

Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff

**Was ist eine attische Tragödie?
What is an Attic Tragedy?**

Introduction and Notes by Gherardo Ugolini
Translation by Lisanna Calvi and Stefan Rabanus



Skenè Texts • 2

Skenè Texts • 2

Ulrich von Wilamowitz Moellendorff

Was ist eine attische Tragödie?
What is an Attic Tragedy?

Introduction and Notes by Gherardo Ugolini
Translation by Lisanna Calvi and Stefan Rabanus



Executive Editor	Guido Avezzù.
General Editors	Guido Avezzù, Silvia Bigliuzzi, Alessandro Serpieri.
Editorial Board	Simona Brunetti, Lisanna Calvi, Nicola Pasqualicchio, Gherardo Ugolini.
Managing Editor	Lisanna Calvi.
Assistant Managing Editor	Francesco Lupi.
Copyeditors	Marco Duranti, Flavia Palma, Antonietta Provenza.
Layout Editor	Alex Zanutto.
Advisory Board	Anna Maria Belardinelli, Anton Bierl, Enoch Brater, Marco De Marinis, Tobias Döring, Pavel Drabek, Paul Edmondson, Keir Douglas Elam, Ewan Fernie, Patrick Finglass, Enrico Giaccherini, Mark Griffith, Stephen Halliwell, Robert Henke, Pierre Judet de la Combe, Russ McDonald, Guido Paduano, Franco Perrelli, Didier Plassard, Donna Shalev, Susanne Wofford.

Supplement to SKENÈ *Journal of Theatre and Drama Studies*

Copyright © 2016 S K E N È
All rights reserved.
ISBN 978-88-96419-83-0
ISSN 2464-9295
Printed in October 2016

No part of this book may be reproduced in any form
or by any means without permission from the publisher

S K E N È Theatre and Drama Studies
<http://www.skenejournal.it/texts-studies/index.php/TS>
info@skeneproject.it

Dir. Resp. (aut. Trib. di Verona): Guido Avezzù
P.O. Box 149 c/o Mail Boxes Etc. (MBE150)
Viale Colonnello Galliano, 51, 37138 Verona (I)

Table of contents

Introduction: Wilamowitz and Greek Tragic Theatre	5
Note on the Text	33
Note to the Translation	35
<i>Was ist eine attische Tragödie?</i>	38
<i>What is an Attic Tragedy?</i>	39
Editor's Notes	231
Translators' Notes	237
Appendix	241
Works Cited	247
Index	255

Introduction

Wilamowitz and Greek Tragic Theatre

1. *Greek Tragedy at the Time of Landesschule Pforta*

At the time of the publication of *Einleitung in die attische Tragödie* [“An Introduction to Attic tragedy”, 1889], the first volume of his commented edition of Euripides’s *Hercules*,¹ Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (Markowitz 1848 – Berlin 1931) was forty-one and already an internationally renowned scholar. After serving as a professor of classical philology in Greifswald on the Baltic Sea from 1877 to 1883, he had taught the same discipline at the University of Göttingen for six years. Shortly afterwards, he would reach the peak of his career with the appointment at the University of Berlin in 1897, where he would remain until he retired in 1921. Wilamowitz left Pforta in 1867 and in the following twenty years, until the publication of *Herakles*, he produced a huge quantity of publications working on different areas of philological and literary research, from Homer to Thucydides, from the Old Comedy to Callimachus.² However, the guiding line he followed during these two decades of research and study was unquestionably his interest

¹ Wilamowitz 1889. Since its 1907 reprint as a single work, the title has changed into *Einleitung in die griechische Tragödie* (“An Introduction to Greek tragedy”).

² For a complete catalogue of Wilamowitz’s publications see Armstrong, Buchwald, and Calder 2012: 1-17. Let us list here a few titles: *Observationes criticae in comoediam graecam selectae* (PhD dissertation, 1870), published as “Observationes criticae in comoediam Atticam” (1873b), “Die Thukydidesslegende” (1877), *Callimachi hymni et epigrammata* (1882a), *Homerische Untersuchungen* (1884); and we should also mention his two volumes *Antigonos von Karystos* (1881) and *Isyllos von Epidauros* (1886a).

in Greek tragedy. Indeed, the whole of his scientific activity, which he carried on incessantly until the last day of his life, appears to have been dominated by a main and irrenunciabile *Leitmotiv*: the study of the tragedians. And not only did this include volumes and articles dealing with specific issues, but also commentaries on and translations of single dramas. In 1923, while composing his last essay on this topic – an extensive and very clear historical and critical overview entitled *Die griechische Tragödie und ihre drei Dichter* [“Greek Tragedy and its three Poets”] – an older Wilamowitz wrote that he had dedicated a fair portion of his career (“ein gutes Teil meiner Lebensarbeit”, Wilamowitz 1923: 301) to tragedy itself: and indeed he was right. Looking at the vast field of research concerning Greek tragedy, he had left out almost nothing: from the study of manuscripts to versification, from linguistic and textual problems to more general ones regarding mythology and literary history, from commented critical editions to translations. And we should not forget his solid commitment to the staging of Greek plays, especially during his Berlin years (his translations were indeed adapted for the stage in Berlin and also in Vienna).³

Wilamowitz’s passion for drama was rooted in his childhood, as he recalls in his memoirs, even though with reference to Shakespeare rather than to Greek dramatists (1929: 59).⁴ The encounter with Attic tragedy dates back to his early years at *Landesschule Pforta*, one of the most prestigious German schools, which he attended between 1862 and 1867. At Pforta, pupils were commonly asked to read Aeschylus, Sophocles, and Euripides in the original and practise their critical skills by writing commentaries upon dramatic choral songs or scenes. Supervised by extraordinarily talented and qualified teachers, of whom he would always retain fond memories, Wilamowitz read almost all the Greeks plays, learning a great number of lines by heart. In their last year, pupils were asked to compile a ‘farewell dissertation’ (the so-called *Valediktionsarbeit*)

³ See Flashar 1985. Calder 1985: 314 goes as far as to claim that “Wilamowitz’s translations and their staging in Berlin, Vienna, and elsewhere convinced Murray that he do the same in London”.

⁴ Shakespeare’s works would remain a constant reference in his writings, as is apparent also in *What is an Attic Tragedy?*.

and upon that occasion eighteen-year-old Wilamowitz wrote an assignment on the final scenes of the surviving Greek tragedies following a chronological order, from Aeschylus's *Persians* to Euripides's *Bacchae*, and concentrating on the question of their aesthetic effectiveness and completeness (Wilamowitz 1974). Later on, he criticized this juvenile effort and did not include it in his collection of minor writings, despite it already revealed sophisticated critical ripeness and theoretical awareness. As William M. Calder points out in his edition of that early text, many methodological features of the adult philologist can be found there, such as the necessity to contextualize works and authors in their own historical environment, the need to work almost exclusively on the original texts, hardly ever relying on secondary sources, the interpretative predilection for ancient aesthetic criteria, based on scholia and *hypotheseis*, rather than modern ones, the attention for textual criticism (see the discussion on the interpolations of the ending of *The Seven against Thebes*), and the capacity to enliven the exposition by looking for possible comparisons with contemporary theatre. Young Wilamowitz showed remarkable reasoning skills and above all a precocious independence of judgement, even at the cost of going against the general opinion. For example, he criticized the dramaturgical and compositional structure of Sophocles's *Antigone*, which school and literary culture of his time considered to be the most successful drama of the antiquity. Another example is the total irreverence with which he approached Aristotle, whose "halbfertiger, oder wenigstens skizzenhafter Abriss einer Poetik", he wrote, "hat genug Unheil in der Welt angerichtet" (Wilamowitz 1974: 30) ["semi-finished or roughed out sketch of a poetics has caused enough harm in the world"], and whose definition of tragedy, if literally and absolutely taken, would lead to the conclusion that "eine gelesene Tragödie, z. B. Göthes *Faust* in seiner Vollendung, Kleists *Schroffensteiner*, eigentlich keine Tragödien wären" (ibid.). ["appreciated tragedies, such as Goethe's *Faust* in its thoroughness and Kleist's *The Schroffensteins*, cannot be considered as authentic tragedies"].⁵ Moreover, it is a fact that many

⁵ A certain ironic separation from Aristotle is also perceivable in *What is an Attic tragedy?*, for example when he refers to tragedy's cathartic effect (1889, 1.109, 111; below 204-9).

of his subsequent essays, some written more than thirty years later, followed more or less directly his Pforta *Valediktionsarbeit*, and in particular the study of the final scenes of tragedies kept fascinating him greatly throughout his life.⁶

2. *The Controversy with Nietzsche and Rohde*

If no particular studies on tragedy⁷ were carried out during his university years between Bonn and Berlin, Wilamowitz's first printed publication was completely devoted to that topic. *Zukunftsphtologie!* ("Future Philology!"), a pamphlet issued in May 1872, was conceived as a controversial reply to Friedrich Nietzsche's *Birth of Tragedy*, which had appeared only five months before.⁸ It is a thirty-two-page venomous piece that Wilamowitz published at his own expense, probably incited by Rudolf Schöll.⁹ Schöll, who had recently obtained his *Habilitation* in Classical Philology at the University of Berlin and was part of Theodor Mommsen's circle, was furious for not having been taken into consideration for a professorship in Classical Philology in Basel in 1869, while Nietzsche himself had been appointed to the post.¹⁰

Wilamowitz pointed out a series of inaccuracies and gross mistakes in Nietzsche's volume, but above all its absolute neglect of

⁶ See Wilamowitz 1903a; 1903b. These two essays explicitly follow the analysis contained in his dissertation. William M. Calder was right when he wrote that "The Pforte paper begins a circle in Wilamowitz's life that the essay of 1923 closes. The center was always Greek tragedy" (Wilamowitz 1974: 14).

⁷ See Görgemanns 1985: 135-7. In his doctoral dissertation Wilamowitz chose to discuss Greek comedy (see Wilamowitz 1870; 1873).

⁸ Nietzsche 1872; Wilamowitz 1872.

⁹ Rudolph Schöll (1844-93) worked as a professor of Classical Philology in Greifswald (1872-74), Jena (1874-76), Strasburg (1876-85), and Munich (1885-93).

¹⁰ Wilamowitz himself indicated Schöll as the instigator of *Zukunftsphtologie!*: "Er trieb mich aber zu vorschnellem Hervortreten an die Öffentlichkeit; von selbst wäre ich darauf nicht verfallen" (1929: 128) ["He urged me to a premature appearance before the public: by myself I should not have thought of it" (Wilamowitz 1930: 150)].

the historical method and a subsequent lack of scientific quality. According to him, Nietzsche's was a 'mystagogical text' that offended and disgraced the tradition and the good name of Pforta school (which Nietzsche had also attended)¹¹ and the entire profession of classical philologists. The pamphlet is characterized by violent resentment rather than by an accurate analysis of single problems; the title itself was meant as an ironical allusion to the concept of *Zukunftsmusik* ("Music of the Future") which had been coined with derogatory intentions by Richard Wagner's opponents after the publication of his theoretical work *Das Kunstwerk der Zukunft* ("The Artwork of the Future", 1850) and had later entered common usage. As regards Nietzsche's argumentation, Wilamowitz heavily questioned some of the fundamental propositions contained in the *Birth of Tragedy*. For example, he denied that the Dionysian shared an essential role in the formation of the tragic genre (the Nietzschean Dionysian is basically the one of Orphism and not the one which was later absorbed by traditional religion), and the association between Apollo and the domain of dream and appearance was likewise called into doubt. He held the famous opposition between Dionysian and Apollonian music to be a fanciful hypothesis and dismissed the Nietzschean interpretation of the satyr chorus as totally misconstrued. He also excluded, for chronological reasons, the idea of an intellectual link between Socrates and Euripides, and the subsequent theory according to which the tragedian, trained by the philosopher, 'killed' tragedy.

¹¹ Four years Wilamowitz's senior, Nietzsche had been admitted at Pforta school at fourteen (in 1858) and had remained there until 1864. The two future philologists studied together for a couple of years and, although they had never become friends, they established a respectful and warm relationship. This is demonstrated by the fact that in October 1871 – a few months before the breaking off of the controversy – Wilamowitz paid a visit to Nietzsche in Naumburg on the occasion of a little farewell party thrown by Friedrich's mother before his return to Basel for the new academic year. It is Wilamowitz himself who recalls this episode in his autobiography (1929: 129). For further details on *Königliche Landesschule Pforta*, among whose alumni we find the poet Friedrich Gottlieb Klopstock, the philosopher Johann Gottlieb Fichte, and the historian Leopold von Ranke, see Gehring 1943; Jankowski 1968; and Gilman 1979.

With vehemence and exhibited erudition, twenty-three-year-old Wilamowitz confuted the hypotheses of his rival (four years older than him and already a professor), but was careful not to take sides with regard to the core of the problem, that is, the how and why of the rising of tragedy in Greece, and basically limited himself to confirming the traditional position which, as regards the genetic problem, totally credited Aristotle's scant words in the *Poetics*. Besides, even though he was perfectly right on many details, Wilamowitz completely overlooked the fact that the critical point, the crux of the matter did not concern the contents but the method, the most suitable approach to the study of ancient culture and the aims of the discipline. Of course, according to Wilamowitz, there was no room beyond the historical method, but for groundless speculation that risked encroaching on arcane ravings – as happened in the *Birth of Tragedy*. And this remained his position throughout his career. In fact, Nietzsche's point of view – as clearly pointed out by Erwin Rohde in his reply to Wilamowitz – aimed at setting historical and philological knowledge in a wider philosophical and aesthetic compass (Rohde 1969). Hazardous as it was, this action still followed an illustrious tradition that could refer to personalities such as Friedrich August Wolf, Friedrich Schiller, Friedrich Creuzer, and Karl Ottfried Müller. Within that conception it was legitimate not only to denounce the supposed objectivity of 'true' science as purely delusional, but also to apply modern categories to the understanding of ancient texts.

Young Wilamowitz, impassioned fighter for the cause of science and its values, felt it was his duty to intervene again in the controversy and, in February 1873, published *Zukunftsphilologie! Zweites Stück* ("Future Philology! Second Part") as a reply to Rohde's 'rescue attempt' of his friend Nietzsche (Wilamowitz 1873a). In this additional writing Wilamowitz returned on his positions and with wilful persistence and malicious sarcasm confirmed his accusation of unlearnedness, groundlessness, and misinterpretation of the historical truth against the hypotheses formulated by Nietzsche and defended by Rohde. The controversy came to an end after the publication of this second piece. The subsequent

events have in fact undoubtedly decreed Wilamowitz's victory, at least with regard to the studies in classical antiquity. As a matter of fact, his position has been greatly influential and has legitimated classical philologists' clear and firm rejection of the *Birth of Tragedy* for generations. Nonetheless, even though he still confirmed the reasons of his double intervention and never repented of having followed what he felt was his "demon", we should not forget that in his *Erinnerungen*, an older Wilamowitz confessed his own juvenile "ingenuity", "obtuseness", and "presumptuousness" and showed his comprehension of what he had missed sixty years before:

Das war verzweifelt naiv. Hier war ja gar keine wissenschaftliche Erkenntnis beabsichtigt; es handelte sich gar nicht wirklich um die attische Tragödie, sondern um Wagners Musikdrama, von dem ich meinerseits keinen Hochschein hätte. . . . Apollinisch und dionysisch sind ästhetische Abstraktionen wie naive und sentimentalische Dichtung bei Schiller, und die alten Götter lieferten nur klangvolle Namen für einen Gegensatz, in dem etwas Wahres steckt, . . . Meine Schrift hätte nicht gedruckt werden sollen. . . . Ich war ein tumber Knabe, der sich seines anmaßlichen Auftretens gar nicht bewußt war. (1929: 129-30)¹²

[It was desperately naïve of me. No scientific knowledge was aimed at by the book: it really did not deal with Attic Tragedy, but with Wagner's musical drama, for an estimate of which I for my part had no special qualification. . . . Apollinic and Dionysiac are aesthetic abstractions like naïve and sentimental poetry in Schiller, and the old gods only supplied sounding names for the contrast, in which there is some truth, . . . My book should not have been printed. . . . I was an inexperienced youngster who was not conscious of his arrogant debut. (1930: 151-2)]

¹² For a complete report on the Nietzsche-Wilamowitz controversy see Serpa 1972: 26ff.; Silk and Stern 1981: 90 ff.; Calder 1983: 183-223; Mansfeld 1986; Poitevin, Marcuzzi, and Dixsaut 1995; Ugolini 2007: 148-60.

3. *The Predilection for Euripides in the Name of Anti-Classicism*

Between 1874 and 1876 Wilamowitz was *Privatdozent* in Berlin and worked on Euripides in order to obtain his *Habilitation* for a university position. This led to the publication of his *Habilitationschrift* under the title of *Analecta Euripidea*, which should be considered the first authentic scientific treatise written by the great German philologist (Wilamowitz 1875). This writing – mostly written in the family home in Markowitz, where he did not have his own books, and dedicated to his future father-in-law Theodor Mommsen – arises from the study of a codex (Laurentianus Conv. Soppr. 172), at the time recently found in Florence. Wilamowitz claimed its dependency on codex Laur. 32, 2 and upon that basis re-examined the whole textual tradition of Euripidean dramas. Yet, the show piece of this work is the critical edition of *The Suppliants* (1875: 73-130), there included and accompanied not only by a critical apparatus and numerous conjectures, but also by an essay on Euripides's poetic personality and the evolution of his tragic art (172-81). The development he retraced, and to which he would later remain faithful, marks the different phases of the poet's evolution: young Euripides was initially eager to make a name for himself by choosing highly innovative topics; later on, he went through a phase of political commitment and, after the hopes he had set on Alcibiades were let down, he predominantly embraced a sensational use of more traditional subjects. The last phase was the one of the happy years he spent in Macedonia.¹³ The purely psycho-biographical approach to the study and illustration of ancient culture individualities remained a trademark also in Wilamowitz's later works (see, for instance his *Plato* in 1919 or *Pindar* in 1922) and corresponded to a historiographical model widely spread in late nineteenth-century Germany and inclined to subordinate crucial events and historical changes to the great personalities of the different authors (Lanza 1974: 74-5).

It is worth dwelling on Wilamowitz's choice to work on Euripides, which is a rather surprising preference if we consider how lit-

¹³ For a comprehensive analysis of Wilamowitz's *Analecta Euripidea* (1875), see Görgemanns 1985: 137-8; and Fowler 1990: 493-4.

tle that playwright was esteemed in mid-nineteenth-century philological and literary culture. Euripides had been accused of realism, of rationalism, and of having transformed the heroes of the past into everyday characters; these charges had become the leitmotifs of a constant and long-lasting disrepute he had suffered since Aristophanes's times, and which had been revived by the Schlegel brothers and ultimately by Nietzsche, who openly accused him of having 'killed' tragic poetry. Truth to tell, earlier in his career Wilamowitz himself must have shared that prejudice when, in his school assignment on the final scenes in Greek tragedies, he defined Euripides a "mittelmässiger Dichter" and a "schlechter Tragiker" (1974: 95) ["a mediocre poet" and a "bad tragedian"].

The decision to devote his *Habilitationsschrift* to Euripides can be interpreted as an act of unconventionality or perhaps as an implicit and further reply to Nietzsche, whose book he had harshly criticized three years earlier. Yet the most convincing hypothesis appears to be the one put forward by Robert L. Fowler, who considers the choice of Euripides as a way to counter the classicist conventions that idealized Greek antiquity. Those same conventions put Sophocles at the apex of tragic art, looking up to him as the champion of harmony, measure, and symmetry; Wilamowitz constantly opposed this stance judging it a serious hindrance to the historical reconstruction of the ancient times. Precisely because he was perceived as the least 'classic' among the three great Athenian tragedians, Euripides, the one least inclined to transmit universal and eternal messages, best suited Wilamowitz's purpose. From the *Analecta* onwards, his passion for Euripides remained constant, if we consider his subsequent studies and the editions of *Herakles* (1889), *Hippolytus* (1891), and *Ion* (1926), as well as the many translations and journal articles.¹⁴ Of course this does not mean that Wilamowitz did not dedicate his research efforts to Aeschylus too, whom he greatly admired for his conception of a moral order based on justice; indeed, he published a com-

¹⁴ The preference for Euripides rather than for Aeschylus or Sophocles has been discussed, among the others, by Görgemanns (1985: 142-5) and especially by Calder 1986.

plete edition of Aeschylus's tragedies (1914a), together with many articles and a book (1914b).¹⁵ Despite classicist prejudices, the same happened with Sophocles, whom he certainly did not ignore. He especially appreciated his dramaturgical skills and versatility, that is, his unsurpassed talent for creating striking scenes meant to impress the audience, even at the risk of sacrificing verisimilitude and plausibility (Dubischar 2003).

In his Greifswald years, between 1877 and 1883, Wilamowitz's research activity on tragic theatre was mostly dedicated to Euripides with important essays on *Medea*, *Heracleidae*, *Electra* (which included a comparison with the Sophoclean drama of the same title), and on the lost *Phaethon*, all published in the journal of classical studies *Hermes*.¹⁶ To these we should add the critical edition and translation of *Hercules* that Wilamowitz first published in 1879 as a gift to Mommsen for his silver wedding. It is the essential basis of the two-volume commented edition of the tragedy that he completed ten years later, in 1889, when he had already got his professorship in Classical Philology in Göttingen.

4. *The Commentary on Hercules and Classical Philology as 'Totality'*

Not only does his *Herakles* (1889) represent the ripest fruit of Wilamowitz's scientific output, but it is also the most successful application of a hermeneutical method in which different fields of study come together: textual criticism in the strict sense and proper literary history, mythology and the history of religions, attention for dramaturgical aspects and socio-political reconstruction, the study of versification, and archaeology. In this publication the author managed at best to shape that ideal of 'totality', that is, of global knowledge of ancient Greek civilization that was to be achieved through the concurrence of many necessary disciplines: a process that he constantly pursued and theorized (Görgemanns 1985: 139).¹⁷

¹⁵ On Wilamowitz's Aeschylean studies, see Candio 2008.

¹⁶ See Wilamowitz 1880; 1882b; 1883a; and 1883b.

¹⁷ On Wilamowitz's conception of classical philology as synthesis and

It comes therefore as no surprise that this text was extremely appreciated among the studies of Greek tragic theatre, as proven by its many editions,¹⁸ and that it became a paradigmatic model for the subsequent generations of scholars: Calder claims that “Murray was so deeply influenced by Wilamowitz that Cecil Maurice Bowra and Hugh Lloyd-Jones (both Murray’s Friend!) believed that he had studied under Wilamowitz in Germany”, and that it has been from him that “Murray learned to value Euripides as well as to edit him” (1985: 314).¹⁹ In his obituary for Wilamowitz, Giorgio Pasquali, the greatest Italian classical philologist of the twentieth century, praised the methodological originality of Wilamowitz’s *Herakles* and stated his own debt towards that work, which he read in his first year at the university: “[f]rom no other book”, he wrote, “have I learnt so much of Greek and the Greek spirit” (1994: 75).

We may define this new perspective as ‘totalizing’. It aimed at recovering the concept of *Altertumswissenschaft* (‘classical studies’) in the context of a new philology that tended to go beyond the excesses and shortfalls of pure textual criticism, leading Wilamowitz to experiment with an innovative model of commented edition. The focus was, in the first place, upon the text of *Hercules*, critically defined through an accurate investigation of its textual vicissitudes and, when necessary, the inclusion of corrections and conjectures. The critical text was subsequently supplemented by a detailed commentary that clarified not only the linguistic and metric peculiarities, but also how Euripides reworked the heroic legend of Heracles. Yet, the historical and philological perspective became wider and wider calling into cause other

overcoming of previous contrasts see Patzer 1953: 244-57; and especially Landfester 1979: 157-80.

¹⁸ A second edition was published in 1895, still in two volumes but with a new preface and a totally revised first part from which the *Einleitung in die attische Tragödie* [“Introduction to Attic tragedy”] was cut, except for the chapters on Heracles’s saga and its dramatic adaptation. In 1907 Wilamowitz published the *Einleitung* (changing “Attic” into “Greek”) as a separate work. It also had several later reprints in Berlin and Darmstadt (1910, 1959, and 1981).

¹⁹ See also Calder and Kopff 1977; Bowra 1967: 216; Lloyd-Jones 1961: 12, 14.

and more general aspects, whose preparatory and analytical value proved fundamental and indisputable for the following generations of scholars. Therefore, he ended up by systematically dealing with a number of fundamental issues. He looked at the ancient sources connected with Euripides's biography (Wilamowitz 1889, part 1: *Das Leben des Euripides*, 1-42), following the aforementioned model of historiographical reconstruction, and at the historical path of the tragic genre from its remote origins to its full-fledged maturity in the fifth century BC (ibid., part 2: *Was ist eine attische Tragödie?*, 43-119). He also investigated the vicissitudes of tragic texts from the antiquity to Byzantine times (ibid., part 3: *Geschichte des Tragikertextes*, 120-219), which urged him to go beyond the analysis of the manuscripts and the various filiations in order to achieve a complete reconstruction of the tradition of the text starting from its first version and going through the several mechanisms of selection. Finally, he even came to a systematical explanation of the "methods and aims" of modern philological criticism applied to tragic texts (ibid., part 4: *Wege und Ziele der modernen Tragikerkritik*, 220-57). Finally, the myth of Heracles became the object of a detailed historical and mythological excursus divided into two parts dealing with Heracles as a character of the heroic legend (ibid., part 5: *Der Herackles der Sage*, 258-340) and Euripides's own restructuring of the dramatic character (ibid., part 6: *Der Herakles des Euripides*, 341-88).

It is difficult to say why Wilamowitz chose Euripides's *Hercules* to test his hermeneutical model. While the preference for this text (manifest since his Pforta years) could have played a major role in his choice, the hypothesis that he identified with the character of the myth appears to be rather superficial. This would suggest that he viewed it as a symbol of Doric aristocracy who founded their set of values on the sense of duty and self-sacrifice that could be attuned to young Wilamowitz's own ideals of Prussian aristocrat.²⁰ A more likely supposition is that working on a less known and hardly studied tragedy, if compared to other famous and cele-

²⁰ On this aspect see Fowler 1990: 499. With regard to Wilamowitz's *Herakles*, Arnaldo Momigliano observed how he seemed "more Prussian than Doric" (1973: 116).

brated Attic dramas such as Sophocles's *Oedipus the King* or *Electra*, corresponded to Wilamowitz's already mentioned anti-classicist stance to which he remained faithful for all his life.

5. *What is an Attic Tragedy?*

The second chapter of the first volume of Wilamowitz's *Herakles*, entitled *Was ist eine attische Tragödie?*, appears as a brief and self-contained treatise on Greek tragedy, its origins, its development and the specific characteristics of its mature form. This essay has been a point of reference for generations of German scholars and it is rather curious that it has never been translated into English.²¹ In some respects it is not inappropriate to consider this writing as a sort of late reply to Nietzsche's *Birth of Tragedy*. Definitely more efficacious and consistent than Wilamowitz's two early *Zukunftphilologie!* pamphlets, this response is informed by the concreteness of the historical method. Wilamowitz never openly mentions Nietzsche's name in the text, but it is not unlikely that he had in mind that earlier controversy, especially where he takes a stand against the theories of modern aesthetic philosophy denouncing their inadequacy to explain the phenomenon of Greek tragedy. The very question that constitutes the title of the essay ("What is an Attic tragedy?") is not unintentional but expresses a precise programmatic direction. Wilamowitz meant indeed to suggest that the object of his enquiry was not *tragedy* in an absolute sense, that is, an artistic form raised to an historical paradigmatic height as Nietzsche had it, but a specific poetic genre which developed in Attica in the fifth century BC. Besides, his is not an ontological (and to him meaningless) meditation upon the essence of the tragic among the Greek either. The question he asks is not 'what is Attic tragedy' but 'what is *an* Attic tragedy', suggesting that the answer can only be a totally factual and empirical reconstruction exclusively based on what is left of ancient tragic texts

²¹ See my Italian translation (Wilamowitz 2013) and Alexandre Hasnaoui's French one (Wilamowitz 2001). On Wilamowitz's relationship with British studies on classical antiquity see § 7 below.

with no reference to abstract and aprioristic aesthetic theories.²²

The critical point, which Wilamowitz analyses in the opening paragraphs of his essay, is that the origins of dramatic forms: a notorious *vexata quaestio* in the domain of classical studies because of the few testimonies we have and the scant interest that the ancients (unlike the moderns) had in such problem. Nietzsche had tackled the question moving from the Romantic idea that a phenomenon expressed its most authentic significance at birth and had adopted the perspective that saw the Dionysian spirit of the tragic revive in Wagner's musical drama. Of course this approach could not sound convincing to Wilamowitz, nor to any other contemporary classical philologist. His method – as we said above – is completely historical: what counts for him is only the ascertained and ascertainable facts, and any aesthetic and philosophical speculations must be rejected, in that they aim at solving the problem of the origins in abstract and general terms by recurring to parameters and criteria typical of modern sensibility and not derived from the experience of the ancients. Data such as the number of choreutae and actors, the time and place of the performances, the dramaturgical conventions, the financial mechanism, and so on: this is the basis upon which we can try to reconstruct the progress of tragedy within the broader development of Greek poetry, also taking into account social and political events (migration of peoples, institutional changes, the transformation of customs and traditions, etc.).

Following Aristotle, who derived tragedy from “those who led the dithyramb” and from “a satyr element” (1449a, 9-31) and combining this with the other (few) sources we have, Wilamowitz hypothesized the existence of an ancient dithyramb performed by a chorus of satyrs. This was supposedly created by the poet Arion and perfected by Thespis who introduced the figure of the actor as an individual with an autonomous role, separated from the rest of the chorus. However, the illustration of the genesis of tragic genre is included in a wider *excursus* in which Wilamowitz outlines the development of all poetic forms (epic, lyric, and drama) in

²² This highly pragmatic aspect of Wilamowitz's essay has been justly foregrounded by Robert Louis Fowler (1990: 499) to whom I am partially indebted for these observations.

parallel with the migrations of the eighth and seventh century BC and the settlement of different ethnic groups on the Greek territory. The first stage of this evolutionary path is the assertion of Homeric epic in connection with the spreading of Ionic culture: the Homeric poems became the repository of historical memory and a point of confluence for later traditions, but they never properly assumed the character of national poetry. The subsequent stage was the development of the iamb and of the elegy in the seventh and sixth century BC which coincided with the rise of new social classes that rivalled the old aristocracy. In this scenario, the most relevant aspect was the success of the choral song: a genre, introduced by Alcman and brought to maturity by Stesichorus, which proved congenial with the new social *élites*. Tragedy, a poetic genre that stood as the expression not only of a territory or of an ethnic group but also of the whole Hellenic spirit, came afterwards. The essential background to its success was the democratic system adopted in Athens. Wilamowitz highlights the originality of such social change within the chorus that was not composed of professional singers anymore, but of regular citizens, meaning that the people were at the same time the clients and the recipients of dramatic poetry.

However, the true creator of tragedy in its classic form was Aeschylus, who made a decisive step by funnelling the mythical substance of the Homeric epic tradition into the dialogic form of the dithyramb. In pre-Aeschylean age, tragedy had refined from an artistic point of view, yet it still wanted a specifically dramatic dimension, which could be achieved only through the intervention of a special creative genius. Aeschylus allowed tragedy to improve significantly and to acquire a certain degree of homogeneity and regularity of forms and contents. He introduced himself to the Athenians as a new Homer, especially in his way of conceiving the function of poetry as a didactic one.²³ If the demiurgic intervention

²³ “[I]n dieser atmosphäre schuf Aischylos die tragödie, ward er ein neuer Homer” (Wilamowitz 1889: 105 and 192-3 below) [“In this atmosphere Aeschylus created tragedy, becoming a new Homer”]. Calder (1985: 314) speculates that the title of Murray’s book on Aeschylus (*Aeschylus the Creator of Tragedy*, 1940) was also inspired by this and other similar assertions by Wilamowitz.

of an artistically gifted individuality turned out to be essential, in Wilamowitz's reconstruction, socio-political reasons also play a weighty role. As already pointed out, Athenian democracy was the fertile ground that allowed Aeschylus's action to spread by nourishing the need for an objective poetry that took as its subject the heroic legend of the Homeric tradition and by reflecting the conscience and image of the civic community. As we can see, Wilamowitz's outline illustrates the origin and proto-history of Greek tragedy in a totally Aristotelian perspective, with no concessions to the influence of Dionysian cults (which would appear only in the classical phase of the fifth century BC as a public and political framework) or to a generally cultural and ritual dimension (much praised in twentieth-century reconstructive models).²⁴

At the end of his historical analysis, in the paragraph entitled "Answering the question", Wilamowitz suggests a definition of Attic tragedy that takes on a particular relevance both because of its conciseness and cohesion, remindful of Aristotle's famous one (1450a 24-8), and because of its pre-eminence over any other in classical studies. Also by reason of Wilamowitz's acquired scientific prestige, his words have been referred to for decades and universally quoted, almost as if it were a dogma:

[E]ine attische tragödie ist ein in sich abgeschlossenes stück der heldensage, poetisch bearbeitet in erhabenem stile für die darstellung durch einen attischen bürgerchor und zwei bis drei schauspieler, und bestimmt als teil des öffentlichen gottesdienstes im heiligtume des Dionysos aufgeführt zu werden. (1889: 107 and 198-9 below)

[An Attic tragedy is a self-contained episode of the heroic legend poetically wrought in an elevated style in order to be performed by a chorus of Attic citizens and two or three actors, and meant to be staged in the sanctuary of Dionysus as part of a public divine service.]

This definition is totally based upon facts derived from indisputable sources and ascertained by an historical, philological, and

²⁴ See Wilamowitz 1889: 56-61 and 70-83 below.

archaeological survey which naturally focuses on a specific phenomenon, temporally and culturally defined, producing the effect of “a punch in the face of all the aesthetic speculations of Romanticism and Classicism” (Reinhardt 1960: 366). Unlike other interpretations, Wilamowitz’s avoids any intellectual or spiritual terms or concepts which would prove concretely unverifiable. For example, it is revealing that, on the one hand, he mentions the notion of catharsis which, following in Aristotle’s footsteps, has represented for centuries – although disproportionately – the main hermeneutical key to comprehend the effect that a tragic spectacle has on the audience. On the other hand, the space that he dedicates to Dionysus and his cult is rather astounding: it almost looks like a late acknowledgment of Nietzsche’s reasons, even though his interpretation has in fact no connection with the Dionysian secret rites of initiation from which Nietzsche derived tragedy. The cult of Dionysus has nothing to do with the origins of tragedy and Wilamowitz intends it only as a general framework, a public ceremony which included the carrying out of dramatic contests. This approach definitely breaks the link with the spiritual dimension of Dionysian piety. Compared to the *Birth of Tragedy*, in which the Dionysian expresses a moment of disruptive vitality reaching for ecstasy, the same phenomenon is here totally deprived of any metaphysical dimension and serves as a mere institutional backdrop.

Other exegetic categories that, from Aristotle onwards, were traditionally regarded as points of reference are also missing. Wilamowitz remarks that his definition does not contain *eleos* and *pathos* (“pity” and “fear”), the two feelings that, in the Aristotelian vision, had to be triggered and therefore “purged”. This exclusion derives from the fact that, he says, the surviving tragedies may arouse many other passions such as patriotic pride or religious enthusiasm which answer totally different purposes (1889: 109-10 and 202-5 below). In his description Wilamowitz aims at taking into account all the texts preserved by tradition and illustrating the conditions of theatrical practice; therefore he prefers to omit the recognition of specific structural elements. This also goes for other Aristotelian categories such as *katastrophé*, *hamartía*, or change of

fortune: there are plays with a happy ending that nullify the possibility of generalizing such concepts by enclosing them into a definition. Similarly, he rejects the employment of modern categories, unknown to ancient Greek sensibility, such as the tension between liberty and necessity, free will and fate, innocence and guilt.

Wilamowitz's reasoning shows its extreme independence from Aristotle's authority – an attitude that paradoxically associates him to Nietzsche – even though great merits are now and then formally ascribed to the Stagirite (for example with regard to the question of the origins, as mentioned above). A crucial point regards myth, a term that Wilamowitz preferably translates with *Sage* ('legend') or *Legende* ('traditional tale'). Following the Aristotelian conception, it appears that upon each performance tragic poets invented new plots, adding new characters and events. But at the time of Aeschylus, Sophocles, and Euripides myth was alive and well and its great vitality was the expression of the people's collective memory. Wilamowitz raises questions about the degree of liberty allowed to the playwrights with regard to the legacy of legends and tales familiar to the people. The subject of a play had to be perceived as inevitably belonging to a wider mythical chronicle, which not only called for the respect of the order of the events, but also for the possibility of merging elements coming from different legends (as often emerges from the analysis of the plays' finales). Since the contents were well known, the playwright had little room left for his own dramatic reworking. The work of the philologist then consists in comprehending and reconstructing to what extent a poet, relying on his individual artistry, had reached the intended effect by using the means at his disposal, also taking into account compositional and performative circumstances. Thus ancient dramatic texts come to life again. In the final section of *Was ist eine attische Tragödie?* we can retrace a few suggestions for a methodological consideration on the role of historical philology, here considered the only discipline allowing for the authentic understanding – if correctly applied – of the products of ancient literary culture:

[W]eil er (wie zu unterschiedlichen anderen schätzen) zur attischen tragödie allein die schlüssel führt, werden poesie und phi-

losophie in alle ewigkeit des des philologen nicht entraten können. (Wilamowitz 1889: 119 and 228-9 below)

[Since he alone has the keys to Attic tragedy (as well as to other different treasures), poetry and philosophy will never ever be able to do without the philologist.]

6. Wilamowitz as a Translator of the Tragic Poets

After the publication of his commentary to *Hercules*, Wilamowitz's interest in tragedy remained profound and constant. This emerges from his many monographic writings and articles as well as his continuous attention for tragic authors (especially Euripides, less frequently Aeschylus, and even less Sophocles) as subjects of the seminars and courses he held during his fifty-five years in Greifswald, Göttingen, and eventually Berlin.²⁵ Such interest was specifically pursued following two directions: the performative dimension of staging and the translation of the texts. These elements are worth being investigated since they complete and enrich the personality of a scholar who has been celebrated as the 'prince of philologists', but perhaps not enough appreciated for the innovative and modern aspects of his work. As regards the performative dimension, we should mention at least a couple of essays on Aeschylus's theatre, such as the one of 1886 that focuses on the stage in dramatic spectacles (Wilamowitz 1886b) and the brief notes concerning the performance, which he entered, under the label of "Actio", in the complete edition of Aeschylean dramas (Wilamowitz 1914a). Wilamowitz looked at Greek theatre as a living experience, at its possibilities of actual realization, at the effect of scenic action, and at the tragedian as an artisan of staging; this critical stance – not in the least obvious at the time but later influential for his pupils, such as Wolfgang Schadewaldt and Karl Reinhardt – can be found in the chapter on *Oedipus at Colonus* that

²⁵ For a complete list of all his courses and seminars (from the Winter of 1874-75 to the Summer of 1929) see Armstrong, Buchwald, and Calder 2012: 171-82. Among the many dissertations he supervised during his career, at least six deal with subjects related to tragedy (see Berner 1982: 227-34).

Wilamowitz included in the unfinished book on Sophocles written by his son Tycho, who had died during World War I (T. Wilamowitz 1917: 313-73).²⁶ In this context he adopts a “director’s outlook” (Görgemanns 1985: 147) evaluating for each scene Sophocles’s technical skill in structuring the play of Oedipus’s redemption.

Wilamowitz also dedicated a lot of energies and time to his activity as translator since the publication of his German version of *Agamemnon*, contained in his 1885 edition of the Aeschylean drama (1885b). Many other translations followed, especially after he moved to Berlin, and they were all published in his four-volume collection *Griechische Tragödien* (1899-1923). The style of these translations is particularly commendable for its high readability and clarity, a quality that accounts for their wide diffusion also among the non-specialists. For decades Wilamowitz’s translations were considered a milestone not only by readers but also by theatre professionals. Several directors found his renderings especially suitable for staging; among them, Hans Oberländer, whose *Oresteia*, mounted at the Theater des Westens, Berlin, in November 1900 – only to mention the most renowned case – had an enormous international success.²⁷ As a translator Wilamowitz was greatly attentive to preserving the ancient text in all its parts (for example the choruses) and in producing a modern German version that was not simply a replica of Greek morphosyntactic structures but an efficacious and universally intelligible adaptation. With regard to versification, his approach and method were also definitely oriented towards anti-classicism. He totally rejected the principle, made popular in Germany by Johann Jakob Christian Donner, of adapting German prosody to the one of the source language. According to Wilamowitz, absolute faithfulness to the original should not be considered as a fetish, nor as a value to be pursued

²⁶ Tycho Wilamowitz was killed near Ivangorod (Dęblin, Poland) during the night between 14 and 15 October 1914.

²⁷ For a contextualization of Wilamowitz’s versions into contemporary translating practice and an investigation of the success of their dramaturgical employment, see Flashar 1985: 306-57. Flashar also provides a detailed and chronologically ordained list of all the stagings of Greek tragedies based on translations by Wilamowitz.

at all costs. In his idea, an extreme desire to adhere to the original text was in fact the symptom of an often sketchy and superficial historical and philological comprehension. The great popularity of his translations and their *mises en scène* is confirmed by the George Circle controversy against him; in fact, the Circle resented and especially criticized the excessively colloquial quality of his renderings.²⁸

His great commitment to the dissemination of ancient drama through its translation may indeed be surprising, given his proudly aristocratic nature and his firm belief in the necessity to pursue exclusively the ‘true’ science, which excluded any possible contamination with aesthetic or philosophical speculations or low-quality popularizations. Yet, this is no contradiction if we consider that according to Wilamowitz translation – as long as it relied on specific criteria – was the apex of philological activity. He explains this quite clearly in a brief theoretical essay entitled *Was ist Übersetzen?* [“What is translating?”], originally published as a preface to his commented edition of Euripides’s *Hippolytus* (1891a: 1-26), and afterwards included in his collected speeches and lectures (1901: 1-26).²⁹ According to him, the translation of a Greek poetic text is “etwas, was nur ein Philologe machen kann” [“something only a philologist can do”]; and yet it “ist aber doch nichts philologisches” (1891b: 1) [“is not a philologist’s thing”]. At first blush, this position is surprising and contradictory at the same time, in that it openly opposes the conviction commonly shared by German nineteenth-century classical scholars for whom translating was almost a taboo. For many classical philologists translating ancient texts was a form of betrayal of their scientific mission as well as a misleading exercise that hindered the correct comprehension of the meaning of the texts (a position fundamentally

²⁸ The controversy reached its peak with the publication of Kurt Hildebrandt’s *Hellas und Wilamowitz* in 1910. Calder (1986: 423) underlines its similarity with T.S. Eliot’s “Euripides and Professor Murray” (1920). On this parallelism, see also Goldsmith 1985: 600-10.

²⁹ A revised and augmented version of the same piece was included in the collection’s later editions (see 1925-26, 1.1-36). See also the brief essay entitled *Der Kunst der Übersetzung* (1924).

shared also by Hermann and Boeckh). In this regard too Wilamowitz inaugurated a paradigmatic new deal by theorizing not only the legitimacy of translation as a useful activity to better our understanding of ancient texts, but also the privileged position a professional philologist, rather than the literary scholar, should have in that field.³⁰ In this perspective, translation becomes the final act of a laborious reconstructive and hermeneutical work carried out by the philologists in order to fix in their own language what they have gathered and transmit it to a public which is much wider than a narrow circle of specialists.

As to the two methods of translation which had been established by Friedrich Schleiermacher at the beginning of the nineteenth century, that is, the “alienating” one and the “naturalizing” one,³¹ Wilamowitz equalled the transposition of the text of a Greek tragedy into German to the recovery of the ancient spirit of that text by making it comprehensible to modern readers. This meant producing on the people who read or listen to it the same sensations it produced on the readers and spectators of the antiquity. In this regard, Wilamowitz writes:

Die neuen Verse sollen auf ihre Leser dieselbe Wirkung tun, wie die alten zu ihrer Zeit auf ihr Volk und heute noch auf die, welche sich die nötige Mühe philologischer Arbeit gegeben haben. (Wilamowitz 1891b: 6)

[The new lines must have on their readers the same effect that the ancient lines had at their time on their people, and even today on those who dedicate themselves to the necessary toil of philological activity.]

³⁰ For Wilamowitz’s position in this debate about translations from the classical authors among nineteenth-century classical philologists, see Lubitz 2009.

³¹ “. . . der Übersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; . . . er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen” (Schleiermacher 1816: 152); [“. . . the translator leaves the author in peace, and moves the reader towards the author; . . . he leaves the reader in peace, and moves the author towards the reader”]. On Wilamowitz’s position in favour of the “naturalizing” method, see Mastromarco 1991: 108-10.

The concept is that of translation as “metempsychosis”: “Jede rechte Übersetzung ist Travestie. Noch schärfer gesprochen, es bleibt die Seele, aber sie wechselt den Leib: die wahre Übersetzung ist Metempsychose” (Wilamowitz 1891b: 7) [“Any good translation is a disguise. To state it more clearly, the soul stays, but the body changes: an authentic translation is a metempsychosis”]. In other words, with the awareness of the impossibility to recreate the original conditions of a theatrical spectacle comes the necessity to revive tragic texts aiming at the greatest usability and understandability, even at the cost of simplifying the contents and desacralizing the forms.³²

7. Wilamowitz and Classical Studies in Great Britain and the United States

In spite of the fact that very few of Wilamowitz’s writings have been translated into English, both before and after his death,³³ his influence on Classical Studies in Great Britain has been undoubtedly great. Such influence is clearly distinguishable into two phases, separated by the events of World War I. Until 1914 Wilamowitz entertained a series of serene and fruitful scientific collaborations with his British colleagues, but after the end of the war, both British grudge towards the German model, which combined scientific theory and practice with an hegemonic tendency and military technology, and Wilamowitz’s incapacity to cope with a new political and institutional scenario marred those once profitable relationships which never recovered their past richness. “Die Welt, die ich kannte, ist zerstört” [“The world I have known has been shattered”], Wilamowitz said to Agnes Elisabeth, Gilbert Murray’s daughter, when she visited him in the 1920s (Murray 1954: 14).

³² On the principles of *Vergegenwärtigung* (“modernization”) and *Verlebendigung* (“revitalization”) followed by Wilamowitz in his translations of Greek tragedies, and of Euripidean dramas in particular, see Varotto 1995.

³³ See the (incomplete) translation of his *Griechisches Lesebuch* (Wilamowitz 1905-06), his 1908 Oxford lectures (Wilamowitz 1908), his autobiographical writings (Wilamowitz 1930), and his *Geschichte der Philologie* (Wilamowitz 1982).

Such concise phrasing encapsulates the lucid disillusionment and the sense of alienation that the German philologist must have felt in those days.³⁴

William M. Calder III has pointed out quite a number of epistolary relationships between Wilamowitz and contemporary British scholars. Apart from Murray, who was the most regular and closest of his interlocutors, both from a professional and a personal point of view, Wilamowitz exchanged letters with a few of the leading late nineteenth- and early twentieth-century British classicists: Ingram Bywater, Lewis Campbell, James George Frazer, Jane Ellen Harrison, and Walter George Headlam, as well as Richard Claverhouse Jebb, John Edwin Sandys, and Thomas Herbert Warren.³⁵ It is also worth remembering that in 1905 he published his edition of *Bucolici Graeci* in the *Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis* series at Clarendon Press.

However, Wilamowitz's 'British connections' reached their highest point when he visited Oxford in June 1908. During his stay at Magdalen College, he attended the Philological Society congress and was awarded an honorary Ph.D. by both Oxford and Cambridge universities. His two Oxford lectures on Greek Historical Writing and Apollo, which he delivered in English (the German text had been translated by Murray) were very warmly received and immediately published.³⁶ Upon the same occasion he also had the opportunity to meet several British classicists, such as the papyrologist Arthur Surridge Hunt (1871-1934), with whom he had already started a correspondence based on a common inter-

³⁴ We know that Agnes Elisabeth Murray visited Wilamowitz after her father had sent him the first volume of Arthur John Evans's *The Palace of Minos* – "which was all that had then appeared", as Murray wrote (1954: 14). The book was published in 1921 (the second volume would be issued in 1928), therefore Agnes must have seen Wilamowitz between 1921 and the early months of 1928.

³⁵ Calder (2002) has counted forty-four British scholars who corresponded with Wilamowitz; it is mostly the case of just a few letters on both sides, apart from Murray, whose correspondence with Wilamowitz was fairly large and extended over several years (see on this Bierl, Calder, and Fowler 1991).

³⁶ For a detailed chronicle of Wilamowitz's stay in Oxford and his two lectures, see Fowler 2009: 178-205.

est on recently discovered papyri.³⁷ In Cambridge Wilamowitz also met Trinity College professor Arthur Woollgar Verrall (1851-1912), whom he greatly admired for his work on Euripides (Calder 1986: 423). Besides, Verrall had favourably reviewed the second edition of Wilamowitz's *Herakles* in 1895.

As we mentioned above, his closest acquaintance among British classical philologists was Gilbert Murray. Twenty years Wilamowitz's junior, Murray always looked at him as a master, and their academic and personal relationship remained one of awe even after Murray was elected Regius Professor at the University of Oxford in 1908. In fact, when still a professor of Greek in Glasgow, twenty-three-year-old Murray had turned to the famous German philologist for an opinion on some research projects he meant to pursue. Murray had read almost all of Wilamowitz's published works; indeed, the edition of *Herakles* and the long essay on Greek tragedy there included had especially aroused his admiration and convinced him that Wilamowitz could actually show him the way in the field of philological studies. Many years later, Murray himself recalled the reasons of that initial approach: "[W]hen I read Wilamowitz's edition of Euripides's *Herakles* with its celebrated introduction to Greek Tragedy I was overcome with admiration. Never had I seen such wide and exact learning inspired by such a lively and vigorous mind" (Murray 1954: 9). Right from the beginning, Wilamowitz generously presented his young colleague with many suggestions and their collaboration deepened when Murray was asked to compile an edition of Euripides's dramas for Oxford University Press. Information about existing collations, reviewed and annotated drafts, comments on the text, observations and all kinds of corrections came in the mail from Berlin. In addition to this great mutual appreciation, what the two men had in common was undoubtedly their immense admiration for Euripides. As Wilamowitz himself happened to write, it is "ganz hübsch, dass wir einmal zwei Euripideer sind, die an einem Strange ziehen" (qtd in Murray 1954: 10) ["wonderful that we are two Euripi-

³⁷ Such as Euripides's *Hypsipyle* and Callimachus's fragments included in an Oxyrhynchus papyrus (see Calder 2002: 135n39).

deans going towards the same direction”].³⁸

Yet, as we have briefly pointed out, World War I marked a rift that would never settle. Wilamowitz had taken up an extremely nationalistic position and immediately after the outbreak of the war stood among the ninety-three professors who signed the notorious appeal “An die Kulturwelt!” [“To the Civilized World!”]. The appeal (also known as the Manifesto of the Ninety-Three or the Fulda Manifesto) aimed at proving in front of international public opinion that the German people had entered the war against their will, laying the blame on the Entente, and especially on Britain.³⁹ Later on, at the height of the war, Wilamowitz, as Berlin University’s vice-Chancellor, publicly defended German militarism, foregrounding a profound and unavoidable connection between military tradition and German scientific progress. He had believed, and still believed, in the universal quality of science and in the necessity of establishing international relations among scholars, but the events of the war as well as a general resurgence of nationalism alarmed and deeply disquieted him. A letter he wrote to his friend Arthur Hunt, papyrologist in Oxford, in August 1914, on the eve of the German invasion of Belgium, is especially revealing of those years’ mood. Here is its final passage:

Ich habe in allen Ländern, grade auch in denen, gegen welche meine Söhne zu Felde ziehen und ich gern mitzöge, viele Freunde; unser einer weiss, dass selbst die universale Wissenschaft durch die Verschiedenheit an Race und Begabung ihrer Diener gewinnt, und vollends die ganze Cultur der Menschheit. Aber die Cultur und die Wissenschaft und der Begriff der Menschheit gehören zu dem universalen Gotte: in solchen Zeiten wachen mit der Natur, die jeden in seinem bestimmten Kreise geboren werden und leben lässt, die alten nationalen Götter auf und fordern den gan-

³⁸ With regard to this aspect, Calder has remarked that “one of the great feats of his [Wilamowitz’s] life was to be the rehabilitation of Euripides, which he accomplished for the Germans as Murray did in quite different ways for the English” (1970: 165).

³⁹ On Wilamowitz’s ‘war’ statements see Norton 2008 which includes an English translation of the “An die Kulturwelt!” manifesto (92-6). On Wilamowitz’s conservative ideology see Canfora 1977; 1979.

zen Mann, sein Hirn, sein Herz, sein Blut. Freundschaft und Feindschaft, die der einzelne und das einzelne Volk in solchen Zeiten erfährt, ist für lange, menschlich geredet, fürs immer bestimmend. Grüßen Sie mir das eure Oxford und komme der Tag, wo wir die gemeinsame Arbeit in Freundschaft wieder aufnehmen können. Jetzt kann ich die schönen neuen Sachen nicht mehr überdenken und lege nur bei was ich habe. (Lehnus 2012: 586)⁴⁰

[I have a lot of friends in every country, and especially in those against which my sons fight – and I would fight with them! We all know that universal science takes advantage from the racial and intellectual diversity of its servants, and so does humankind's whole culture. However, culture, science, and the concept of humankind belong to the universal God; in these days, together with nature, which has one be born and raised in a specific circle, there rise the ancient national gods who demand the whole of man, his brain, his heart, his blood. The friendship and hostility that each man and each people experience in such times are conclusive in the long run, in human terms, forever. Give my regards to dear Oxford, would the time come when we can resume our shared work as friends. Nowadays I cannot reflect on beautiful new things anymore, and enclose just what I have.]

Although personal relations had cooled down, Wilamowitz's writings kept being referred to as authoritative by British classicists, with special regard to Greek poetry (Huxley 1985: 551). Especially thanks to Murray, Wilamowitz's method, based on historicism and anti-classicism, settled in British academic world. Moreover, such influence was prolonged even after his death, when, in the late 1930s a few important scholars (such as Eduard Fraenkel, Paul Maas, Felix Jacoby, and Rudolf Pfeiffer, who had studied with him and had left Nazi Germany) carried on his teachings, although with a slightly different approach.

Wilamowitz's influence on American classical philology has

⁴⁰ A copy of this letter (which is mistakenly dated 3 July 1914 and certainly never got to its destination, but was returned to the sender) is kept at the Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek in Göttingen (MS Wilamowitz-Moellendorff 984, Kap. XI Bl. 2-3). See Lehnus 2008 for an analysis of its content and the reconstruction of its vicissitudes.

been far less meaningful. Strangely enough, even though in the second half of the nineteenth century, and until World War I, it was customary for American students of classics⁴¹ to come to Germany to study or specialize, no prominent American scholar ever studied with Wilamowitz and consequently brought back his concepts and methods to the United States (Kopff 1985: 558). Among Wilamowitz's doctoral students, Edward Fitsch (1864-1946) from New York was the only American. After studying at Hamilton College, New York, he attended philology classes at the University of Göttingen for three years and in 1896 received his doctorate in Classical Philology with a dissertation on Apollonius of Rhodes ("De Argonautarum reditu quaestiones selectae"). Back in the United States, Fitsch became a professor of Classics and maintained a friendly relationship with his German teacher, as witnessed by their correspondence.⁴²

Gherardo Ugolini

⁴¹ Among others, the classical scholar Basil Lanneau Gildersleeve (1831-1924) and the classical historian Charles Henry Oldfather (1887-1954).

⁴² The correspondence between Wilamowitz and Fitsch (twelve letters by the former and one by the latter) has been published in Calder 1979. On the relationship between Wilamowitz and Basil Gildersleeve, considered to be the father of American classical philology, see Calder 1978.

Note on the Text

Was ist eine attische Tragödie? (“What is an Attic Tragedy?”) is the title of the second chapter of Wilamowitz’s *Einleitung in die attische Tragödie* (“An Introduction to Attic Tragedy”), published by Weidmann in Berlin in 1889. It constitutes the first volume of Wilamowitz’s edition of Euripides’s *Hercules*, of which he later produced an annotated critical edition. From 1907 onwards, Wilamowitz started publishing the *Einleitung* as an independent piece of work – and changed the adjective ‘Attic’ to ‘Greek’ (*Einleitung in die griechische Tragödie. Unveränderter Abdruck aus der ersten Auflage von Euripides Herakles*, vol. 1, ch. 1-4, subsequently reprinted by Weidmann in 1910, and, after the author’s death, by Akademie-Verlag, Berlin, in 1959 and Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, in 1981).

The reason why we embarked on the publication of an English parallel edition of *Was ist eine attische Tragödie?* is to be found in the valuable specificity and essential self-sufficiency of this chapter, which stands out as autonomous from the edition of *Hercules* of which it first constituted the introduction. Structured as a rapid and yet passionate overview of Greek tragedy, from its much discussed origins to its classic fifth-century form, this highly influential essay has never been translated into English (a French and an Italian version were published in 2001 and 2013, respectively).

This translation, by Lisanna Calvi and Stefan Rabanus, is preceded by an introduction (“Wilamowitz and Greek Tragic Theatre”), which constitutes the enlarged version of an essay I published in 2013 (Wilamowitz 2013: 9-33). For clarity’s sake, all Greek and Latin quotations have been translated and included in the text

within square brackets. When necessary, bibliographical references have been given in full form and further details have been specified within square brackets (with reference to the works cited list at the end of the volume). References to modern standard edition such as Kaibel's edition of Atheneus, Maehler's edition of Pindar, Lobel's and Page's *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, and M.L. West's *Iambi et elegi Graeci* have also been provided in the notes. Footnotes in Arabic numbers are Wilamowitz's, while endnotes in Roman numbers and asterisk ones are the editor's notes which especially aim at clarifying names or concepts mentioned in the text. The translators' endnotes are indicated by alphabet letters.

The German text is taken from the 1889 edition of the *Einleitung in die attische Tragödie* (1.43-119); its normalization has been limited to the conversion of <ſ> (long s over round s) into <ß>. Also, titles of dramas and other works, including journals, have been italicized and capitalized. No other orthographical or typographical normalization has been carried out. The original page breaks of the 1889 edition have also been included in the text within square brackets. I would like to thank Marco Duranti for transcribing the text and Stefan Rabanus for revising it.

Gherardo Ugolini

Note to the Translation

Ulrich von Wilamowitz once wrote that “die wahre Übersetzung ist Metempsychose” (1891b: 7, “the authentic translation is a metempsychosis”). It is hard to say whether our translation of Wilamowitz’s own *Was ist eine Attische tragödie?* has succeeded in transmigrating the ‘soul’ of the text into a different language, yet our aim has certainly been one of emphasizing the value of the German original, ‘bending’ its English version in order to ensure the highest possible degree of faithfulness and the least recourse to disambiguation and interpretation (interpretative hints regarding possible cultural allusions are to be found in the translators’ endnotes only).

The most significant features of Wilamowitz’s prose may be summarized by referring to a particularly varied syntactic structure characterized by an oscillation between extremely long sentences and very short ones (see, for instance, see p. 134, ll. 9-13: a sentence totalling thirty-four words is followed by a sentence containing only three words). In particular, this complexity arises from extensive coordination of main clauses, secondary clauses, and constituents below the clause level which produce different instances of ellipsis (see, for instance, the free-floating prepositional phrase *in Sicilien . . .*, p. 188, ll. 23-4). We also have a very frequent use of pronouns, exasperating the fact that in German pronoun-antecedent agreement in number, gender, and case enables the recognition of the antecedent even in case of multiple ones and of a long distance between antecedent and pronoun: see, for instance, p. 186: *sie*, l. 7, refers to the almost directly preceding antecedent *sage und dichtung*, whereas *dasselbe*, l. 8,

refers to the quite distant antecedent *das ionische epos*, l. 5. Yet another characteristic is a high degree of attribution of all types, including participles as heads of the attribute phrase and appositions (see, for instance, p. 130, l. 21: *überall und nirgends zu hause*). Finally, the constituent order is modelled according to information structure proceeding from German case marking: see, for instance, p. 188, ll. 29-30 *den inhalt übernahm sie*: object noun phrase (accusative case) preceding subject pronoun (nominative). As regards compounds, Wilamowitz usually employs no more than two lexical stems while adjectives are frequently nominalized (see, for instance, p. 164, ll. 11-15, *das dramatische*, l. 11, *das tragische*, l. 13, *das schöne*, ll. 14-15).

Our translation has tried to reproduce the original syntactic framework as faithfully as possible (even though the lack of morphological marking, and especially case markers, in English has of course not always allowed us to mirror the German structure and has sometimes involved changes in word order). Our approach has also entailed a limited use of additional, clarifying noun phrases, which have been restricted to occasional clarifications of pronominal references requiring morphological marking not available in English (within square brackets). From a lexical point of view, except for Greek concepts (untranslated in the original), the text does not include many technical terms but makes use of a lot of repetitions and synonyms. We reproduced the author's lexical choices, as far as this did not clutter the readers' comprehension (e.g. the word *wesen* has been translated as 'nature', except when referred to animals or mythical creatures, in which cases it has been rendered with 'being', as well as in the expression *wesen und werden*, 'being and becoming'). Changes of register (from academic to more informal) and the use of apparently decontextualized historical terms, for which Wilamowitz appeared to have a flair, have also been preserved; for example, the phrase *aber damit ist es auch zu ende*, which has been translated as 'but that is the end of it', and words such as *Ritterspiegel* ('mirror of knights', for which see also note j below).

Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff

Was ist eine attische Tragödie?

Stellung der frage

Wenn man ein attisches drama in die hand nimmt, so pflegt man daran zu gehen in der voraussetzung, es sei ein gedicht derselben gattung wie *Sakuntala*, *Leben ein Traum*, *Polyeucte*, *Macbeth*, *Wallenstein*. demgemäß bringt man bestimmte anforderungen mit, die in dem wesen dieser gattung liegen sollen; man erwartet eine aesthetische wirkung, welche zu erzielen der zweck der tragödie sein soll, und das urteil über das gelesene gedicht wird sich danach bemessen, in wie weit es seine aufgabe erfüllt und die erwartungen befriedigt hat. nun wird zwar ein jeder in jedem drama mancherlei gewahr, was ihm störend ist, was der dichter aber mit absicht so gemacht hat, also entweder als vorzug oder doch als etwas unerläßliches angesehen hat. im attischen drama ist ein chor gegenwärtig, der oft dem interesse der handlung widerstrebt; bei Calderon ermüdet das endlose a parte reden der personen und die eben so endlosen schilderungen; im *Cinna* wird die einheit des ortes abgeschmackt, bei Shakespeare die clowns, bei Schiller die liebespare. der leser ist zwar in den meisten fällen schon zuvor davon unterrichtet, was er finden wird; er ist also nicht mehr so stark befremdet, drückt ein auge zu, überschlägt auch wohl eine überflüssige partie, und findet sich schließlich mit dem störenden als einer berechtigten eigentümlichkeit ab. es ist aber bekanntlich eine berechnete eigentümlichkeit etwas, das allenfalls entschuldigt werden mag, zumal sich's leider nicht ändern läßt, das aber eigentlich durchaus unberechtigt ist. und die ehrlichkeit fordert das eingeständnis, daß zwar die dichter durch diese dinge ihre aufgabe

Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff

What is an Attic Tragedy?

The Issue

When one is about to read an Attic drama one normally assumes to be approaching a poetical work belonging to the same genre of *Sakuntala*, *Life is a Dream*, *Polyeucte*, *Macbeth* or *Wallenstein*.ⁱ Consequently one bears in mind specific features that should be implicitly present in the nature of that literary genre. One expects an aesthetic effect, whose achievement should be tragedy's aim. Thus, one ends up judging the poetic text by evaluating the extent to which it has achieved its goals and satisfied one's own expectations. Now, it is quite true that everyone will find in any drama elements that he will deem unpalatable to his taste, even though they have been intentionally created by the author, who has judged them favourably or considered them essential. In Attic drama the presence of a chorus often goes against the interest of the action. Calderón's endless asides of the characters and equally endless descriptions are tedious. *Cinna*'sⁱⁱ unity of place produces dullness and so do Shakespeare's clowns and Schiller's loving couples. In most cases, the readers are of course informed about what they are going to find, and do not come unprepared: they turn a blind eye to and overlook unnecessary parts, and, in the end, they accept what they find annoying as a legitimate peculiarity of the text. Yet, a legitimate peculiarity, as we know, is something we may at best justify – especially because we cannot modify it – but it is, in fact, far from being legitimate. Honesty forces us to admit that, although poets thought that they were doing their duty by including these elements,

haben erfüllen wollen, sie aber in wahrheit höchstens trotz denselben erfüllen. sie haben also ihre aufgabe schlechter verstanden als wir; was denn schließlich eine schmeichelhafte bestätigung für das hochgefühl ist, wie herrlich weit wir es gebracht haben.

[44] Für das attische drama stellt sich die sache noch besonders ungünstig, weil es die geltung als classisch, d. h. unbedingt mustergiltig, viele jahrhunderte hindurch behauptet hat, und durch den jugendunterricht der glaube immer neue nahrung erhält, als würde dieser vorrang auch heute noch ernsthaft behauptet. der leser glaubt sich deshalb zur anlegung eines absoluten maßstabes doppelt berechtigt, und jeden einwand, den er bei eigenem lesen wider die classicität mit fug und recht erhebt, richtet er gegen die alten dichter, gleich als ob sie die ungehörigen ansprüche selbst erhöhen. So haben diese für die traditionelle schätzung zu büßen und scheinen mit dieser zugleich auch ihren eigentümlichen wert zu verlieren.

Es soll eine solche betrachtungsweise nicht ganz verdammt werden. es muß einen maßstab geben, der sich an jede poesie jeder zeit anlegen läßt ohne irgend jemand unrecht zu tun, wenn anders wir den glauben an die realität und ewigkeit des schönen nicht verlieren wollen. vor allem aber wird und soll sich keine zeit ihr recht verkümmern lassen, an ihrer eigenen empfindung die werke der vergangenheit zu messen. allein diese beiden maßstäbe wird zwar ein jeder zunächst für identisch halten: in wahrheit ist jener ideale maßstab dort wo die idee des schönen ist; was aber wir menschen uns an seiner statt machen, das ist selbst dem wechsel unterworfen, war etwas anderes als es ist und wird etwas anderes sein. wir mögen getrost mit dem messen was uns absolut erscheint, denn der lebende hat recht. aber der lebende hat auch recht gehabt zu seiner zeit, und ihm zu seinem rechte zu verhelfen ist die bescheidenere aber ungleich schwerere aufgabe der geschichtlichen wissenschaft. diese darf gar keine andern voraussetzungen machen als das individuum und die zeit, welcher das betrachtete werk angehört. aus sich und den bedingungen seines wesens und werdens hat sie es zu erklären. sie verzichtet mit nichten auf ein urteil, aber sie rechnet mit dem wollen und können des volkes, der zeit, des einzelnen menschen.

at best they succeeded despite those elements. Thus they understood their duty worse than we do, and this is after all a gratifying proof of how wonderfully our sensibility has been developing.

As regards Attic drama, the question is even more unfavourably put since its consideration as classic, that is, as absolutely exemplary, has established itself through the centuries; and this conviction has been constantly fed by the education of young people, as if we could still seriously uphold such supremacy today. From this derives that the readers feel doubly entitled to rely on an absolute standard of evaluation; thus, if, while reading, they happen to raise some just objections against what is classic, that same piece of criticism ends up by being directed against the ancient poets, as if it were they who laid inappropriate claims. Hence, they have to make amends for the appraisal they traditionally receive and, at the same time, lose not only that appraisal, but also their specific value.

Such perspective should not be completely condemned. If we do not want to lose our faith in the reality and eternity of beauty, a standard that can be applied to every poem of every age ought to be found without being unjust to anybody. And most of all, no age should give up the right to evaluate the works of the past according to its own specific sensibility. At first blush, one would think that these two standards are identical; in truth, the ideal standard is where the idea of beauty is. Yet, what men use in its stead is naturally subject to mutability: it was something different from what it is and from what it will be. Full of trust, we like to measure things on the basis of what appears to us as absolute, since only the contemporaries are right. But the contemporaries were also right in their own time and it is historical science's humble but extremely difficult task to help them vindicate their reasons. It [historical science] must rely on no other assumption than the individual and the epoch to which the work under consideration belongs and must explain it starting from the work itself, and the conditions of its being and becoming. It does not give up its own judgements at all, but it relies on the will and power of the people, of time, of single individuals;

sie sucht zu verstehen, nicht um zu verzeihen, sondern um gerecht zu richten.

Diese aufgabe, das verständnis als grundlage der κρίσις zu erschließen, hat die philologie gegenüber dem drama in arger weise verabsäumt. es ist dahin gekommen, daß außerhalb der zünftigen kreise die abschreckendste trivialität und die nakteste ignoranz sich unbehelligt an den edelsten werken der hellenischen poesie versündigen kann, und in den zünftigen kreisen die sehenden bei seite treten, die einäugigen oder gar blinden die führung sich anmaßen. allein auch diese versümnis will geschichtlich begriffen werden; sie darf nicht nur gescholten, sondern muß erklärt werden. die entwicklung der philologie, wie sie im vierten capitel dargestellt ist, gibt die erklärung.

Moderne aesthetik

Daß die hellenische poesie aus dem staube der folianten an das tageslicht trat, ist wenig über ein jahrhundert her. es geschah zu einer zeit, deren richtung durchaus philosophisch war. wenn Lessing auf das antike drama hinwies, so geschah das so, daß er diesem die geltung als classisch ließ, um das französische von der gleich hohen stellung zu stürzen. zu dem zwecke hat auch Diderot die antike tragödie herangezogen.¹ Vollends die aristotelische *Poetik* ward als kanonisch anerkannt,

¹ Es ist sehr bezeichnend, daß er schon in den *Bijoux indiscrets*, welche zuerst Lessing diese schwerlich von ihm dort gesuchte anregung gegeben haben (*Hamb. Dramat.* 84 stück), den *Philoktet* des Sophokles als musterstück wählt: ein auf das einfachst moralische reducirter, des mythischen fast ganz entkleideter stoff, daneben die feinste charakteristik und die stärkste abweichung von der Versailler decenz. so erscheint denn der *Philoktet* auch im *Laokoon*. für die verehrer der comédie larmoyante war *Philoktet* das rechte: aber die *Iphigenie* mit ihm zu verbinden war ein herzlich abgeschmackter einfall. da wirkt das mythische, echt tragische, und hat die *Elektra* gevatter gestanden.

it tries to understand, not in order to forgive but to judge correctly.

With regard to drama, philology has poorly neglected this task, that is, comprehension as the foundation of κρίσις [evaluation]. Thus we have come to a point when, outside professional groups, the most disgusting triviality and lowest ignorance can flaw the noblest works of Hellenic poetry undisturbed. Within the professional groups, those who can see step aside, while the one-eyed and the blind claim the lead. This omission ought to be understood historically: it is not only a matter of criticizing it, but it must also be explained. The development of philology, as illustrated in the fourth chapter of this book,ⁱⁱⁱ explains this phenomenon.

Modern Aesthetics

It has been a little more than a century since Hellenic poetry has come into the light again from under the dust of the in folios. This happened in an epoch which was indeed philosophically oriented. When Lessing referred to ancient drama, he maintained the status of classic in order to make French drama fall from an equally high position. For that same end, Diderot also turned to ancient drama.¹ The canonical value of Aristotle's *Poetics* was universal-

¹ It is very significant that, already in the *Bijoux indiscrets*,* the work that first gave Lessing the inspiration he was intensely looking for (*Hamburg Dramaturgy*, 84), he chose Sophocles's *Philoctetes* as a model; the content is reduced to the simplest moral aspects and it is almost completely voided of the mythical ones; [it shows] the most refined characteristic and the most distinct departure from Versailles propriety; and so does *Philoctetes* appear in the *Laocoön* too. To the admirers of the *comédie larmoyante*,** *Philoctetes* was appropriate, but the idea to link together *Iphigenia* and *Philoctetes* was greatly distasteful. Indeed, the mythical and the authentically tragic operate here, and this has been the model of *Electra*. [*The *Bijoux indiscrets* (*The Indiscreet Jewels*) is Diderot's first novel, anonymously published in 1784.] [**The *comédie larmoyante* (i.e. "tearful or pathetic comedy") is an eighteenth-century French dramatic genre. The most important author of *comédies larmoyantes* was Pierre-Claude Nivelle de la Chaussée (1692-1754). This kind of comedy is characterized by the mingling of tragic and comic elements as well as by adventurous turns of the action. The aim was to touch the audience and

um so lieber, als sie einen absoluten maßstab gab, der für alle zeiten anwendbar schien. Herder erhob sich zwar zu geschichtlicher betrachtung, aber nicht durch ein voraussetzungsloses studium der vergangenheit, sondern durch die philosophie der geschichte. auch lenkte er das nachdenken und die arbeit der forschler vornehmlich auf die anfänge und die ersten stadien der culturentwicklung, so daß das drama, die letzte und vollkommenste blüte der hellenischen poesie, eine geringere beachtung fand, zumal seine kunstvoll durchgebildete form dem volkstümlichen ferner liegt als in den meisten andern litteraturen. dieser umstand hat noch lange fortgewirkt. als aus den kreisen der Romantiker oder doch unter dem impulse, der von ihrer schule ausgieng, wiederholt der versuch gemacht ward, eine geschichte der griechischen litteratur zu schreiben, gelangten die wenigsten auch nur bis an das drama heran, und dann giengen sie darauf aus, es irgendwie mit der volkspoesie zu verknüpfen.

Als dem deutschen volke eine anzahl dramen von seinen großen dichtern beschert wurden, die den antiken ebenbürtig waren, da waren diese unabhängig von der antiken praxis und theorie entstanden; wo der anschluß ein bewußter gewesen war, da ward die wirkung zum mindesten dadurch beeinträchtigt. der erfolg konnte nicht ausbleiben, daß man die antiken werke unwillkürlich mit den modernen verglich, von ihnen forderte, was die modernen leisteten, und die form, die man. [46] in der *Braut von Messina* mit recht anstößig fand, auch im *Oedipus* beanstandete. über die theorie des dramas hatten Goethe und Schiller tief nachgedacht, auch sie im unmittelbaren anschluß an Aristoteles, weshalb sie auch das drama im gegensatz zum epos auffaßten; hätten sie aber auch die antiken gedichte im originale wirklich verstehen können, als dichter würden sie dennoch nicht die bedingungen und ziele fremden schaffens, sondern anregung und förderung für eigenes schaffen in ihnen gesucht haben. ganz besonders aber ward für die theorie des antiken dramas gerade so wie für die bald verlachte praxis der nachahmer verhängnisvoll, daß Schiller, der bekennner der Kantischen freiheitslehre, den begriff des großen gigantischen schicksals,

ly recognized, especially because it set an absolute standard that seemed valid for every epoch. Herder raised himself to historical contemplation, even though not through an objective study of the past, but through the philosophy of history. He also oriented his reflection and research especially towards the origins and earliest developing stages of civilization: as a consequence, drama, the last and perfect flower of Hellenic poetry, enjoyed little consideration also because its form, so artistically wrought, was much more distant from popular culture than what happens in other literatures. This circumstance was greatly influential for a long time. In the Romantic milieu and because of the impulse coming from that school, there had been repeated attempts at compiling a history of Greek literature; yet the few people that dealt with drama had tried to relate it, in a sense, to popular poetry.

The German people have been presented with a good number of plays by its great poets. They share equal dignity with the ancients and emerged regardless of ancient theory and practice; where the continuity was conscious, the result was, for that reason, at least impaired. It was inevitable for them to be instinctively compared with modern works, and they were required to accomplish what modern ones did. Thus, the justly criticized form in *The Bride of Messina*^{iv} was censured in *Oedipus the King*, too. Goethe and Schiller deeply reflected upon the theory of drama; they also directly referred to Aristotle and that is why they set up drama against epic poetry. Had they effectively been able to understand ancient poetry in the original language, being poets, they would not have looked for the premises and purposes of other people's production, but for ideas and incentives for their own production. Yet, with regard to the theory of ancient drama, as well as the soon derided practice of its imitators, it has been especially fatal that Schiller, a follower of the Kantian theory of freedom, singled out the concept of a giant fate

move them to tears by introducing extremely pathetic scenes in which apparently ill-fated characters eventually enjoyed a happy ending.]

welches den menschen erhebt, wenn es den menschen zermalmt, als leitstern der tragischen sittlichkeit ausstellte.

Die grundlinien der anschauung, welche bis auf den heutigen tag die verbreitete ist, gab A. W. Schlegel in den *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*. es war in der tat ein versuch, die dichtungen der verschiedenen völker, welche Schlegel aus wirklicher eigener kenntnis beurteilte, geschichtlich zu würdigen. aber dieser versuch ward mit einer bestimmten praktischen tendenz gemacht. er predigte das evangelium einer einigen reinen hohen kunst, und er glaubte mit recht, daß er für dieses ideal am besten dadurch propaganda machen könnte, wenn er zu gunsten des allertrefflichsten all das auf das schärfste verurteilte und herabsetzte, auf das sich der herrschende ungeschmack zu berufen pflegte, welchen er eben brechen wollte.² im innersten grunde der seele endlich betrachtete sich Schlegel als propheten des großen romantischen tragikers, der nach der geschichtsphilosophie kommen sollte, um den bau der deutschen poesie zu krönen. ob er die täuschung der genossen mitgemacht und den heiland in L. Tieck gesehen hat, mag zweifelhaft sein; ausgeblieben ist der heiland jedenfalls. die romantiker waren eine viel zu reflectirte, geistreiche, ironische, angekränkelte gesellschaft, als daß sie die unmittelbare kraft einer großen tragischen wirkung hätten erzeugen können; die meisten waren für eine solche überhaupt gar nicht empfänglich, und selbst wenn sie die größten tragiker bewundern und erläutern wollen, so tun sie die auffälligsten irrgänge. es soll Tieck unvergessen [47] sein, daß er die hetze gegen Euripides nicht mitgemacht hat, aber wenn er seine gedichte 'von dem morgenrot einer ahnungsvollen romantik übergossen' nennt, wobei er 'vornehmlich an die wundersame *Helene* denkt', wenn er die *taurische Iphigenie* und die *Elektra* 'seltsam von waldgefühl und einsamkeit erfrischt' findet (bei F. v. Raumer *Vorlesungen über alte Geschichte* II 544), so gibt er selbst die seltsamsten proben ahnungsvoller romantik.

² Schlegel gesteht (I 133) halb und halb ein, daß er Euripides nur schlug, weil er Iffland und Kotzebue meinte. das mochte ein geschickter streich sein, wenn Schiller ganz dasselbe in Shakespeares schatten auch unvergleichlich wahrer schöner und edler erreicht hatte; es durfte dann aber nicht als eine objective beurteilung aufgenommen und weitergegeben werden.

that ennobles men while annihilating them as the polestar of tragic morality.

The foundations of the conception, which has been the most popular one until today, were laid by A.W. Schlegel in his *Lectures on Dramatic Art and Literature*.^v It was in fact an attempt at historically evaluating the different peoples' poetic texts, which Schlegel judged on the basis of personal knowledge. Yet, this attempt had been carried out following a precise practical tendency. He preached the gospel of a unified, pure and superior art, and, in the name of the utmost perfection, he justly believed that he could best propagate this ideal of his by condemning and disparaging most caustically all that usually pertained to bad taste, and it was precisely that bad taste he wished to destroy.² In his innermost self, Schlegel considered himself as the prophet of the great Romantic playwrights who, according to the philosophy of history, would come to crown the edifice of German poetry. It is doubtful whether he shared his contemporaries' illusion and saw L. Tieck^{vi} as the Saviour. Anyway, the Saviour never came. The Romantics were a too reflective, ingenious, ironic, and suffering fellowship to produce the swift power of a great tragic effect. Most of them were not in the least inclined to it, and even when they wanted to admire and explain the greatest playwrights, they made the most evident mistakes. It is Tieck's unforgettable merit that he did not partake in the defamation of Euripides, but when he defines his [Euripides's] poetry as 'sprinkled by the dawn of a foreboding Romanticism', while he 'especially thinks of marvellous *Helen*', and when he finds *Iphigenia in Tauris* and *Electra* 'extraordinarily revived by sylvan emotion and solitude' (see F. von Raumer, *Vorlesungen über alte Geschichte*, 2.544),^{vii} then it is he himself who produces the most strange evidence of a foreboding Romanticism. It is well known that Tieck also made a mistake with regard to the

² Schlegel secretly confessed (1.133) that he criticized Euripides only because he had Iffland and Kotzebue* in mind. This could have been a clever move even though, in the wake of Shakespeare, Schiller had achieved the same result in an incomparably more authentic, more beautiful, and nobler manner. This observation should not be understood and circulated as an objective evaluation. [*Both August Wilhelm Iffland (1759-1814) and August Friedrich Ferdinand von Kotzebue (1761-1819) were German writers and playwrights.]

er hat sich bekanntlich in der beurteilung Ophelias eben so vergriffen, wo es minder verzeihlich war, da *Wilhelm Meister* vorlag. bei andern romantikern, die wol eher die fähigkeit des geschichtlichen nachempfindens besessen hätten, fehlte es am besten. F. Schlegel würde wol die euripideischen frauen in den irrhängen ihrer seelenkrankheit haben verfolgen können, und er hatte für den großen zug der entwicklung, der die griechische poesie von stufe zu stufe bis auf den gipfel aischyleischer erhabenheit trägt, einen helleren blick als sein bruder. aber er war ein zu verkommener selbstling ohne religion und ohne ehrgefühl:³ wie sollte er nicht schaudern vor der unerbittlichen sittlichkeit dieser poesie, die sein ganzes treiben verurteilte; hat er doch Schiller aus demselben grunde so glühend gehaßt. auch die weltumfassende philosophie gieng aus der romantik hervor, die es sich zutraute, wissenschaft leben und kunst (θεωρεῖν πράττειν ποιεῖν) mit ihren gedanken zu umspannen und alle scheinbaren widersprüche zu lösen. sie fand auch für das drama eine formel, und man soll nicht bestreiten, daß viele und tiefe wahrheit in ihr lag. aber selbst die *Antigone* muß arg misdeutet werden, um als musterstück den *Oedipus* zu ersetzen und darzutun, wie sich aus dem conflicte zweier einseitig berechtigter bestrebungen die höhere harmonie, wenn auch um den preis des unterganges der individuen, ergibt.

Es könnte scheinen, als hätte es geringe bedeutung, auf diese bestrebungen hinzuweisen, da doch die herrschaft der romantik und der hegelschen philosophie nicht mehr besteht. allein das philosophische denken der folgezeit hat an die erkenntnis des antiken dramas wenig arbeit gewandt,⁴ [48] was durchaus berechtigt ist,

³ *homo longe omnium pessimus* nennt ihn G. Hermann an Volkmann 1. August 1796. da war Schlegel an den rechten gekommen.

⁴ Fr. Vischer hat daran ganz recht getan, daß er Shakespeare in den mittelpunkt gestellt hat. seine individualität zog ihn von Athen fort: wer Pandora nicht zu würdigen weiß, wird auch Prometheus nicht würdigen. es ist doch eine arge verrückung, die ὑποθέσεις von tragödien in epische erzählungen umzusetzen, wie es Vischer gar mit dem *Oidipus auf Kolonos* getan hat: und doch zeigt sich hier, daß auf den kernmenschen, den σαρκασμοπιτυοκάμπτης, der kern des dramas am mächtigsten gewirkt hat, die sage.

evaluation of Ophelia, and this is less excusable because of the *Wilhelm Meister*^{xiii} precedent. Other Romantics, who certainly would have had the ability to feel historically, completely lacked it. F. Schlegel could have pursued Euripides's female figures in the tangles of their spiritual disquiet; and as to the main developments that gradually dragged Greek poetry to the heights of Aeschylean sublimity, his outlook has been clearer than his brother's. However he was a depraved egoist, with no religion or sense of honour:³ how could he not shiver in front of the inflexible morality of this poetry, which condemned his whole activity? In fact he bitterly hated Schiller for the same reason. Romanticism also originated universal philosophy, which contemplated the possibility of embracing science, life, and art in its reasoning (θεωρεῖν πράττειν ποιεῖν) [to observe, to do, to create] and solving all seeming contradictions. It also found a formula for tragedy, and one cannot deny that it contains many deep truths. However, *Antigone* itself must have been seriously misunderstood to make it a substitute for *Oedipus the King* as exemplary drama, and to determine that, starting from the conflict between two equally and unilaterally legitimate aspirations, it produces a superior harmony, which is successful only at the cost of the disappearance of the individuals.^x

It could appear that it is not important to refer to these intentions, since Romanticism's and Hegelian philosophy's dominion is over. Later philosophical thought has been hardly devoted to the comprehension of ancient drama⁴ – which is absolutely legitimate – and however it has had a very limited influence over the studies

³ *Homo longe omnium pessimus* [by far the worst man of all] as G. Hermann defines him in a letter to Volkman dated 1 August 1796. And this definition perfectly suits Schlegel.

⁴ Fr. Vischer* was very much right when he drew the attention to Shakespeare. His specific individuality made him stray from Athens: those who cannot appreciate Pandora will not appreciate Prometheus either. Yet it is a big mistake to transform the ὑποθέσεις [topics] of tragedies into epic stories as Vischer precisely did with *Oedipus at Colonus*. However, we can see that the core of drama, that is, the legend, strongly operates on a real man, on the σαρκασμοπιτυοκάμητης [one who bends the pines with sarcasm, see Aristophanes, *Frogs* 966]. [*Friedrich Theodor von Vischer (1807-87) was a German literary critic and philosopher. He was professor of aesthetics at the university of Tübingen, Zurich, and Stuttgart.]

und jedenfalls wenig auf das studium desselben eingewirkt. die philologie aber wandte sich unter dem drucke der stimmung, welche der streit zwischen Hermann und Welcker Otfried Müller erzeugte, von diesem felde ab. die bedeutenden gelehrten verachteten was ihnen unfruchtbares spiel schien. in der breiten masse aber wirken zu allen zeiten gedanken noch lange nach, wenn sie auch in wahrheit überwunden sind. was so im allgemeinen über die attische tragödie geglaubt, den knaben gepredigt und von diesen ins leben mitgenommen wird, sind im wesentlichen reflexe dessen was Lessing und Schiller, die romantiker und ihre philosophischen nachfolger ausgesprochen haben. das letzte halbe jahrhundert hat wenig davon noch dazu getan. Wir hören ja freilich alle tage, daß die geisteswissenschaften abgewirtschaftet haben, wenn sie nicht die exacte methode der königin naturwissenschaft einigermaßen nachmachen. und es ist auch von einer zukunftsprophetik die rede, welche empirisch psychologisch, empirisch anthropologisch die rechte grundlage sucht. es scheint aber für sie wichtiger zu sein, die Botokuden und Kamtschadalen zu verhören als die Hellenen. wenn dem Mephistopheles schon in der classischen Walpurgisnacht ungemütlich wird, was sollen die proktophantasmisten machen, die sich längst von geistern und von geist curirt haben? Wem die *Orestie* und die *Poetik* des Aristoteles — griechisch sind, wie dem Casca Ciceros rede, der muß es sich schon gefallen lassen, daß seine rede dem Hellenisten böhmisch ist. welchen wert hätte es auch, ein system durch ein anderes zu ersetzen, das doch auch nur beurteilen, nicht verstehen lehrt?

Aristoteles

Verstehen gelernt hat freilich erst die letzte generation vor uns ein hauptbuch, die aristotelische *Poetik*, und der große meister hat überhaupt erst jetzt die dominirende stellung in der griechischen wissenschaft erhalten, die ihm gebürt, ja, seine macht wird noch steigen. allein darum ist unser verhältnis zu ihm nur ein freieres geworden. es ist nicht mehr erlaubt, mögen auch die naiven nicht aussterben, das was man für wahr hält, in den Aristoteles hineinzulesen;

in that field. Yet, philology, in the strained atmosphere produced by the Hermann, Welcker and Otfried Müller quarrel, strayed from this field. The major scholars disdained to deal with what seemed to them as a barren game. Yet there are concepts that keep influencing the masses at all times, even when they are in fact out-dated. All that one generally thinks of Attic tragedy, which is preached to the children and acquired for a lifetime, is nothing but a reflection of what Lessing, Schiller, the Romantics and their philosophical heirs expressed. The last fifty years added nothing new to this situation. Every day we hear someone say that the humanities will ruin themselves if somehow they do not imitate the exact method of Queen natural science. And the discourse is also about a poetics of the future, one that looks for its correct foundations in an empirical-psychological and empirical-anthropological way. Yet it looks like this discipline cares more about interrogating the Botocudos and Kamchadals^x rather than the Hellenes. If for Mephistopheles in the classic Walpurgis Night, the situation grows unpleasant, what should proctophantasmists,^{xi} who a long time ago cured themselves of spirits, and the spirit, do? Those to whom the *Oresteia* and Aristotle's *Poetics* are all Greek, as Cicero's words to Casca,^{xii} must surrender to the fact that their discourses are double Dutch[^] to Hellenists. Would it be worth substituting a system with one that teaches only to judge and not to understand?

Aristotle

The last generation before our own was the first that started understanding a fundamental book such as Aristotle's *Poetics*, and the great master has just now gained, in the field of Greek studies, the leading position he deserves. His authority is indeed destined to grow further. And it is only for this that our relationship with him has become freer. It is not allowed anymore, although naive people will never become extinct, to discover in Aristotle what one holds to be true. Hence one's own judgement on Aristotle

deshalb ist aber auch das eigene urteil des Aristoteles und seine aesthetische theorie nicht mehr für uns maßgebend. was er uns als geschichtliche tatsache übermittelt, das sind wir verpflichtet als solche gelten zu lassen, so lange sich nicht der irrthum beweisen läßt: die beurteilung der tatsachen und die daraus abgezogenen allgemeinen gesetze haben nicht die geringste verbindlichkeit. Aristoteles ist unser vorzüglichster zeuge für die tatsachen der attischen verfassungsgeschichte; aber nicht leicht wird jemand seine beurteilung ihres ganges und des wertes der leitenden personen sich zu eigen machen: auf alle fälle [49] ist die politische theorie des Aristoteles und seine construction des besten staates für die geschichtliche und rechtliche auffassung der concreten erscheinungen der griechischen geschichte von geringer bedeutung. es ist zeit, daß wir in der poesie nicht mehr anders vorgehen. nicht mehr Aristoteles der aesthetiker, sondern Aristoteles der historiker ist der ausgangspunkt unserer betrachtung. wenn wir uns zu dem geschichtlichen verständnis der attischen dramen durchgearbeitet haben, dann können wir fragen, ob die aesthetische theorie des Aristoteles für sie das richtige getroffen hat, und in wie weit seine ansicht von dem wesen der kunst absolut richtig ist. um die wirkung der tragödie auf Aristoteles oder gar auf uns haben wir uns zunächst nicht im mindesten zu kümmern, sondern um die absicht ihrer dichter. es kann uns also auch die vergleichung mit irgend welcher anderen dramatischen poesie nichts helfen, ganz abgesehen davon, daß doch alle und jede dramatische poesie von den Athenern abstammt.⁵ wir wollen ja weder eine tragödie schreiben noch schreiben lehren, sondern die welche wir besitzen verstehen. dazu ist denn freilich nötig

⁵ In betreff der indischen ist die entscheidung dadurch erschwert, daß sie erst jahrhunderte nach dem erlöschen der griechischen spiele zur blüte kommt; deshalb ist die unmittelbare vergleichung (Windisch *Abhdlg. des 5. orientalistencongresses*) wenig überzeugend, und ein stricter historischer beweis wird erst möglich sein, wenn auf indischem gebiete die forschung jahrhunderte vordringen kann. aber daß in den zeiten der griechischen vormacht im osten auch die techniken ihre höchste blüte gehabt haben, steht fest, und man kann gar nicht bezweifeln, daß an den höfen der hellenischen fürsten Indiens im 2. jahrhundert scenische spiele gewesen sind, wenn sich gar die Parther im 1. jahrhundert die *Bakchen* vorspielen lassen. und daß die hellenische civilisation auf die Arier ganz intensiv gewirkt hat, zeigt am besten die sculptur (Curtius *Arch. Zeit.* 1876, 90).

and his aesthetic theory is no longer fundamental for us. We must take what he hands down as a historical fact as such, at least until it is proved to be false. Yet, the evaluation of the facts and the general laws one gathers from it are not binding in the least. Aristotle is our best witness with regard to the facts of Attica's constitutional history, but it is unlikely that somebody would adopt his evaluation of history and the value of its protagonists. Anyway Aristotle's political theory and his construction of the ideal state are not that important in order to understand historically and legally the concrete phenomena of Greek history. It is time that we do the same in poetry too. The starting point of our considerations is no longer Aristotle the aesthetician but Aristotle the historian. When we have studied Attic dramas thoroughly and achieved a historical comprehension of them, we can ask if Aristotle's aesthetic theory hit the mark and how absolutely correct his perspective on the nature of art is. At the beginning we should not worry in the least about the effect that tragedy exercised on Aristotle, nor about the one it exercises on us, but about the playwrights' intention. Also, the comparison with some other form of dramatic poetry does not help us in any way, regardless of the fact that, anyway, every genre of dramatic poetry comes from Athens.⁵ In fact our aim is not to write a tragedy, nor to teach how to write one, but we want to understand the ones that we own. Therefore, it is absolutely necessary to know what mission the poets wished to accomplish and what

⁵ If we refer to Indian art, the evaluation is more difficult because it reached its peak centuries after the disappearance of Greek plays. That is why an immediate comparison is not very convincing (see Windisch, *Abhandlungen des 5. Orientalistenkongresses*) [Windisch 1882: 3-106] and it will be possible to obtain some rigorous historical evidence only after research in Indian territories have gone on for centuries. Yet it has been already proved that, during the Greek supremacy in the East, the *technitai** had also enjoyed their maximum flourishing; one cannot doubt the fact that scenic plays were performed at the courts of Hellenic princes in second-century India, since even the Parthians had mounted *The Bacchae* in the first century. Sculpture shows best how intensely Hellenic civilization influenced the Aryans (Curtius, *Arch. Zeit.* 1876, 90) [Curtius 1876: 90-5]. [*“Technitai” refers to the professional associations of Dionysian artists that grew in the Hellenistic period.]

zu wissen, welche aufgabe die dichter lösen wollten, was ihr volk von ihnen erwartete, und weit genug wird uns der weg führen, ehe wir dieses ziel erreichen: aber aus seiner vergangenheit, nicht aus seiner zukunft erklären wir das attische drama.

Fundamentale tatsachen

Wenn es uns verstattet wäre, überall bis zu den quellen vorzudringen, so würden wir auch bei dieser historischen forschung von Aristoteles absehen. aber uns sind nur trümmer überliefert, so daß wir längst nicht alles mehr mit eignen augen übersehen und prüfen können, sondern auf die zeugnisse anderer angewiesen sind. und hier ist es, wo Aristoteles mit voller autorität eintritt; nur wenige zeugnisse, die wir anderswoher auflesen, die aber auch zumeist auf seine schule zurückgehen, treten hinzu; erst nach peinlichster prüfung reihen wir sie ein, und für die hauptsache würden wir sie auch entbehren können. unser fundament [50] ist und bleibt was in der *Poetik* steht. die tragödie stammt ab von den sängern des dithyrambos; sie ist zuerst satyrspiel gewesen in lebhaften tanzrhythmen und lustiger sprache; den zweiten schauspieler hat erst Aischylos eingeführt und den chor von der protagonistenstelle zurückgedrängt; der dritte schauspieler stammt erst von Sophokles. mit diesen allbekannten notizen hat zu allen zeiten jeder gerechnet; der fortschritt aber liegt darin, daß wir erstens jede spätere überlieferung zunächst fern halten, zweitens eine vorstellung davon haben, woher Aristoteles seine kenntnis hat, was er überhaupt wissen konnte. ob er ein drama aus dem sechsten jahrhundert gelesen hat, ist fraglich; die spätere zeit besaß keins mehr,⁶ und

⁶ Von Choirilos ist eine mythographische angabe und ein als tropus angeführter vers auf uns gekommen. die grammatiker kennen ihn nicht mehr. jene erwähnungen können sehr wol auf schriftsteller aristotelischer zeit zurückgehen. die lyrischen fragmente des Pratinas stammen alle aus einem musikgeschichtlichen werke, da sie sich auf musik beziehen; von einer tragödie ist ein wort aus zoologischem interesse gerettet, wol aus einem schriftsteller wie Speusippos oder Phainias. mehr gibt es von Phrynichos, nicht bloß bei mythographen, sondern auch bei grammatikern. allein daß die von ihm er-

the people expected from them, and we will have to walk a fairly long way before we reach this aim. However, it is by looking at its past and not at its future that we may explain Attic drama.

Fundamental Facts

If we were allowed to go back to the sources in any case, we could easily set Aristotle aside even in this historical research. We have been handed down nothing but rubble and, as a consequence, we have not been able to consider and examine things with our eyes for a long time but we depend on the testimony of others. And this is exactly the moment in which Aristotle intervenes with full authority. There are but few testimonies that we collect elsewhere, and yet they mostly go back to his school. After thoroughly examining them, we put them in a row, but as for essential issues, we might as well put them aside. Our fundamental basis is and will be what is written in the *Poetics*. Tragedy comes from dithyramb singers. At the beginning it was a satyr-like performance carried out on a lively dancing rhythm and with an amusing language. Aeschylus first introduced the second actor and divested the chorus of its leading role; the third actor was Sophocles's invention. Everyone has always had to reckon with this well-known piece of information. Progress consists at most in the fact that, first of all, we keep any subsequent tradition at a distance, and, second of all, we got an idea of where Aristotle derived his knowledge and of what he might have generally known. It is uncertain whether he read any sixth-century BC drama. The following epoch did not have a single one,⁶ and, for

⁶ As regards Choerilus,* we have been handed down nothing but a mythographic reference and a line quoted as a figure of speech. Grammarians do not know him anymore. Those allusions can very well date back to authors from the Aristotelian period. The lyrical fragments from Pratinas come from a musical historical work, since they allude to musical themes. A word from a tragedy (possibly by authors such as Speusippus or Phainias) survived because of zoological interests. Something more has been preserved of Phrynichus,** not only in the mythographers' testimonies, but also in the grammarians' ones. However, it is not provable, nor plausible that

Thespis z. b. war schon für Aristoteles nur ein name. immerhin konnte er incunabeln genug lesen, um sich über den charakter des ältesten spieles zu unterrichten. das wichtigste aber war, daß in den archiven des mit der ausrichtung der spiele betrauten beamten sich das reiche und zuverlässige material befand, um die aufführungszeit jeder einzelnen tragödie und die äußere einrichtung der schauspiele kennen zu lernen, und die über die heiligtümer der stadt verstreuten weihgeschenke, die freilich nur ausnahmsweise über die persische invasion hinaufreichen konnten, brachten erwünschte controlle und erweiterung; sie sind nachweislich von Aristoteles benutzt.⁷ das so gesammelte mate-[51]

haltenen tragödien nicht aus der zeit des Aischylos gewesen wären, ist weder erweislich noch wahrscheinlich. im größeren publicum ist in den vorchristlichen jahrhunderten noch hier und da etwas von einem andern dichter als den dreien gelesen und gespielt worden: nach Christus ist nur die kenntnis des Ion bei Plutarch nachweislich und auch sonst glaublich, da noch commentare geschrieben werden. die jüngeren tragiker las man längst nicht mehr; daß sich einzelne verse in die florilegien gerettet haben, beweist nur, wie alt deren grundstock ist.

⁷ Er führt ein gemälde, weihgeschenk wegen komischen sieges, an, *Po-lit.* Θ 6. die früher meist vorgetragene ansicht, daß die didaskalien auf diese weihgeschenke allein zurückgingen, ist ganz verkehrt. sie enthalten viel mehr; denn die namen der stücke, der unterlegenen concurrenten und deren stücke waren nimmermehr auf steinen zu lesen. also sind archivalische studien unzweifelhaft. dort stand aber vermutlich noch sehr viel mehr, und z. b. was wir über costumveränderungen erfahren, wird daher stammen. man könnte noch mehr vermuten, wenn nicht ganz [51] unklar bliebe, wo die grenze zwischen den pflichten der beamten und der choregen war. da einzelne angaben auch aus der zeit vor 480 erhalten sind, muß man annehmen, daß die archive vor den Persern gerettet waren, was ja auch nur natürlich ist. aber sie werden für die alte zeit längst nicht so reich gewesen sein. dramentitel von Thespis z. b. hatten sich sicherlich nicht erhalten, da man deren früh erfunden hat. und es dürfte ähnlich mit Choirilos u. a. stehen. auch dichter-namen für die tragödie sind auffällig wenig erhalten und nur solche, von denen sich auch vereinzelt werke bis auf die Peripatetiker gerettet hatten.

example, Thespis was nothing but a name to Aristotle. Nevertheless he could read enough incunabula to learn about the character of the most ancient performances. What is important is that the archives of the officer entrusted with the mounting of the plays contained material that was rich and trustworthy enough to know the date of the performance of every single tragedy and the external organization of the spectacles; and the votives scattered in urban sanctuaries, which of course had survived the Persian invasion only in exceptional circumstances, brought forth the desired inspections and progress. It is verified that Aristotle used them.⁷ Either he himself or his school presented this collected material to the public in sev-

the tragedies transmitted under his name do not belong to Aeschylus's time. Some [tragedies], authored by poets other than those three, were read and publicly performed here and there in front of large audiences. After Christ only Plutarch's knowledge of Ion^{***} is ascertainable and credible, as it is still commented upon. Later tragic playwrights have not been read for a long time, and the fact that single lines survived within miscellaneous collections proves only how ancient their origin was. [*Choerilus of Athens, who authored 160 dramas, began his career during the 64th Olympics (523 BC)]. [**Phrynichus of Athens, tutored by Thespis, obtained his first victory in the tragic agon between 511 and 508]. [***Ion of Chius, poet, playwright, and prose writer, debuted as tragedian between 451 and 448; he died before 421 BC].

⁷ In *Politics* 8, 6.1341a35-36, he quotes a painting as a votive offered after the success in a comic contest. The once largely circulating theory according to which the didaskaliai derived only from these votives is completely wrong. They contain much more, since the titles of the pieces, the names of unsuccessful contestants and the titles of their pieces cannot be read on stone inscriptions anymore. Therefore archival research is out of the question. It is likely that they contained much more: for example, what we know of costume transformations comes from there. One could form further hypotheses if the dividing line between the duties of the public officers and the choregoi were not completely hazy. Since single pieces of information date back before 480 BC, one must suppose that the archives had been rescued from the Persians, which is however entirely natural. Yet, as regards more ancient times, they [the archives] were far less rich. Surely the titles, for example of Thespis's dramas, had not been preserved, since they were early invented. Choerilos and other poets probably shared a similar fate. With regard to tragedy, surprisingly only a few names of authors survived, and precisely those whose works were partially preserved until the Peripatetics.

rial hat er selbst oder seine schule dem publicum in mehreren bänden vorgelegt, und die tüchtigsten gelehrten der nächsten generationen haben es viel benutzt; dann ist es wie die meisten ähnlichen stoffsammlungen verschollen. übrigens hat der attische staat, wahrscheinlich gelegentlich der erbauung des steinernen theaters (vollendet 330), auch eine solche festchronik und ähnliche verzeichnisse in stein gehauen im heiligen bezirke aufstellen lassen, vielleicht beeinflußt von dem aristotelischen geiste. reste davon sind uns erhalten sowol im original wie in copien römischer zeit,⁸ auch vereinzelte inschriften von siegesdenkmälern besitzen wir. dieser ganze strom der überlieferung ist also ein einheitlicher. was dazu gehört, ist auch leicht kenntlich, wenn es bei späten compilatoren erhalten ist, und wir dürfen uns mit besonderer zuversicht auf diese angaben verlassen. danach also reihen wir ein, daß die erste tragödie von Thespis an den großen Dionysien 534 aufgeführt ist, 508 der erste dithyrambos durch Hypodikos von Chalkis, daß eine neuorganisation der schauspiele um 465 stattgefunden hat, bei welcher sicher die erste komödie gespielt ward, wahrscheinlich auch die tragödie durch die einföhrung des dritten schauspielers ihre definitive gestalt erhielt.⁹ das ist unser fundament. mit eiserner strengung muß alles verworfen werden, was sich mit diesen grundtatsachen nicht verträgt; an ihnen darf nichts verrückt noch verschoben werden. es liegt aber auf der hand, daß sie nicht ausreichen, um wirklich einen aufriß von dem alten gebäude zu errichten, wir müssen mehr material suchen.

Das wird manchen weg und umweg kosten; es scheint sogar geraten, zunächst einen holzweg einzuschlagen, weil in der litteraturgeschichte die holzwege die betretensten zu sein pflegen. die komödie ist viel verständlicher als die tragödie: fangen wir mit ihr an. das muß dem modernen doch sehr aussichtsvoll erscheinen. denn wir sehen mit recht [52] trauerspiel und lustspiel nur als zwei arten derselben gattung, der dramatischen poesie, an. darin sind uns die peripatetiker vorangegangen, und logisch ist es gewiß. nur hat es für

⁸ Zu den altbekannten stücken dieser classe *CIG.* 229, 230 ist jüngst ein neues bruchstück getreten (*Notizie degli scavi* 1888, 190), auf dem aber nur so viel kenntlich ist daß es hierher gehört.

⁹ Näheres *Hermes* 21 'die bühne des Aischylos'.

eral volumes. The following generations' finest scholars used them a lot; later on, it got lost, as most collections of this kind. For all that matter, the Attic state too, probably upon the occasion of the erection of a stone theatre (completed in 330), had such festival chronology and similar stone-engraved lists displayed in consecrated areas, perhaps influenced by the Aristotelian spirit. Remnants of these engravings, both in the original and in Roman copies,⁸ are preserved. We also have occasional epigraphs from monuments erected to celebrate a victory, therefore this flood of testimonies is homogeneous. What belongs to it is easily decipherable whenever late compilers have preserved it and we can especially trust this information. From this we assume that the first tragedy of Thespis was performed at the Great Dionysia in 534, that the first dithyramb by Hypodocus of Chalcis in 508, that a reorganization of the spectacles took place around 465, when the first comedy was surely performed and tragedy probably reached its finalized form too with the introduction of the third actor.⁹ This is our basis; all that is not attuned to these data must be firmly refused. Nothing in them can be modified or shifted, even though it is evident that they are not enough to draw a complete outline of the entire edifice, and that we have to look for some other material.

This will cost a few tours and detours, and it even seems advisable to take, right from the start, a wrong track,^b since in the history of literature wrong tracks are usually the busiest ones. Comedy is much more easily understandable than tragedy. Let us start with it, then. This will certainly appear very promising to the moderns, since we regard tragic drama and comic drama^c as two forms of the same artistic genre, that is, dramatic poetry. The Peripatetics preceded us in that concept, which is undoubtedly a logical one. Yet, in Athens' case it does not make any sense. It is true, indeed, that the greatest philosopher, as well as the greatest poet, could

⁸ A new fragment has been recently added to the ones included in the well-known *CIG* [*Corpus Inscriptionis Graecarum*] 229, 230 typology (*Notizie degli scavi*, 190) [Accademia dei Lincei 1888: 190], although what we can read of it only allows us to place it there.

⁹ For further information see *Hermes* 21, "Die Bühne des Aischylos" [Wilamowitz 1886b: 597-622].

Athen keinen sinn. dort konnte zwar der größte philosoph, zugleich der größte dichter, auf den gedanken dieser einheit kommen, aber selbst er ließ es nur in der vorgerücktesten weinlaune aussprechen. in der praxis waren komödie und tragödie zwei so grundverschiedene dichtungsgattungen, daß es gleich ungeheuerlich erschien, Aristophanes eine tragödie, Agathon eine komödie dichtend zu denken; woran nichts geändert wird, auch wenn in den zeiten des verfalls geringere leute diesen versuch gemacht haben, wie z. b. von Timokles feststeht. für Athen ist das dramatische etwas accessorisches sowol in der komödie wie in der tragödie. die übergeordnete gattung könnte nur dionysisches festspiel heißen, wo dann aber sofort der dithyrambos als dritte gleichberechtigte art hinzutreten und diesen versuch einer definition unbrauchbar machen würde. für uns ist das dramatische entscheidend, ist aber auch die sonderung in tragödie und komödie eine inhaltsleere concession an die antike, welche nur zu der annahme von bastardgattungen wie des s. g. schauspielles oder dramas führt. wir wissen also im voraus, daß wir zum ziele über die komödie nicht kommen können; aber bei wege dürfte doch manche wichtige belehrung abfallen.

Komödie

Die komödie hat sich an zwei orten Griechenlands aus verschiedenen aber allerdings gleichermaßen dem breiten volksleben angehörigen wurzeln zu einer litterarischen blüte entwickelt. in Sicilien zu der zeit, wo diese insel unter dem regimente hochstrebender und hochstehender gewaltherrn ihre schönste aber allzu kurze blütezeit erlebte, und in Athen zwanzig jahre später, als dort die demokratie ihr reich vollendete. in Sicilien waren die vorstufen die burlesken spiele der spaßmacher, die wie die ganze zunft der fahrenden leute in den üppigen städten Neugriechenlands fort-dauernd am besten gediehen, und auf märkten oder in den hallen der reichen teils pantomimisch, teils mit einfachem gesange, teils in meist wol improvisirter prosaischer rede ein zerrbild des lebens darstellten, das treiben des festtags und des werkeltags, der alter und geschlechter, der stände und berufe in derber charakteristik wiedergebend. in Syrakus gestaltete der Megarer Epicharmos

conceive the idea of such unity, but he would never have formulated it, if not in a heavy drinking spell. According to the practice, comedy and tragedy were two totally different poetical genres, so that the thought that Aristophanes wrote a tragedy and Agathon a comedy looks equally monstrous to us. This never changed, even though, during the period of decadence, minor authors, such as Timocles, tried it. In Athens the dramatic element is accessory in both tragedy and comedy. The superior genre could be nothing but the Dionysian festival. However, in this case the dithyramb would introduce itself as the third genre, claiming for equal rights and making this attempt at definition unusable. The dramatic element is decisive to us, while the separation between tragedy and comedy is a hollow concession to the antiquity, which leads only to the acceptance of bastard genres such as the so-called spectacles or dramas. Therefore we know from the start that we will not be able to reach our aim through comedy; nevertheless, we can gather a few important teachings along the way.

Comedy

Comedy developed in two places in Greece and reached literary blossoming from different roots, although equally belonging to the field of popular life: in Sicily, during the epoch in which the island experienced a superb, yet too short splendour under the regime of ambitious and prominent autocrats, and, twenty years later, in Athens, when democracy was finalizing its empire. In Sicily the preceding phases were the farcical plays of buffoonish entertainers who, like all strolling player guilds, prospered in the wealthy towns of the 'new Greece'; in market squares or in rich men's halls, partly turning to pantomime, partly using simple songs and sometimes even generally improvised prose speeches, they represented a distorted image of life, coarsely depicting festive and working, age-, sex-, and class-related, as well as professional activities. In Syracuse, Epicharmus of Kos shaped this

dieses spiel zu einer dramatischen poesie aus,¹⁰ für welche er jedoch die formen von der attischen tragödie [53] nahm, deren begründer Phrynichos und Aischylos der könig Hieron an seinen hof gezogen hatte. doch fehlte der chor, mochte auch hie und da getanzt und gesungen werden.¹¹ es hätte sich hieraus das moderne lustspiel entwickeln können; allein die künstliche blüte verfiel, die posse ward aus einem dramatischen gedichte wieder ein prosaischer mimus, und nur dem interesse, welches Platon, der über vorurteile erhaben war, an der realistischen kraft dieser volksspäße nahm, als er um 390 in Syrakus war, danken wir es, daß die mimen des Sophron nach Athen und damit auf die nachwelt kamen, wie ja auch das athenische litteraturgeschichtliche mehr als litterarische interesse den Epicharmos einzig erhalten hat. die spätern Griechen fanden den Sophron nicht selbst genießbar, sondern nur so wie ihn das theokritische raffinement salonfähig aufgestutzt hatte. wir bewundern in den kümmerlichen resten eine unmittelbare lebenswahrheit oder besser wirklichkeit, wie man sie bei Hellenen sonst vergeblich sucht (denn sie stilisiren alle), aber wol bei den besten Italikern findet.

¹⁰ Die tendenz, den Megarern von Nisaia eine komödie zu vindiciren, hat daran keinen anhalt, daß Epicharmos aus dem hybläischen war. und was die alten von einem 'dorf'gesange fabeln könnte die attischen κῶμοι nicht erzeugt haben, auch wenn es mehr wäre als ein aus dem namen schlecht gefertigtes autoschediasma. [53] aber eine tradition von alten volksspäßen und einem possenreißer Susarion haben die Megarer wirklich besessen, und das verdient um so mehr glauben, als ähnliche späße sich ja auch in andern dorischen orten, z. b. Sparta, finden. nur hat das selbst nach der angabe der Megarerfreundlichen tradition nichts mit Dionysos, also nichts mit den attischen κῶμοι zu tun. die attischen komiker des 5. jahrhunderts wenden Μεγαρικὸν ἔσθμα, Μεγαρικὴ κωμῳδία, σκῶμμα Μεγαρόθεν κεκλεμμένον durchaus nur metaphorphisch an: so wie wir noch heute 'boeotisch' und 'attisch' als gegensätze brauchen (auch sie einzeln boeotisch, Kratin. inc. 152).

¹¹ Pollux IX 41 bezeugt daß χοραγός im sinne von διδάσκαλος vorkam. Hephaestion 8, 3 nennt eine komödie Χορεύοντες, welche ganz in anapaesten gedichtet war. das gibt sich selbst als ausnahme. lyrische maße fehlen in den bruchstücken ganz, wenn man von gänzlich ungewissen absieht. die Muses in dem gleichnamigen stücke sind als chor in attischem sinne undenkbar.

kind of plays into dramatic poetry.¹⁰ He drew inspiration from the forms of Attic tragedy whose founding fathers, Phrynichus and Aeschylus, had been invited to King Hieron's court. Although the chorus was missing, there were dancing and singing moments here and there.¹¹ Modern comic drama might have developed from there, had not that artificial blossoming decayed. Farce reverted from dramatic poetry to simple prose mime. We must thank Plato, his being above prejudice and his interest in the realistic power of this popular farce when he was in Syracuse around 390, if Sophron's mimes got to Athens and therefore to posterity and, in the same way, [we must thank] uniquely the interest that the Athenians had in literary history, more than in literature *per se*, if Epicharmus has been preserved. The following generation of Greeks found Sophron not pleasant *per se*, but in the form that Theocritean refinement had endowed him with, making it acceptable. In the few extant fragments, we admire an immediate truth of life, or better, a reality that we hardly ever find in the Hellenes (since they all tended to stylization), but that we can find in the best Italics.

¹⁰ The tendency to ascribe comedy to the inhabitants of Megara Nisaea is groundless since Epicharmus came from Megara Hyblaea. And what the ancients referred to as a 'village' song cannot have been produced by the Attic κῶμοι [bands of revellers], even if it were something more than a poor autoschediasm of that name. Surely, it is a fact that the Megarians had a tradition of ancient popular farces and a jester called Susarion: these are pieces of information that deserve some credit, all the more so because similar farces are to be found also in other Dorian areas, such as Sparta. However, even to those who defend Megara's tradition, all this has nothing to do with Dionysus, that is, it has nothing to do with the Attic κῶμοι. Fifth-century BC Attic comic poets used the expressions Μεγαρικὸν ἕσμα [Megarian song], Μεγαρικὴ κομῳδία [Megarian comedy], σκῶμμα Μεγαρόθεν κεκλεμμένον [so-called Megarian joke] in an absolutely metaphorical way, as we nowadays still use the terms 'Bœotian' and 'Attic' as antonyms (although Bœotian is also used on its own: see Cratinus, *Fr. inc.* 152).

¹¹ Pollux 9.41 testifies to the fact that the term χοραγός [chief of the chorus] was used with the meaning of διδάσκαλος [instructor]. Ephestion (8.3) quotes a comedy entitled Χορεύοντες [*The Dancers*], entirely written in anapaests. This introduces itself as an exception. Lyrical metres are completely missing in the fragments, apart from the totally doubtful ones. The Muses, in the eponymous play, are inconceivable as a chorus in the Attic meaning.

an Petron erinnert Sophron. es hat das seinen geschichtlichen grund. denn späße wie sie in Großgriechenland gäng und gebe waren, haben zwar auch bei einigen stämmen dorischer abkunft oder doch cultur im mutterlande analogien, aber nirgend ist auch nur ein ansatz zu künstlerischer ausbildung gemacht. dagegen war und ist die italische nation geboren dazu das charakterische und namentlich das lächerliche scharf und wahr aufzufassen und wiederzugeben. auf italischem untergrund ist der mimus und seine künstlerische blüte, die epicharmische posse, erwachsen; ebenso später die rhinthonische. man kann nur dazwischen schwanken, ob die Mischung mit italischem blute die Großgriechen so veranlagt hat, oder ob nicht vielmehr, was ungleich wahrscheinlicher ist, die Italiker schon damals die commedia dell'arte besaßen und also auf [54] diesem gebiete die lehrmeister derer geworden sind, denen sie wie wir alle andere cultur verdanken.

Wir wissen nicht, wie Epicharmos seine gedichte genannt hat; κωμῳδία sicher nicht, da sie das nicht waren. erst in Athen hat man dieses wort sehr bald nach τραγῳδία gebildet, als bezeichnung für die lieder, welche bei den κῶμοι gesungen wurden, die man um 465 dem Dionysos von staatswegen darzubringen beschloß. denn so bezeichnet die offizielle chronik die einföhrung der komödie. Aristoteles läßt uns noch etwas mehr erkennen, und die reste der späteren komödie (denn erhalten hatte sich wol nichts aus den ersten zwanzig jahren ihres bestehens)¹² gestatten sichere rückschlüsse. das volk ordnete und legitimirte nur einen tatsächlich bestehenden brauch. es war nämlich aufgekommen, daß an dem feste des Dionysos eine oder auch mehrere scharen von männern sich zusammentaten, sich verummten, zunächst nur um unerkant zu bleiben, und im festzuge mit flötenmusik in den heiligen bezirk zogen, dem gotte ein phalloslied sangen

¹² Wenigstens bietet weder ein titel noch ein bruchstück einen anhalt, der über die dreißiger jahre hinaufzugehen veranlaßte. es kommen außer ein par resten des Ekphantides, wenn auf sie verlaß ist, und einer komödie des Lysippos nur die des Krates und Kratinos in betracht. und daß bei diesem nichts verläßliches auf die so vielbewegten vierziger jahre deutet, während so sehr viele komödien erst in den archidamischen krieg passen, ist schwerlich zufall.

Sophon reminds of Petronius. This has an historical motivation. Indeed, humorous entertainments, similar to those that were common in Magna Graecia, also existed in the motherland among some Dorian, if not by origin at least by civilization, ethnic groups; yet, not even the slightest attempt at artistic formation had been done anywhere. On the contrary, the Italic nation was and is born to apprehend and incisively and truthfully reproduce any characteristic feature, and in particular ludicrous ones. The mime and its artistic flourishing, that is, the Epicharmian farce, developed on the Italic soil. And the same is subsequently true for the Rhinthonian one. The only uncertainty concerns the question whether the Italiotes^D were so talented because of their blood intermingling with the Italics's or, and this hypothesis is far more realistic, the Italics already possessed their *commedia dell'arte* and therefore became on this ground the masters of those to whom they own all the rest of their civilization, as we do too.

We do not know how Epicharmus called his poems; certainly not *κωμῳδίαι* [comedies], since they were not so. Only in Athens was this term soon employed following the model of *τραγῳδία* [tragedy] to indicate the songs performed in the *κῶμοι* [bands of revellers] that the State decided to dedicate to Dionysus in around 465 BC. In fact, this is how official accounts chronicle the introduction of comedies. Aristotle gives us some further information, while what is left of later comedy (basically nothing survived from the first twenty years of its existence)¹² allows for some sure hypotheses. The people only organized and legitimized an extant custom. In fact, it had become traditional that upon Dionysus's feast one or even more than one group of men gathered, put on a disguise, at first only to make themselves unrecognizable, formed a procession and, accompanied by the sound of a flute, progressed to the sanctuary. In order to celebrate the god, they performed a

¹² Or at least we have no titles or fragments offering points of reference dating back to before the Thirties [before 430 BC]. Apart from a few fragments of Echphantides, provided we can trust them, and a comedy by Lysippos, we can examine only Crates's and Cratinus's works. It is no accident that we find nothing reliable in them with reference to the bumpy Forties, while many comedies are in keeping with the Archidamian war period.

und das volk, das zu der religiösen feier und zur tragödie versammelt war, mit einer auf die interessen der bürgerschaft und des tages bezüglichen scheltrede haranguirten. dann zog der lustige κῶμος wieder ab. ähnliche züge, nur ohne den festlichen charakter, tobten an manchem abend durch die gassen, aber der phalloszug war ein notwendiger bestandteil der religiösen feier, weshalb denn auch das lied (ᾠδή) welches der 'nachrede' (ἐπίρρημα) vorausgeht, noch bei Aristophanes meist einen religiösen charakter trägt. es ist sehr wol möglich, daß schon in der zeit der freiwilligen aufführungen ein oder zwei einzelredner aufgetreten sind und die gesänge durch eine lustige scene unterbrochen haben. geschah es aber, so war dafür das vorbild der tragödie maßgebend, nach welchem dann, als die komödie staatlich geordnet ward, die ganze anlage des spieles sich richtete. es dauerte noch eine weile, bis man statt einzelner zusammenhangsloser scenen eine einzige handlung durchzuführen versuchte. erst am anfange des archidamischen krieges gestalteten zwei blutjunge talentvolle dichter, Eupolis und Aristophanes, die komödie die wir kennen; zuerst sehen wir sie wenigstens den komos und die ansprache sammt religiösem liede festhalten. dann schwindet das; [55] immer mehr wird die komödie zum lustspiel. nach dem abblühen der tragödie fällt ihr ein teil des erbes zu, ein ersatz für den verlust dessen, was eigentlich die komödie erzeugt und belebt hatte. hundert jahre später vollendet sich, nicht ohne beihilfe der peripatetischen kunstlehre, die echte erbin der euripideischen tragödie, aber nicht der aristophanischen komödie, das menandrische lustspiel. das erst ist wirklich mit dem modernen drama vergleichbar, weil es lediglich künstlerische zwecke hat, weder für einen bestimmten tag noch auf ein bestimmtes publicum berechnet ist, und weil seine stoffe rein menschlich und wirklich dem tagesleben entnommen sind: sie ist μίμησις βίου, κάτοπρον ὁμιλίας, ὁμοίωμα ἀληθείας.¹³

¹³ Dies die originale, die in Ciceros übersetzung (*de re p.* IV 11) durchschimmern. er sagt *imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis*. die doctrin ist, auch wenn sie Cicero durch stoische vermittlung empfangen haben sollte, peripatetisch. das τέλος aller poesie ist ψυχαγωγία,

phallic song and harangued the people, who had assembled for the religious festival and for the tragedy, with tirades in which they alluded to the interests of the community as well as to current themes. Then the merry κῶμος went back. On certain nights, similar processions, although with no solemnity, stormed the [city's] alleys. Nevertheless the authentic phallic procession was an essential part of the religious festival: this is why even in Aristophanes the song (ᾠδή) that preceded the 'epilogue'¹³ (ἐπίρρημα) generally retained a religious quality. It is very likely that at the time of these spontaneous performances one or two orators entered the scene and interrupted the singing with a few sketches. However, if this is what happened, then the crucial inspiration came from tragedy, that is, the model that would inspire the whole dramaturgical architecture once comedy had been officially organized by the State. Anyhow, it still took some time to move from single scenes performed with no connection to each other to a unified action. It was only at the beginning of the Archidamian war that two very young and talented poets, Eupolis and Aristophanes, shaped comedy the way we know it. At first, we notice that it retained at least the *komos* and the allocution together with the religious song. Later on, this disappeared and comedy turned more and more into comic drama. After the decline of tragedy, part of its inheritance befell comedy, as a compensation for what ancient comedy had produced and animated. A hundred years later, also thanks to the aesthetic theory of the Peripatetic school, the Menandrian comic drama came to its fulfilment, not as the true heir of Aristophanic comedy, but of Euripidean tragedy. It is actually comparable to modern drama because it had exclusively artistic aims, it was not conceived for a special day, nor for a specific audience, and also because its content was purely human and authentically taken from everyday life: it is μίμησις βίου, κάτοπτρον ὁμιλίας, ὁμοίωμα ἀληθείας [an imitation of life, a mirror of personal relations, a likeness of truth].¹³

¹³ This is the original formulation which appears in Cicero's translation (*De Republica* 4.11): *imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis*. This is a Peripatetic doctrine, even though Cicero must have learnt it through the mediation of Stoicism. The τέλος [aim] of all poet-

Für die tragödie ergeben sich aus der vergleichung des jüngeren spieles zwei schlüsse. erstens daß es für sie, deren entstehung viel älter ist und die der komödie Siciliens und Athens gerade für die dramatischen teile die formen geliefert hat, noch viel weniger als für die dichtung des Kratinos erlaubt sein kann, die ästhetischen abstractionen, zu welchen allenfalls ihre letzte ausgebildete gestalt veranlassung geben mag, als voraussetzungen ihres werdens oder auch nur als maßstab ihres wertes zu verwenden. zweitens daß sie unmöglich aus volkstümlichen tänzen, die am Dionysosfeste stattgefunden hätten, entstanden sein kann, weder sie noch ihre vorstufe, der dithyrambos, der neben ihr und neben der komödie bleibt. denn aus den volkstümlichen tänzen geht die komödie hervor, und sobald sie da ist, verschwindet diese vorstufe.⁴⁴

was er mit *voluptas* wiedergegeben zu haben scheint (τέρψις bei Aristides Quintilian ist schlechte rückübersetzung). die Alexandriner folgen in der kunstlehre den peripatetikern. die ψυχαγωγία bekennt Eratosthenes, und Aristophanes dichtet von Menander ὁ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο. Theophrasts kunstlehre erlaubt und erfordert eine zusammenhängende behandlung; die Römer, Sueton zumal, sind am ergiebigsten.

⁴⁴ Am bezeichnendsten ist, daß die spiele der freiwilligen sofort wieder aufkamen, als der staat den vergeblichen versuch machte, die komödie zu unterdrücken, weil ihre zügellosen angriffe politisch bedenklich geworden waren (440-38 schol. Ar. Ach. 67). Kratinos erhielt keinen chor: da führte er seine *Rinderhirten* mit freiwilligen als einen dithyrambos auf. dasselbe scheint er mit seiner 'Odysseus-komödie' getan zu haben. denn dies bedeutet Ὀδυσσῆς, wie Ἀθῆναι und Φίλιπποι die stadt der Athena und des Philipp, Αἴτναι und Καμικοί (wie die titel überliefert sind, wenn man genauer zusieht) die tragödien von Aitna und Kamikos. wahrscheinlich ist der plural früher noch öfter verwandt worden; namentlich in komödien-[56]titeln schwankt die überlieferung sehr oft zwischen ihm und dem singular, und nur bei Kratinos ist noch Ὀδυσσῆς Κλεοβουλῖναι Ἀρχίλοχοι ganz fest. noch Wolkenkukushain heißt auch Νεφελοκοκκυγία. Πλάταια und Μυκῆνη und Θήβη sind die älteren Ortsnamen; als man aber die eponymen nymphen lebhafter persönlich empfand, drangen die pluralbildungen durch.

As regards tragedy, the comparison with the later dramatic genre leads us to two conclusions. First of all, for it [tragedy], whose origins were much older and provided Sicily's and Athens' comedy with the forms of the dramatic parts, it is not permitted to employ, even less than for Cratinus's poetry, aesthetic abstractions, derived at most from its recently developed form, as preliminary conditions for its evolution, or even only as an evaluation standard. Secondly, it is impossible that it derived from the popular dances performed during Dionysian festivals: this is true both for it [tragedy] and for its antecedent, that is, the dithyramb which still existed next to both tragedy and comedy. Indeed, it is comedy that derived from popular dances and, as soon as it came into existence, the previous form disappeared.¹⁴

ry is ψυχαγωγία [persuasion], a concept he possibly rendered with voluptas (τέρψις, found in Aristides Quintilianus, is a bad backversion). As regards the aesthetic theory, the Alexandrians followed the Peripatetics. Eratosthenes is in favour of ψυχαγωγία and Aristophanes* writes about Menander: ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο; [O Menander, o life, who imitated whom?]. Theophrastus's aesthetic theory allows for and requires a unified treatment; Latin authors, and especially Suetonius, are the richest [in information]. [* Aristophanes of Byzantium, the famous Alexandrian scholar (c. 257-c. 185/180 BC), fr. 5.]

¹⁴ Strangely enough, as soon as the State tried, albeit unsuccessfully, to repress comedy because of unrestrained attacks that had become politically dangerous (440-38 BC: see the scholium on Aristophanes, *The Acharnians*, l. 67), the plays of voluntary actors were immediately reprised. Cratinus did not obtain a chorus, so he mounted his *The Cow-Herds* in the form of a dithyramb with voluntary actors. And he seemingly did the same thing with his 'comedy on Odysseus': this is, indeed, the meaning of Ὀδυσσῆς in conformity with Ἀθήναι and Φίλιπποι, that is, Athena's and Philip's city, and Αἴτναι and Καμκοί (at a closer look this is how the titles have been transmitted), that is, the tragedies of Aetna and Kamikos. Probably, in former times the plural was used even more often; as regards the titles of comedies, tradition very often fluctuates between plural and singular and only in Cratinus, titles such as Ὀδυσσῆς [*The Odysseuses*], Κλεοβουλῖναι [*The Cleobulines*], Ἀρχίλοχοι [*The Archilochuses*] are still fixed. For the city of birds in the clouds we still use Νεφελοκοκκυγία [The Nubicuculias]. Πλάταια [Plataea], Μυκῆνη [Mycenae], Θήβη [Thebes] are the most ancient toponyms. Yet, as soon as one grew more sensible to the presence of eponymous nymphs, the plural established itself.

eben die-[56]selbe konnte also nicht zwei menschenalter vorher die tragödie oder noch viel früher den dithyrambos erzeugt und doch neben diesen ausgebildeten formen fortbestanden haben. wir können sogar noch weiter gehen: auch der dithyrambos, aus dem die tragödie hervorgegangen ist, kann nicht eben der dithyrambos gewesen sein, der neben ihr fortbestand; da muß etwas anderes stecken. die modernen haben sich nun aber so sehr daran gewöhnt, die tragödie aus volkstümlichen improvisatorischen spielen des fashings hervorgehen zu lassen, daß es notwendig ist, einen zweiten umweg durch diese regionen zu machen, um nicht bloß diese vermutung abzulehnen, sondern ihre unmöglichkeit positiv darzutun.

Dionysosdienst

Der Dionysosdienst und neben ihm der Demeterdienst unterscheidet sich, wenn auch schwerlich von anfang an, so doch in der gestalt, welche allein genauer bekannt und für die tragödie bedingend ist, von den diensten der olympischen götter dadurch, daß die gemeinde eine active bedeutung erhält. Dionysos hat selbst auf erden gewandelt, hat nicht nur seine gaben verteilt, sondern auch seine feiern, die zweijährigen auszüge in berg und wald, oder was an stelle derselben tritt, eingesetzt, er hat mit den ungläubigen harte kämpfe bestanden, er fordert also von jedem einzelnen die anerkennung seiner göttlichkeit und eine persönliche betätigung des glaubens. das ist mehr als was in den alten culten geschieht. da vollzieht die heiligen handlungen der durch geburt und erbrecht oder durch staatlichen auftrag dazu berufene, im eigenen hause der herr oder die frau, in den staatstempeln der könig oder sein rechtsnachfolger, in sehr vielen culten, die sich aus geschlechtsculten zu allgemeiner anerkennung erhoben haben, der durch ererbtes recht dazu berufene. die menge steht dabei, schweigend, oder an festen punkten der heiligen handlung festbestimmte rufe erhebend (εὐφημεῖν)¹⁵, ganz selten eine symbolische

¹⁵ So stand auch der daduche bei den Lenaeen, rief καλεῖτε θεόν, und die gemeinde respondirte Σεμελήιε Ἰακχέ πλουτοδότα, schol. Ar. Fr. 479. die ein-

Two generations earlier, comedy could not have originated tragedy or even before then the dithyramb, and have kept existing next to these established forms. We can go even further: the dithyramb that originated tragedy cannot have been the same dithyramb that kept existing next to it either. There must be something else. The fact that the moderns got so much used to deriving tragedy from popular and carnival-like improvised plays makes it necessary to take a detour through these territories in order not only to reject such hypothesis, but also to positively show its impossibility.

Dionysian Service

The Dionysian service, as the Demetrian one, differentiates itself from the Olympian gods' service because the community shares an active role in it. Probably such distinction did not exist right from the beginning but it existed in the only form which is better known and crucial for tragedy. Dionysus wandered on earth and not only did he distribute his gifts, but also set up his festivals, the biennial migrations to the mountains and woods or other alternative rituals. The god had harshly fought against the unfaithful and therefore he wanted everybody to acknowledge his divinity and personally partake in the faith. It is something more than what happened in ancient cults. The person who performed the sacred actions was someone destined to do it by right of birth or succession or by public appointment; in private houses, the officiant was the host or the hostess; in public temples, the officiant was the king or his heir; in case of the many cults that had gone from being family practices to gaining general acknowledgement, the officiant was someone destined to it by right of succession. The crowd stood nearby either in silence or uttering codified exclamations (εὐφημεῖν)¹⁵ at some

¹⁵ The same happened with the *dadouchos** during the Lenaia festivals. He shouted καλεῖτε θεόν [call god] and the community answered Σεμελίη Ἰακχε πλουτοδότα [Semele's son, Iacchus, giver of riches]. See the scholium on Aristophanes, *Frogs*, 479. The interference of Iacchus and the Eleusinian

handlung in festen grenzen mit vollziehend, die *ἱεραουργία* verstehen die οἷς πάτριόν ἐστίν: die ὄργια gehen jeder-[57]mann an, der an den gott glaubt.¹⁶ damit ist der entfaltung der individualität das tor geöffnet. spöttereien und unflätige reden, namentlich der weiber, sind an den Demeterfesten ein notwendiger teil der feier. ihn zu motiviren sind die heiligen geschichten von Baubo und Iambe ersonnen. diese reden haben sich in volkstümliche verse gekleidet; bedeutende dichter haben die gelegenheit ergriffen, ihren haß gegen einzelne und auch allgemeiner gedanken vor die öffentlichkeit zu bringen. so ist der iam-bos des Archilochos und Semonides entstanden: bei ersterem noch deutlich in verbindung mit dem Demeterdienste,¹⁷ wenn auch schon weit über die anfänge und anlässe hinaus gehoben.

mischung des Iakchos und des eleusinischen priesters in den altattischen cult zeigt, daß dies nichts ursprüngliches war. verse in diesen und ähnlichen hier und zu *Fried.* 968 angeführten worten zu sehen, ist willkür. sie stehen bei Bergk unter den volksliedern.

¹⁶ ὄργεῶνες sind darum die genossen eines religiösen vereines, an dem sie aus freiem willen teil haben; so schon in dem solonischen genossenschaftsgesetze, auf welches sich die richtige erklärung des Seleukos bezieht (*Harp. Phot.* s. v.), und dieser gebrauch des wortes dauert. verwirrung ist nur dadurch gestiftet, daß die von der kleisthenischen gesetzgebung erzwungene cultgemeinschaft der alten und neuen bürger, weil sie nicht auf blutsbruderschaft, sondern nur auf milchbruderschaft beruhte (daher ὁμογάλακτες), wie sie zwischen hoch und niedrig gewöhnlich ist, an sich nicht den charakter eines geschlechtscultes von ἀπάτορες oder γεννηται trug, sondern eine durch freien willen geschaffene, als ὄργια, erschien. im fortgang der demokratie ersetzen nun diese ὄργια die geschlechtsculte, und so haben Aristoteles und Philochoros die ὁμογάλακτες im widerspruche zu dem wortsinne als blutsverwandte angesehen, weil sie sich von dem kleisthenischen staate nicht losmachen konnten.

¹⁷ Auch das weibergedicht des Semonides, eine predigt über ein hesiodisches thema, welche an sich ohne rechten zweck erscheint, erhält als replik auf die spöttereien der weiber am Demeterfeste sinn und salz. dazu braucht sie gar nicht einmal wirklich dabei vorgetragen zu sein, sondern nur als ἱαμβος zu den spässen der Iambe in beziehung zu stehen und so empfunden zu werden.

specified moments of the sacred action, rarely performing symbolic and rigidly defined actions. Those οἷς πάτριόν ἐστίν [for whom it is customary] comprehended the ἱερουργία [sacred rituals]; the ὄργια [secret rites] concerned every person who believed in god.¹⁶ This opened the door to the blossoming of individuality. Jeering and obscenities, especially the ones pronounced by women, were an essential moment of the ceremony occasioned by Demetra's festivals; the sacred stories of Baubo^{xiii} and Iambe^{xiv} were invented in order to justify such elements. These discourses donned folk rhymes; major poets seized the opportunity to publicize their hatred against single^F and also general ideas. Thus Archilochus's and Semonides's iambus was born. The first still showed a clear connection with Demetrian service,¹⁷ even though it had already lost touch with its origins and motivations.

priest in this ancient cult shows how little original it was. It is arbitrary to detect any verses in these or in similar words quoted here and in *Peace* 968. Bergk classifies them as popular songs. [*In the Eleusinian cult, the dadouchos was a priest who bore the sacred torch of Demeter in the ceremonies and proclaimed the sacred prohibitions.]

¹⁶ The ὀργεῶνες [orgeones] are therefore the members of a religious association which they joined voluntarily. This was already the same in the Solonian legislation that regulated the consortia to which Seleucus's right explanation referred (see Harpocration, Photios, s.v.); such meaning of the term lasted long. Confusion sprang from the fact that the cultic community of the old and new citizens, forcefully established by Cleisthenesian legislation, was not founded on blood but only on foster-brotherhood (from which the term ὀμογάλακτες [foster-brothers]) as is normal in a community including high and low classes; it did not have the quality of a family cult of ἀπάτορες [fatherless orphans] or γεννηταί [householders], but appeared as a voluntary association, such as the ὄργια. As the democratic system grew, these ὄργια replaced the family cults. Since they could not disregard the Cleisthenesian state, Aristotle and Philochorus held the ὀμογάλακτες to be relatives linked by blood ties, contradicting the meaning of the term.

¹⁷ Also Semonides's poetry on women (a rebuke on a Hesiodian theme that seemingly lacks any precise aim) earns some meaning and witticism if one interprets it as a reply to the feminine jeering of Demeter's festivals. It did not need to be performed, but only – as ἴαμβος [iambic poetry] – to be connected with Iambe's jokes and perceived as such.

auch die entstehung der elegie auf ähnliche weberspäße zu beziehen, ist verlockend, aber die combination hält nicht stich.¹⁸

¹⁸ Usener *Altgr. Versb.* 113 hat dafür angeführt, daß Ἐλέγη eine der mannstollen töchter des Proitos heißt (Aelian *V. H.* III 42; die bessere mythographische überlieferung hat andere namen), und eine mannstolle tochter des Neleus Ἐλεγηίς. diese namen sind ohne zweifel gegeben, weil man ἐλεγαίνειν als ἀκόλασταίνειν verstand, wie denn auch überliefert ist. und nun soll Theokles von Naxos im wahnsinn ἐλεγαίνων, die elegie erfunden haben, die davon benannt sei. auch mir hatte diese combination eingeleuchtet, als ich in *Et. M.* ἀσελγαίνω, ἐλεγαίνω (dies auch Suid), Ἐλεγηίς las. aber die combination hält die kritik nicht aus. erstens ist die grammatische verbindung von ἐλέγη und ἀσελγής, an welcher Usener festhält, unmöglich. das anlautende s, das vor ἐλέγη fortgefallen sein müßte, konnte sich nicht im anlaut von σαλαγεῖν (das Usener trotz σαλάσσω σάλος ζάλη heranzieht) und im inlaute ἀσελγής halten: also gehen diese worte sich nichts an. das e von ἐλέγη u. s. w. ist vielmehr ein bedeutungsloser vorschlag, nicht anders als in ἐλεύθερος ἐλαφρός. wirklich belegt Eraphroditos, [58] auf den die ganze etymologie zurückgeht, λέγαι δὲ γυναῖκες aus Archilochos (174) im sinne von ἀκόλαστος. davon kommt ἐλεγαίνειν und kommen die weibernamen; aber davon führt keine brücke zur elegie. auf obscene gesten und lieder führt nur die sicherlich alte (Lykophr. 1385) geschichte der Neleustochter: aber gerade hier ist der redende name Ἐλεγηίς schwerlich der ursprüngliche, denn er hat an dem echten Nelidennamen Πηρώ (im *Et. M.* fälschlich Πειρώ) einen concurrenten und vor allem hat der, welcher die Pero zu einer Ἐλεγηίς machte, nur an ihre unanständigkeit, nicht an die elegie gedacht, denn sie redet in hexametern. (sie spricht in Athen ἐπικροτοῦσα τὸ ἐπέσιον “δίξοο δίξοο σοι μάλα δὴ μέγαν ἄνδρ’ ἀπ’ Ἀθηνῶν· ἢ ἐς Μίλητόν σε κατάξω πήματα Καρσίην. so etwa mag es gelautet haben. im *Et. M.* ist überliefert δ. δ. δὴ μέγαν ἄνδρα Ἀθηναῖον, ὅς σ’ ἐπὶ Μ. κατάξει π. Κ. in den Lyk. schol. δ. σ’ εὖ μάλα ἐς (oder εὖ Tzetz.) θαλερὸν πόσιν ἢ ἐς Ἀθήνας ἢ ἐς Μίλητον κατάξω π. Κ. es kommt der Pero auf den ἀνὴρ, nicht auf den πόσις an). daß Theokles, der führer der chalkidischen besiedler Siciliens, die elegie erfunden haben soll, ist eine merkwürdige für mich nicht deutbare notiz: aber sein wahnsinn ist denn doch nur ein hebel für die etymologie. nun kann man allenfalls ἔλεγος, den wilden klagegesang, von λεγός ableiten: aber dann sitzen wir wieder vor dem alten rätsel: wie vermittelt sich die bedeutung der elegie mit dem klagegesang. Didymos freilich (*Et. M.* ἐλεγεῖα und vollständiger schol. Dionys. Thr. 750 Bek.) oder vielmehr seine vorgänger, wol sicherlich alte peripatetiker, griffen das auf und giengen von den elegischen ἐπικήδεια aus. deshalb war Archilochos der erfinder: denn man bedenke, daß dessen elegie auf Perikles tod diese ganze lehre bestimmt hat, als die berühmteste elegie des berühmtesten dichters. nur ist das für uns nicht beweiskräf-

It is also tempting to refer the origin of the elegy to such feminine jokes, but the association does not hold.¹⁸

¹⁸ In *Altgriechischer Versbau*, 113, Usener [1880] foregrounded that Ἐλέγη [Elege] is the name of one of Proetus's nymphomaniac daughters (Aelianus, *Varia Historia*, 3.42: the best mythographic tradition quotes other names), whereas a nymphomaniac daughter of Neleus is called Ἐλεγις [Elegeis]. These names have been undoubtedly given because one interpreted ἐλεγαίνειν [being furious] as ἀκόλασταίνειν [being uncontrolled], and this is how it has been transmitted. Thus, they say that, in a bout of folly (ἐλεγαίωνων), Theocles of Naxos invented the elegy, which derives its name from that. This association also looked clear to me when I read the *Etymologicum Magnum* entries ἀσελγαίνω [being impudent] and ἐλεγαίνω [being furious] (see also Suda) and Ἐλεγις; however it does not stand up to criticism. First of all, the grammar link, on which Usener insists, between ἐλέγη and ἀσελγής [impudent] is not possible. If the initial 's' had dropped from ἐλέγη, it would not have remained as the initial vowel in σαλαγαεῖν [to get agitated] (that Usener uses in spite of σαλάσσω [I agitate], σάλος [agitation], ζάλη [tempest]) and as internal sound in ἀσελγής [impudent]. Therefore these words have nothing to do with this. The e of ἐλέγη, etc. is a pointless suggestion, exactly as in ἐλευθερός [free] and ἐλαφρός [light]. Epaphroditos,* to whom we owe the etymology, actually documented the expression λέγαι δὲ γυναῖκες [licentious women], coming from Archilochus (174), as ἀκόλαστος [immoderate]. From there derives ἐλεγαίνειν [being furious], and those feminine names derive from it. But there is nothing here that is conducive to the elegy. Only the undoubtedly very ancient story of Neleus's daughter (Lycophron, 1385άά) leads us to obscene gestures and songs. Indeed, the eloquent Ἐλεγις is hardly the original name, since it competes with the true name of Neleus's daughter, that is, Πηρώ [Pero] (in the *Etymologicum Magnum* she is called Πειρώ, but that is certainly a mistake). In particular, the one who made a Ἐλεγις of Pero thought exclusively of her licentiousness and not of the elegy, since she speaks in hexameters. In Athens she said: ἐπικροτοῦσα τὸ ἐπίσιον “δίξιο δίξέο σοι μάλα δὴ μέγαν ἄνδρ' ἀπ' Ἀθηνῶν· ἢ ἐς Μίλητον σε κατάξω πήματα Καρσίν” [hitting her pubes she said: “Find, find yourself a great Athenian; or I will carry you to Miletus, a disgrace upon the Carians”]. She must have spoken more or less like that. In the *Etymologicum Magnum*, the transmitted text reads: δ. δ. δὴ μέλαν ἄνδρ' Ἀθηναῖον, ὅς σ' ἐπὶ Μ. κατάξει π. Κ. [look, look for a great Athenian man who will lead you to Miletus, a disgrace for Carians]. In the scholia on Lycophron δ. σ' εὖ μάλα ἐς (or in Tzetzes εὖ) θαλερὸν πόσιν ἢ ἐς Ἀθήνας ἢ ἐς Μίλητον κατάξω π. Κ. [look carefully for a vigorous husband; I will bring you to Athens or to Miletus, disgrace upon the Carians]. What Pero cares for is the ἀνήρ [man] and not the πόσις [husband]. As far as I am concerned, the news that Theocles, the chief of the Chalcidian settlers in Sicily, invented the elegy sounds strange and

sie gehört vielmehr zum epos, aus [58] welchem ihr versmaß entwickelt ist, und ist wie dieses ein kunstmäßiges, kein volkstümliches gedicht geblieben. im Dionysosdienste ist der aufzug des phallos ein notwendiger teil der feier. daß die männer, welche ihn tragen, die gelegenheit nicht vorüberlassen, von diesem gewaltigen ein kräftiges wort zu sagen, versteht man leicht. man könnte aus mittelalterlicher und auch späterer litteratur und aus recht hohen gesellschaftsschichten analogien beibringen. so tat es Dikaiopolis zu hause, so taten es die phallophoren vieler orten, und aus späterer zeit fehlt es nicht an belegen.¹⁹ in Athen giengen sie einen schritt weiter, παρέβησαν [59]

tig mehr. besser ist freilich die ableitung ἔλεγος von λεγός als die nur kindlicher grammatik genügende von ἔλεγε, die gar zu dem urkolon geführt hat ἔ ἔ λέγ' ἔ ἔ λέγε. eine hypostase ἔλεγος von ἔ λέγε ist an sich möglich: ist doch οὔλος als liedname aus dem imperativ οὔλε salve geworden. aber wie hätte man in λέγε den imperativ je vergessen sollen? wer von ἔ ausgeht, der mag den zweiten teil für so irrelevant halten wie den von ἰήλεμος, αἰ-λινος vgl. zu v. 378. ἔλεγος aus dem armenischen zu holen ist so viel wert wie αἰλινος aus dem phoenikischen. das kolon ἐλεγεῖον kann im ἔλεγος vorgekommen und daher benannt sein: nur weiß niemand, ob dem so ist. also verzichten wir auf die etymologie und die praehistorische elegie: sein wir froh, die historische verstehen zu können.

¹⁹ Die lieder, welche Semos der Delier (bei Athen. 622) erhalten hat, sind wirkliche cultlieder, die zu seiner zeit (um 180 v. Chr.) in gebrauch waren. aber [59] sie tragen keine spur des archaischen an sich und können somit für den gebrauch der alten zeit nicht zeugen. überhaupt sind die s. g. griechischen volkslieder nicht altertümlicher als die zeit, welche sie aufzeichnet, was meist durch die peripatetiker geschehen ist. nur die attischen skolien und einzelnes was früh durch einen berühmtem dichternamen geschützt ward, reicht in das 5. und 6. jahrhundert. wenn rituelle lieder der kaiserzeit auftreten, sind sie in sprache und versmaß auch jung.

It [the elegy] is rather associated with epic poetry, from which its meter developed, and also remained an artistic form of poetry and not a popular one. In Dionysian service, the train carrying the phallus was an essential part of the festival. One easily understands how the men who carried it did not miss the opportunity to pronounce lewd words about its vigour. One may quote similar examples from mediaeval or later literature, and even from the upper classes. This is what Dikaiopolis did in his house and the phallus-bearers [*phallophoroi*] did in many places, and later testimonies do not lack.¹⁹ In Athens they went a step further, *παρέβησαν*

difficult to interpret. Certainly his folly is nothing but the etymological starting point. Now, all we can do is, at the most, deriving *ἔλεγος*, the wild lament, from *λεγός* [licentious]. However, we thus face the ancient enigma: how does the meaning of elegy refer to the lament? Didimus (*Etymologicum Magnum*, s.v. *ἐλεγεία* [elegy] and, more exhaustively, the Bekker edition of scholia on Dionysius Thrax, 750) or rather its predecessors (surely the ancient Peripatetics) certainly dealt with the question starting from the elegiac *ἐπικήδεια* [funeral lament]. That is why Archilochus was the inventor [of the genre]. Consider that his elegy for the death of Pericles established the whole theory, being the most famous elegy of the most famous poet. To us, this is not an evidential explanation. The derivation of *ἔλεγος* from *λεγός* is certainly better than the one from *ἔλεγε* [she was saying] – good only for school grammar books – that led to the original colon *ἔ ἔ λέγ' ἔ ἔ λέγε* [say ow, ow, say ow, ow]. The explanation of *ἔλεγος* as hypostasis from *ἔ λέγε* is in itself possible. The word *οὔλος* as a name for a song comes from the imperative *οὔλε* [hail], and is equivalent to the Latin *salve*. But why has the imperative in *λέγε* been forgotten? The ones who start from *ἔ* consider the second part to be irrelevant, as in *ιήλεμος* [melancholic], *αἰ-λινος* [plaintive]: see the note to l. 378 [of *Herakles*]. Deriving *ἔλεγος* from Armenian is as worthless as deriving *αἰλινος* from Phoenician. The colon *ἐλεγείων* may have very well appeared in the *ἔλεγος*, and therefore called that way. Yet, no one knows if that was the case. It is better to give up explaining the etymology and the prehistoric form of the elegy. Let us be happy that we can understand its historical one. [*The Alexandrian grammarian Euphrosynos of Chaeronea lived in the first century AD. A former slave of the prefect of Egypt M. Mettius Modestus, he was liberated and lived in Rome at the time of Nero and of the Flavian emperors. He authored various commentaries, among which the ones on Homer and Callimachus's *Aetia*.]

¹⁹ The songs preserved by Semos of Delos (see Athenaeus, 622 [Kaibel 2.6.18]) are proper cultic songs that were used in his times (around 180 BC). However, they do not show any traces of archaism and cannot produce evidence for the ancient use. Generally, the so-called 'popular Greek songs' are

πρὸς τὸν δῆμον, und das ward der kern der komödie. aber damit ist es auch zu ende. es ist sehr bemerkenswert, daß der Dionysosdienst ein ganz vorwiegend weiblicher ist. aus frauen besteht in Elis, in Delphoi, in Athen das collegium seiner priester. die königin von Athen ist als priesterliche würdenträgerin um dieses dienstes willen erhalten worden. das gefolge des gottes selbst ist bei Euripides durchaus weiblich; die männer dienen ihm auch, aber sie handeln nicht und sind eigentlich nur in der theorie vorhanden. so ist es auch in der bildenden kunst. Dionysos unter weibern ist seit alter zeit eine gewöhnliche darstellung; wir nennen sie mädnen und bezeichnen sie damit als sterbliche, wie sie denn in der tat die scharen der weiber darstellen, die zu den trieterides hinausgezogen sind. männliche begleiter der art gibt es nicht. sie würden sogar in dem festzuge fehlen, wenn nicht die phallagogie diesen einen dienst von ihnen forderte. wenn Heraklit das ληναΐζειν schildert, gilt das eben diesem anstößigen acte, dem ὑμνεῖν ἄσματ' αἰδοίοισιν ἀναιδέστατα. es fehlt also für den tragischen chor im cultus jede anknüpfung. wenn wir in später zerfahrener zeit von einem carneval hören, wo sich die männer als satyrn, die weiber als nymphen u. dgl. costumiren, die ganze bürgerschaft einer stadt sich in den späteren thiasos des gottes umsetzt,²⁰ so ist es anachronismus, etwas ähnliches für das 6. jahrhundert zu glauben.

Noch viel weniger ist mit der modernen anschauung anzufangen, daß die taten und leiden des gottes gegenstände mimischer tänze und spiele gewesen wären.²¹ leiden zunächst gibt es nicht;

²⁰ Dionysios *arch.* VII 72 p. 1491. Philostrat. *vit. Apoll.* IV 2, 21. die νέοι Διόνυσοι, Antonius (Plut. *Ant.* 24), von den Ptolemäern nicht bloß der, der den beinamen annahm, sondern schon Φιλοπάτωρ, am letzten ende Alexander selbst haben diese orgien erzeugt: aber dadurch, daß ein Dionysos leibhaftig wieder auf erden weilend gedacht ward.

²¹ Was die modernen unbewußt oder bewußt beherrscht, ist schließlich doch nichts als die analogie der christlichen weihnachts- und passionsspiele. sie können sich nicht daran gewöhnen, daß es eine religion ohne heilige geschichte und ein heiliges buch geben kann. die consequenz, daß Dionysos dann wirklich auf erden gewandelt sein müßte, sehen sie nicht ein: oder wird sie vielleicht jemand ziehen?

πρὸς τὸν δῆμον [they addressed the people], and that became the core of comedy. But that is the end of it. A very relevant circumstance is that the Dionysian service was mainly a feminine phenomenon. In Elis, Delphi, and Athens, the college of priests was composed of women. The queen of Athens^{xv} kept her priestly dignity because of this service. In Euripides the train of the god is also entirely feminine. Men also serve him, but they do not have an active role and are present only in theory. The same happened in iconographic representations. Dionysus among women is a recurrent image since the earliest times. We call them maenads and in that we characterize them as mortals; in fact, they represent groups of women going to the Triennals.^{xvi} There are no male attendants of this kind. They would be absent even from the festival train, unless the Phallic procession did not require that sole service from them. When Heraclitus censures the ληναΐζειν [bacchanalizing, revelling], his criticism refers precisely to this indecent act of ὑμνεῖν ἄσχετα αἰδοίοισιν ἀναιδέστατα [singing shameless songs celebrating the genitals]. Hence, in this cult there is no relationship with the tragic chorus. Even though it is true that in a later and confused epoch we heard about carnival occasions during which men dressed up as satyrs and women as nymphs or something of the kind, and the inhabitants of a town transformed into the late thiasus of the god,²⁰ it is anachronistic to think that some such thing had happened in the sixth century BC.

It is even less possible to rely on the modern conception according to which Dionysus's enterprises and sufferings were the subject of mimic dances and plays.²¹ First of all, there is no trace

not older than the epoch that registered them: the Peripatetics mostly carried out this action. Only Attic scholia and some elements which were once protected by the name of a famous poet date back to the fifth and sixth centuries. As regards the ritual songs of the imperial age, they are recent with regard both to the language and the meter.

²⁰ Dionysius of Halicarnassus, *Roman Antiquities*, 7.72.1491; Philostratus, *Life of Apollonius of Tyana*, 4.2.21. The νέοι Διόνυσσοι [new Dionysuses], that is, Mark Antony (Plutarch, *Life of Mark Antony*, 24) and the Ptolemies (not only the one who accepted such name, but also the Φιλοπάτωρ [Philopator]) and indeed Alexander himself, organized similar orgies. However, back then, they imagined that a Dionysus in the flesh would return to live on earth anew.

²¹ All in all, what guides, either consciously or unconsciously, modern vision is nothing but the analogy with the Christian Christmas and Passion

es sei denn allenfalls der von Hera gesandte wahnsinn, von dem wir sehr wenig [60] wissen. der überfall der Titanen, die zerfleischung des Zagreus ist eine orphische dichtung, die man sich hüten muß über das pisistratische zeitalter hinauf zu datiren, und in den cultus hat sie nicht einmal zu Eleusis zu irgend wie berücksichtigenswerter zeit eingang gefunden. verwendbare überlieferungen von mimischer darstellung der Dionysostaten gibt es nicht. das genügt eigentlich. aber es konnte auch nicht anders sein. der gegensatz des Dionysosdienstes zu dem der olympischen götter, der die beteiligung der gemeinde herbeiführte, schließt solche vorstellungen aus. gewiß haben in manchen culten bestimmte personen durch bestimmte handlungen ein abbild einer heiligen geschichte geliefert. allein diese mimischen darstellungen haben nicht an sich wert, sondern nur als symbole, als ein augenfälliger ausdruck desselben gedankens oder derselben empfindung, welche auch in der heiligen geschichte niedergelegt sind. das δρώμενον und der λόγος bedingen sich nicht gegenseitig, sondern sie stammen aus derselben wurzel, der religiösen empfindung. der mensch, der sich zu der hohen culturstufe des ackersmanns erhoben hat, empfindet eine innere scheu, den stier, seinen arbeitsgenossen, zu schlachten und zu essen, den er doch als jäger und hirte ohne anstand getötet hatte, und er kann und will doch den genuß des rindfleisches nicht entbehren. wir mögen nur daran denken, daß wir unsere nächstehenden gefährten, roß und hund, auch nicht essen mögen, und auch ein rind, das uns als individuum wert geworden ist, schwerlich für unsern tisch schlachten lassen möchten. aus diesem widerstreit der empfindungen entsteht der ritus der Buphonien, die symbolische ceremonie, entsteht die geschichte vom ersten rinderschlächter Thaulon, auf den die befleckung des mordes abgewälzt wird. das erste ergibt allerdings ein dramatisches, wenn auch stummes spiel, das andere eine legende. die legende kann sich nun freilich von dem αἴτιον loslösen; sie kann als geschichte einen stofflichen wert erhalten, die phantasie des volkes und der dichter kann sich ihrer bemächtigen, sie weiterbilden, schließlich so umgestalten,

of suffering, maybe except for the folly Hera sent, of which we know very little. The attack of the Titans, as well as the dismemberment of Zagreus, belong to Orphic poetry, which we should be careful not to date beyond the age of the Peisistratids; it never entered the cult, not even at Eleusis, at least not during the period we are examining here. Nor are there any usable documents about the mimic representation of Dionysus's feats. This should be enough. Yet it could not be otherwise. The contrast between the Dionysian service and that of the Olympian gods, which led to the involvement of the community, excluded performances of that kind. It is undoubtedly true that within some cults we find certain people who, through particular actions, reproduced a sacred story. The mimic representations are not worthy in themselves, but only as symbols, as the apparent expression of the same thoughts and the same feelings that were impressed in the sacred story. The δρώμενον [fact] and the λόγος [narrative] do not bring each other into being, but they originate from the same root: the religious sentiment. The man who rose to the highest degree of civilization of the farmers feels intimately embarrassed when he butchers and eats the bull, his work companion (and he would have killed it without scruple as a hunter or as a shepherd); yet, he cannot and does not want to give up the pleasure of beef. Let us just think of the fact that we also do not like to eat the animals that are close to us, horses and dogs, and we would not have the cow that has become to us as important as an individual butchered and served at our table. The cult of the Buphonia,^{xvii} the symbolic ceremony, originated from this conflict of feelings, and the story of the first ox butcher, Thaulon, upon whom the flaw of the killing falls, also comes from it. The one produced a dramatic play, although silent, the other produced a traditional tale.⁶ The traditional tale can of course depart from its αἴτιον [origin]; being a story, it can be endowed with a content-related meaning [which] the people's and the poets' fantasy can appropriate, develop and finally transform it up to the point of entirely losing the memory of its former symbol-

plays. They cannot accept the idea of the existence of a religion with no sacred history or a sacred book. They do not accept the consequence that Dionysus must have marched on earth: or is there anyone who may be willing to support it?

daß die erinnerung an ehemalige symbolische bedeutung völlig verloren geht. aber die symbolische handlung ist nicht entwickelungsfähig; wenn sie nicht heilig ist, wird sie absurd. sie kann sich wol gemäß den wandlungen des religiösen empfindens umformen, wie es das opferritual getan hat; allein der spielraum für diese entwicklung ist ein sehr beschränkter. sie wird sich als eine leere form durch die macht des herkommens lange zeiten behaupten. das ende aber ist in beiden fällen, daß einmal der augenblick kommt, wo man sich eingesteht, daß eine leere schale nur noch zum wegwerfen taugt. die geschichten von Heras eifersucht und [61] versöhnung leben in mannigfachen umgestaltungen fort: die spiele mit den puppen (δαίδαλα) auf dem Kithairon haben bestanden, als sie längst läppisch geworden waren: aber zu machen war aus ihnen nichts. sollte sich etwa aus solchen fratzen die tragödie entwickeln; d. h. sollte man einmal statt Zeus und Hera Iason und Medeia spielen? nirgends ist das mimische im cultus weiter getrieben als in dem drachenkampf des pythischen Apollon. die musik hat das dankbare motiv aufgegriffen und in immer neuen variationen mit immer reicherer instrumentirung durchgeführt. aber ein ausgangspunkt für dramatisches spiel ist es nicht geworden und konnte es nicht werden. da nun im attischen Dionysosdienste auch nicht einmal eine ähnliche ceremonie existirt hat (oder wollte man mit dem beilager des gottes und der βασιλιννα rechnen?), und nicht mehr existiren konnte, seit die gemeinde der gläubigen statt der wenigen berufenen den gottesdienst betrieb, so ist diese herleitung des dramas eine unmöglichkeit; wie sie denn auch den alten ganz fern gelegen hat; wenigstens im ernste.

Eratosthenes

Allerdings hat Eratosthenes in der *Erigone* gedichtet, daß Dionysos die tragödie gewissermaßen selbst gestiftet hätte. als er nämlich den Ikarios dem weinbau lehrte, fraß ein bock die junge rebe an; zur 'strafe' ward er geschlachtet, und die Ikarier zogen ihm das fell ab, bliesen es auf und machten sich den spaß, zu versuchen

ic meaning. Yet, the symbolic action cannot develop: if it is not sacred, it becomes absurd. Of course, it can adapt to the transformations of the religious sentiment as happened with the sacrificial rite, but the room for manoeuvre of this development is very limited; thanks to the power of custom it will establish itself for a long time as a hollow form. Anyhow, the conclusion is the same in both cases: at a certain point everyone acknowledges that a hollow shell is good for nothing but to be disposed of. The episodes related to Hera's jealousy and pacification kept surviving through multiple transformations: the puppet plays (δαίδαλα) on Kithairon persisted for a long time after they had become silly, but nothing could come from them. Could tragedy develop from those grotesque figures, that is, did one day Zeus's and Hera's performance become Jason's and Medea's? Within the field of the cult, the mimic element did not persist anywhere, but in the fight of Phythian Apollo against the dragon.^{xviii} Music appropriated that resourceful tune and performed it in ever-different versions and with an always richer instrumentation. Yet it [the theme of the fight] was never the starting point of a dramatic play, nor could it be so, because a similar ceremony never existed within the Attic Dionysian service (or would one want to consider the nuptials¹¹ of the god and the βασίλινα [Basilinna] as such?); nor could it ever exist, at least since the moment in which it was the community of the faithful, instead of a few followers, who carried out the divine service. It is therefore impossible to derive drama from there; besides such idea was foreign to the ancients: at least in earnest.

Eratosthenes

However, in his *Erigone*, Eratosthenes wrote that it was Dionysus himself who somehow founded tragedy. Indeed, while he was teaching Icarus how to grow the grapevine, a goat ate the newborn sprouts. As a 'punishment' it was slain, Icarus and the Icarians skinned it, blew it up and entertained themselves trying

wer auf dem aufgeblasenen schlauche tanzen könnte; die meisten fielen ab und der sieger erhielt den schlauch voll wein. daraus ist das attische kannenfest geworden, das der schluß der *Acharner* so deutlich darstellt. den braten aber erhielten die tänzer, welche um ihm einen reigen zu ehren des gottes aufführten: diesen reigen nannte man 'bocksgesang', und daraus ist die tragödie entstanden, welche ein Ikarier Thespis viele hundert jahre später in Attika verbreitet hat, auf dem lande herumziehend, wie sein ahn Ikarios, der den weinbau verbreitete, das gesicht mit hefe beschmiert, woraus das 'hefespiel' geworden ist, die τρυγηδία, wie man in alter zeit die komödie genannt hat.²² da Eratosthenes nur in zweiter linie dichter war, in seinem bedeutenden werke περὶ [62] κωμωδίας aber die ursprünge des dramas behandeln mußte, so ist allerdings zu glauben, daß er seine dichterischen bilder nicht ohne rücksicht auf seine wissenschaftlichen vermutungen gestaltet haben wird. manches darin macht auch den eindruck, als wäre es von ihm schon übernommen, wie denn die Erigonefabel in ihren grundzügen so wenig seine erfindung sein kann wie die Hekale erfindung des Kallimachos. aber als tatsachen hat der sehr besonnene forscher die fremden oder eigenen autoschediasmen gewiß nicht gegeben; auf alle fälle sind sie nichts weiter. denn die einkehr bei Ikarios ist zwar eine echte attische dorfsage; nur ist Dionysos auf seinem erdenwallen vielfach eingekehrt, bei Pegasos in Eleutherai, bei Semachos in dem dorfe, das nach ihm heißt, bei könig Amphiktion in der stadt. und die tragödie geht die einkehr nichts an. das andere sind spielend ersonnene αἴτια für die ἀλήτης, für den ἀσκωλιασμός und das wetttrinken

²² Ob Eratosthenes diese etymologie von τρύξ befolgt hat, die in den einleitungen und scholien zu Aristophanes häufig ist, oder die von τρύγη, weinlese (Athen. II 40), kann zweifelhaft scheinen. allein τρύγη für τρυγητός ist kein altbezeugtes wort und daß die tradition in der komikererklärung auf den meister zurückgeht, vorwiegend wahrscheinlich. übrigens ist das wort zwar von τρύξ wirklich abzuleiten, aber es ist nicht verständlich. wer es erklären will, muß auch die 'hefeteufel' τρυγοδαίμονες Ar. *Wolk.* 296 erklären. die reconstruction der *Erigone* hat Maaß *Philol. Unters.* VI *Herm.* 18 geliefert; so weit sie hier in betracht kommt, ist sie sicher. eine bearbeitung von Eratosthenes περὶ κωμωδίας ist dringend nötig.

to dance on its inflated entrails. Most of the competitors fell and the winner was given the goatskin full of wine. The Attic festival of libations, so neatly described in the conclusion of *The Acharnians*, comes from that. The dancers were given the meat of the animal and performed a dance around it in honour of the god. That dance was called ‘the song of the goat’, from which tragedy was born, and many centuries afterwards an Icarian, Thespis, spread it around Attica wandering the countryside as his ancestor Icarus had spread the cultivation of the grapevine with his face covered in lees, originating the so-called ‘lees play’, the τρυγῶδία, as comedy was called in ancient times.²² Poetry was not Eratosthenes’s main activity, yet in his important work entitled περὶ κωμῳδίας [*On Comedy*] he must have dealt with the question of the origins of drama. One can imagine that he shaped his poetic images not without taking into account his scientific theories. Some things seem to have been appropriated by him already: the fairy-tale of Erigone does not seem, in its essential traits, to be his own invention, exactly as the one of Hecale does not seem to be Callimachus’s invention. However, the cautious scholar certainly did not record his own or others’ autoschediasms as facts. Anyway, they are nothing more than that. Indeed, if Dionysus’s stay at Icarus’s is a genuine Attic folk-tale, it is also true that the god found hospitality many times during his wanderings: at Pegasus’s in Eleutherae, at Semachus’s in the village named after him, at king Amphictyon’s in the city [of Athens]. And tragedy does not deal with these stays. In other respects, it is a matter of αἴτια [primitive tunes] playfully created for the ἀλήτις [the wandering girl], for the ἄσκολιασμός [goatskin jumping] and the drinking competition

²² It seems doubtful whether Eratosthenes followed this etymology, which derives from τρύξ and can be frequently found in the *Hypotheses* and in Aristophanes’s scholia, or the one that referred to τρύγη, vintage (Athenaeus 2.40 [Kaibel 11.4]). Surely τρύγη for τρυγητός [vintage] is not a word attested in ancient times and the tradition that traces the comedians’ explanation back to the master is verisimilar. However, if it is true that we can derive the word from τρύξ, we cannot fully understand why. Whoever wants to explain it will also have to explain the expression ‘demons of the yeast’, τρυγοδαίμονες, which can be found in Aristophanes, *Clouds*, 296. We owe to Maass (*Philologische Untersuchungen*, 6; *Hermes*, 18) [Maass 1883; Boysen 1883: 312-14] a reconstruction of *Erigone*, and with regard to what matters here, it is valid. A revision of Eratosthenes’s περὶ κωμῳδίας [*On Comedy*] is absolutely necessary.

an den Choen, für die rätselhaften namen *τρυγωδία* und *τραγωδία*; das herumfahren könnte nur die *πομπή* angehen, ist für den Dionysoscult nicht charakteristisch, würde auch nur zur komödie führen: das lehren die dem Demetercult angehörigen spottreden ἄφ' ἀμάξης;²³ der frevel des bockes endlich soll das tieropfer überhaupt motivieren und hat viele analogien in den *δρώμενα*, z. b. der Buphonien, und in peripatetischen und pythagoreischen speculationen.²⁴ nicht an sich haben also diese dinge wert. aber Eratosthenes hatte sowol als forschener wie als dichter einen ganz ungemessenen einfluß; so bestimmte er die folgezeit, und was uns von kind auf aus Horaz und Vergil geläufig ist, geht schließlich eben so gut auf ihn zurück wie die gelehrte doctrin Varros, deren niederschläge neben den dichtern Roms auch die antiquare, vor allem Sueton, uns übermitteln. von diesen vorstellungen müssen wir uns losmachen. und das gelingt am sichersten, wenn wir einsehen, wo sie eigentlich herkommen und wie sie sich gebildet haben. es sind con-[63]structionen, keine überlieferung. sie müßten schon deshalb fallen, weil das aristotelische zeugnis mit ihnen unvereinbar ist, nach welchem die tragödie aus dem dithyrambos stammt. um so wichtiger wird dieser, nachdem wir aus inneren gründen das ganze gebäude des Eratosthenes umgestürzt haben.

²³ Ich kann berichtend hier noch das attische vasenbild nachtragen, welches Dümmler *Rh. M.* 45, 355 veröffentlicht: Dionysos zwischen zwei satyren auf einem schiffe auf rädern. es ist eine wichtige überraschung: der Thespiarren oder eigentlich der des Ikarios, ist eine fiction, entnommen dem cursus navalis des fashings, der somit ein ableger der Dionysien ist. für die Dionysosreligion ist das überaus wichtig; ich habe keinen raum mehr, das in verbindung mit dem Διόνυσος πελάγιος (Maß *Herm.* 22) und dem homerischen hymnus zu erläutern. aber für das drama lehrt es nichts. doch verfehle ich nicht hervorzuheben, daß Dümmler die probleme richtig erfaßt hat, welche unten gelöst sind.

²⁴ Vgl. Robert *Eratosth.* 7. Graf de aureae aetatis fabulis Leipzig 1883. Schmekel *de Ovid. Pythag.* Greißwald 1883. an Papirius Fabianus als quelle Ovids kann ich freilich nicht glauben.

at the festival of libations, for the mysterious names of *τρογῳδία* and *τραγωδία*. The wandering may concern only the *πομπή* [procession]; it is not characteristic of the Dionysian cult and it would lead us again to comedy. This is what we are taught by the speeches pronounced *ἄφ' ἀμάξης* [from the wagon],²³ which belong to the cult of Demeter. Eventually the goat's sacrilege could legitimate the animal sacrifice and bears several analogies with the *δρώμενα* [actions], for example with those of the Buphonia, and also with certain Peripatetic and Pythagorean speculations.²⁴ These things have no value in themselves. Yet, Eratosthenes exercised a great influence both as a scientist and as a poet. He was decisive for the following epoch, and all that we, since our childhood, hear as coming from Horace and Virgil, ultimately goes all back to him as well as to the scholarly wisdom of Varro, whose reflections have been handed down to us by Roman poets and also by antiquarians, especially Suetonius. We have to get rid of these ideas and the best way of doing it is to understand from where they actually come and how they formed. They are constructions, not facts. They should crumble just for the fact that they are irreconcilable with the Aristotelian testimony, according to which tragedy comes from the dithyramb; and the latter grows even more important after we have demolished Eratosthenes's whole edifice on the basis of internal reasons.

²³ I can rectify this matter by quoting the Attic vase painting that Dümmler published in *Rheinisches Museum* 45:355 [Dümmler 1888]: Dionysus between two satyrs upon a ship on wheels. It is an important surprise: Thespis's wagon, or better, Icarus's wagon is an invention taken from the *currus navalis* of Carnival, and can therefore be considered as an offshoot of the Dionysia. That is extremely important for the Dionysian religion; I have not room enough to explain these data in connection with the *Διόνυσος πελάγιος* [marine Dionysus] (see E. Maass, *Hermes*, 22) [Maass 1888: 70-80] and the Homeric hymn. Yet, as far as drama is concerned, it does not teach us anything. Anyway I want to say that Dümmler correctly understood the questions that would be solved later on.

²⁴ See C. Robert, *Eratosthenes*, 7. E. Graf, *De aureae aetatis fabulis*, Leipzig 1883. A. Schmekel, *De Ovidiana Pythagoreae doctrinae adumbratione*, Greifswald 1883 [Eratosthenes 1878: 7; Graf 1884; Schmekel 1885]. I cannot certainly believe Papirius Fabianus to be Ovid's source.

Dithyrambos

Die tragödie stammt von den sängern des dithyrambos. das scheint zunächst wenig zu helfen, da ein wenig bekanntes ding durch ein ganz unbekanntes erklärt werde. wir wissen ja wol so viel mit sicherheit, daß der dithyrambos dem wortsinne nach nur einen göttlichen d. h. besonders schönen oder erfreulichen θύραμβος bedeutet; θύραμβος oder auch θρίαμβος ist der appellativname eines gesanges oder tanzes, den wir so wenig zu deuten vermögen wie ἴθυμβος oder ἴαμβος.²⁵ in ältester zeit ist der dithyrambos ein lied, das der zecher anstimmt, wenn er des gottes voll ist.²⁶

²⁵ διθύραμβος formell wie διπόλια Δισωτήριον Δικέτας (d. h. Δικκέτας); der metaplastische accusativ διθύραμβα Pind. fgm. 86 lehrt nichts; der bedeutung nach wie Διὸς ἐγκέφαλος, Διὸς βάλανος iuglans. triumphe im Arvalied kann man nicht leicht als entlehnt ansehen. eher dürfte es interjection sein, wie τήνελλα, und das ursprüngliche enthalten. aus ihr mag sich der name entwickelt haben, wie eine Οὔπις aus den οὔπιγγες auf Delos, Οἰτόλινος u. a. vgl. zu der zweiten gesangnummer die einleitung.

²⁶ Philochoros bei Athen. XIV 628 οἱ παλαιοὶ οὐκ αἶει διθυραμβοῦσιν ἀλλ' ὅταν σπένδωσιν (beim symposion), τὸν Διόνυσον ἐν οἴνῳ καὶ μέθῃ, τὸν δ' Ἀπόλλωνα μεθ' ἡσυχίας καὶ τάξεως μέλλοντες. Ἀρχίλοχος γοῦν φησί (77) 'ὡς Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξει μέλος οἶδα διθύραμβον, οἴνῳ συγκεραυνωθεὶς φρένας.' καὶ Ἐπίχαρμος δ' ἐν Φιλοκτήτῃ ἔφη 'οὐκ ἔστι διθύραμβος ὅκχ' ὕδωρ πίης.' also auch in Syrakus ist es noch ein einzellied. es wird dahin aus dem sicilischen Naxos importirt sein, welches den satyr auf den münzen führt. der zusammenhang, in dem Philochoros auf diese dinge zu sprechen kam, ergibt sich durch die vergleichung mit Phanodemos Ath. XI 465: es sind die alten cerimonien der attischen Lenäen.

Dithyramb

Tragedy originates from dithyramb singers. At first this does not seem to help much, since a barely known matter is explained by way of an even less known one. What we know for certain is that the dithyramb, relying on the meaning of the word, does indicate nothing but a divine θύραμβος, that is, a particularly beautiful and pleasant one; θύραμβος or even θρίαμβος is the common name of a song or a dance that we cannot not explain anymore, exactly as is the case of the ἴθυμβος [Bacchic dance with song] or ἴαμβος [iambus].²⁵ In more ancient times the dithyramb was a song that the drinker began to sing when he had become full of the god.²⁶

²⁵ Formally διθύραμβος [dithyramb] is equivalent to forms such as διπόλια, Δισωτήριον, Δικέτας (that is, Δαικέτας). The metaplastic accusative διθύραμβα, which can be found in Pindar's Fragment 86, does not help us in any way. As regards the meaning, it is to be understood as Διὸς ἐγκέφαλος [Zeus's brain], Διὸς βάλανος iuglans [Zeus's acorn]. The word *triumpe* [ο triumph!], which can be found in the Song of the Arval Brethren, cannot be easily explained as a borrowing. If anything, it should be an interjection as τήνελλα [hurrah!] and should contain the original meaning. It is possible that the name developed from there, in the same way Οὔπις [Upris, Artemis] developed from the οὔπιγγες [songs in honour of Artemis] at Delos, Οἰτόλινος [funeral song in honour of Linus], etc. With regard to the second choral song [of *Hercules*], see the introduction [Wilamowitz 1889: 2.115-22].

²⁶ See Philocorus in Athenaeus 14.628 [Kaibel 24.33-6]: οἱ παλαιοὶ οὐκ αἰεὶ διθυραμβοῦσιν ἀλλ' ὅταν σπένδωσιν (during the symposium), τὸν Διόνυσον ἐν οἴνῳ καὶ μέθῃ, τὸν δ' Ἀπόλλωνα μεθ' ἡσυχίας καὶ τάξεως μέλποντες. Ἀρχίλοχος γοῦν φησὶ (Fr. 77 Bergk [= West 1971: fr. 124]) "ὡς Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος οἶδα διθύραμβον, οἴνῳ συγκεραυνωθείς φρένας". καὶ Ἐπίχαρμος δ' ἐν Φιλοκτήτῃ ἔφε "οὐκ ἔστι διθύραμβος ὄκχ' ὕδωρ πίης" [The ancients did not sing the dithyramb all the time, but only when they made libations celebrating Dionysus with wine and inebriation, whereas Apollo was sung in tranquillity and order. Therefore Archilochus says: 'I can sing the dithyramb, the beautiful song of my Lord Dionysus, when I am struck in the heart by wine'. Then Epicharmus says in his *Philoctetes*: 'There is no dithyramb when one drinks water']. Therefore it was a monody in Syracuse too. It may have been imported from the Sicilian Naxos, whose coins bore the likeness of a satyr. The context in which Philocorus talked about such topics can be drawn from the parallelism with Phanodemus in Athenaeus 11.465 [Kaibel 13.13]: they are the ancient ceremonies of the Attic Lenaia.

mit ziemlicher sicherheit läßt sich als heimat des dithyrambos die insel Naxos ansehen, das centrum des Dionysosdienstes auf den inseln.²⁷ wir wissen ferner, daß Arion von Methymna, einer stadt mit lebendigem Dionysoscult und keinesweges ausschließlich aeolischer bevölkerung,²⁸ am hofe des Periandros dieses weinlied des einzelnen weinseligen zechers zu einem chor- gesange umgestaltet hat, [64] und daß die Korinther auf diese bei ihnen, wenn auch nicht durch sie, entstandene gattung besonders stolz waren,²⁹ wie denn auch in der tat der dithyrambos zunächst nur in benachbarten gegenden in aufnahme kam. aber das hilft uns wenig; denn nicht nur wir besitzen keine proben mehr von jenen poesieen, sondern schon unsere antiken

²⁷ Das sagt Pindar (fgm. 71) einmal geradezu, und die concurrenten, Theben und Korinth, fallen von selbst weg. Paros, die heimat des Archilochos, das sicilische Naxos, Methymna, weisen alle in dieselbe richtung; der gott des dithyrambos, der nesiotische Dionysos, ist der πελάγιος. dies wird durch Dümmlers vase bestätigt.

²⁸ Dies letztere haben die steine gelehrt. die tausendschaften, in welche die bürgerschaft Methymnas zerfiel, hießen, so weit wir bisher wissen, Πρωτεῖς, Φωκεῖς, Ἐρυθραῖοι, Σκύριοι.

²⁹ Herodot I 23 Ἀρίωνα — διθύραμβον πρῶτον ἀνθρώπων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν ποιήσαντα καὶ οὐνομάσαντα καὶ διδάξαντα ἐν Κορίνθῳ. Pindar Ol. 13, 18 τὰ Διωνύσου πόθεν ἐξέφανεν σὺν βοηλάτῃ Χάριτες διθυράμβῳ· d. h. die reize der dionysischen poesie traten zu Korinth in verbindung mit dem dithyrambos auf; der ausdruck ist aber in pindarischer weise persönlich gewandt. Dithyrambos als person ist in attischer weise leicht zu denken, vgl. die vase Welcker A. D. III 125; er ist silen, so gut wie öfter τραγωδία eine mäna-de. aber was Pindar sich gedacht hat, kann niemand sagen, weil der 'stier-treiber' unbekannt ist. die scholien fabeln von einem stier als siegerpreis: aber der Dorer kennt keine solchen agone. Simonides scheint in demselben sinne βουφόνος gesagt zu haben (Chamaileon bei Athen. X 456c); aber auch das bleibt dunkel. der irrthum, Lasos zum erfinder des dithyrambos zu machen, ist schon im altertum zurückgewiesen, schol. Ar. Vög. 1403. vermutlich glaubte Euphronios, der ihn begieng, gedichte von Lasos zu besitzen, die dann freilich die ältesten erhaltenen gewesen wären.

The homeland of the dithyramb can be located with almost absolute certainty on the island of Naxos, the centre of the Dionysian service on the islands.²⁷ We also know that at the court of Perianther, Arion of Methymna, a town with a lively Dionysian cult and a population not at all exclusively Aeolian,²⁸ transformed the wine song of a single tipsy drinker, into a choral song; the inhabitants of Corinth were very proud of this genre, born among them, even though not thanks to them.²⁹ We also know that, in the beginning, the dithyramb was welcomed only in the adjacent regions. Yet, this does not help us very much, not only because we do not have any example of those poems, but also because our ancient

²⁷ Pindar says it clearly (Fr. 71) and the competing centres, Thebes and Corinth, automatically leave the stage. Paros, Archilochus's homeland, the Sicilian Naxos, Mithymna all point to the same direction: the god of the dithyramb, the Naxian Dionysus, is the *πελάγιος* [the marine one]. Dümmler's vase confirms this.

²⁸ We derive this from the inscriptions. The groups into which the population of Methymna was broken up were called, as far as we know: *Πρωτεῖς*, *Φωκεῖς*, *Ἐρυθραῖοι*, *Σκύριοι* [Proteans, Phocians, Erythraeans, Skyrians].

²⁹ According to Herodotus, 1.23 Ἄριονα – διθύραμβος πρῶτον ἀνθρώπων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν ποιήσαντα καὶ οὐνομάσαντα καὶ διδάξαντα ἐν Κορίνθῳ [Arion was the first man we know who composed dithyrambs, gave them their name, and had them performed at Corinth]. Pindar (*Olympian*, 13, 18) wonders: *ταὶ Διωνύσου πόθεν ἐξέφανεβ σὺν βοηλάτῃ Χάριτες διθυράμβῳ*. [Whence did the Graces of Dionysus come, together with the bull-driving dithyramb?]. This means that the fascination of Dionysian poetry emerged at Corinth in connection with the dithyramb. Nevertheless, the expression becomes personal in a Pindaric way. It is easy to imagine the dithyramb personified after the Attic fashion; see the vase in Welcker, *Alte Denkmäler*, 3.125 [Welcker 1854: 125]: it is represented as a silen, in the same way the *τραγωδία* is often represented as a maenad. No one can say what Pindar thought, since we do not know who is 'the one who drives the bull'. The scholia tell of a bull as a reward for victory, but the Dorians were not familiar with that kind of competitions. It seems that Simonides used *βουφόνο*s [the one who kills the bulls] with the same meaning (see Chamaeleon in Athenaeus 10.456c [Kaibel 84.1-10]) but this passage also remains obscure. The wrong assumption that it was Lasus who invented the dithyramb had been already rejected in ancient times: see the scholium on Aristophanes, *The Birds*, 1403. Maybe Euphronios, who made that mistake, believed that he possessed poetical texts by Lasus and considered them to be the most ancient surviving ones.

berichterstatter kannten die dithyramben des 6. jahrhunderts nur von hörensagen: erhalten hatte sich nichts.³⁰ somit sind wir und waren jene im wesentlichen auch auf die dithyramben des Pindaros und seiner zeitgenossen angewiesen, und diese unterscheiden sich in nichts außer einer gewissen metrischen freiheit von den übrigen chorliedern. damals bestand nun die tragödie bereits selbständig neben dem dithyrambos, und so viel liegt [65] auf der hand, daß sie gerade jene bezeichnende metrische freiheit nicht besitzt, vielmehr mit den andern chorliedern gegen den dithyrambos steht. das aber ist allerdings eben so offenkundig, daß die tragödie in metrik und sprache, soweit sie chorlied ist, mit den andern chorliedern zusammengeht. hier also bietet sich ein angriffspunkt. wenn wir die art nicht mehr kennen, an die uns Aristoteles weist, so wenden wir uns an die gattung. weit muß ausgeholt werden; es ist wol auch ein umweg: aber ein holzweg ist es nicht.

³⁰ Von gedichten des Arion weiß kein grammatiker. das bei Aelian erhaltene gedicht ist in den ausgearteten daktyloepitriten verfaßt, welche für den dithyrambos des 4. jahrhunderts charakteristisch sind, und diesem steht die ethopoeie auch ohne fälscherabsicht wol an. von Lasos glaubten Klearch und Herakleides noch etwas zu haben (Athen. X 455 XIV 624), aber Aristophanes von Byzanz (bei Ael. H. A. VII 47) citirt ihn mit dem ausdruck des zweifels; dann ist er verschollen. Xenokritos von Lokroi blieb im gedächtnis der musikgeschichte, aber nicht einmal seine zeit stand fest, und wenn man ihm dithyramben zuschrieb, weil seine gedichte heroischen inhalt gehabt hätten (s. Plutarch *de Musica* 10, unsicherer herkunft), so hat da der späte dithyramb verwirrung gestiftet. Kleomenes von Rhegion (Ath. IX 402b) sieht vollends nach fälschung aus, dürfte zudem derselbe sein mit einem rhapsoden Kleomenes aus dem 5. jahrhundert (Diog. Laert. VIII 63). selbst von Simonides, der doch wenigstens in Keos und Athen dithyramben aufgeführt hat, ist kein sicher auf sie bezüglicher rest erhalten. was bei Strabon 728 steht ταφήναι δὲ λέγεται Μέμωνος περὶ Πάλτων τᾶς Συρίας παρὰ Βαδᾶν ποταμόν, ὡς εἶρηκε Σιμωνίδης ἐν Μέμνονι διθυράμβῳ τῶν Δηλιακῶν ist nicht nur unverständlich, sondern unheilbar verdorben. weder konnte Simonides das berichten, noch ist in dem schlußworte überhaupt ein sinn: also auch auf den heroischen titel des dithyrambos kein verlaß.

chroniclers already knew sixth-century BC dithyrambs just by hearsay: nothing of them had been preserved.³⁰ Therefore we fundamentally depend, and so did they, on the dithyrambs of Pindar and his contemporaries. They did not differ in the least from the other choral songs, if only for a certain prosodic freedom. At that time tragedy, next to the dithyramb, already had its autonomous form, and it is evident that while it did not have a similar prosodic freedom, it was similar to the other choral songs as opposed to the dithyramb. It is totally evident that tragedy, as far as it is a song of the chorus, has to be classified, with regard to language and prosody, together with the other choral songs. Here comes a prop. If we do not know the species to which Aristotle referred anymore, we should turn to the genre. We have to approach it in a bit of a roundabout way: it is perhaps a detour, although not a wrong track.

³⁰ No grammarian knows Arion's poems. The one preserved in Aelianus is written in disrupted dactylic epitrites, characteristic of fourth-century dithyrambs, which, by the way, also befit ethopoeia, even though no forgery was intended. Clearchus and Heraclitus thought they still had something of Lasus (see Athenaeus 10.455 [Kaibel 8.20.1] and 14, 624 [Kaibel 14.19.27]), but Aristophanes of Byzantium (in Aelianus, *Historia Animalium*, 7.47) quotes it in a tone of doubt. It afterwards disappeared. Xenocritus of Locri remained in the memory of the history of music, although it was not known when he lived. Although some dithyrambs were attributed to him because of the belief that his poems had a heroic content (see Plutarch, *De Musica*, 10, of uncertain origin), late dithyrambs engendered confusion. Cleomenes of Reggio (Athenaeus 9.402b [Kaibel 48.40]) looks very much like a fake, besides he could coincide with the fifth-century rhapsodist Cleomenes (see Diogenes Laertius, 8.63). No fragments related to them have survived, not even by Simonides, who certainly performed dithyrambs at least at Kos and Athens. What one reads in Strabo 728, that is, ταφῆναι δὲ λέγεται Μέμνωνος περὶ Πάλτων τῆς Συρίας παρὰ Βαδᾶν ποταμόν, ὡς εἶρηκε Σιμωνίδης ἐν Μέμνωνι διθυράμβῳ τῶν Δηλιακῶν [they say that Memnon was buried at Paltus in Syria, on the banks of the river Badas, as Simonides maintains in his *Memnon*, one of his Delian dithyrambs] is not only incomprehensible, but also corrupted. Simonides could not have reported it and the concluding words do not make any sense: it is not even the case then to rely too much on the heroic title of the dithyramb.

Bildung der hellenischen nation in Asien

Die völkerwanderung hatte die in der cultur vorgeschrittenen stämme teils unterjocht, teils aus dem lande getrieben. die zurückgebliebenen waren hörige häusler untertanen geworden; eine selbständige entwicklung war für sie unmöglich. ihre noch fast ganz barbarischen herren hatten gleichwol viel bei ihnen zu lernen, so viel, daß es zu einer reinen entfaltung ihres eigenen wesens auch nicht kam. jahrhunderte waren nötig, damit überhaupt die widerstrebenden elemente zu einem neuen volkstum verschmolzen; und damit war doch nicht viel mehr erreicht, als daß der boden für die aus dem osten zurückflutende cultur empfänglich gemacht war, und auch das war nur in einem kleinen teile von Hellas der fall: die ganze westküste ist der cultur so gut wie verloren geblieben. die wenigen gegenden aber in welchen sich die alte bevölkerung behauptet hatte, Euboia, Attika, die dryopische und saronische küste der Argolis, waren einstmals die etappen für die auswanderung gewesen und jetzt wieder die berufenen träger der vermittlung. hier nur konnte sich eine stätte finden, wo sich alle lebensfähigen culturelemente zusammenfinden und zu einer höheren wahrhaft nationalen cultur vereinigen und steigern mochten.

In den durch harte kämpfe erworbenen neuen sitzen an der herrlichen asiatischen küste verwachsen zunächst die hinübergeworfenen splitter von stämmen und völkern zu neuen größeren stammesgenossenschaften, hier auch empfand man durch den gegensatz der barbaren zuerst die verwandtschaft auch der ferneren glieder des gemeinsamen volkes, erhob man sich ganz allmählich zu der erfassung des begriffes eines einigen Hellenentums in race und cultur. zu der zeit, von welcher es zuerst möglich ist, sich einigermaßen ein bild zu machen, etwa vom achten jahrhundert ab, ist der vorwaltende stamm der ionische, von seinen sitzen an der mysischen lydischen karischen küste nicht nur nach norden und süden übergreifend, sondern bereits die Propontis und fernere gestade mit pflanzstädten besetzend. die süddorischen inseln haben die innerliche ionisierung bereits begonnen, vorbildlich für das mutterland; aber [66] auch die Aeoler sind schon im niedergange,

The Formation of the Hellenic Nation in Asia

The migration of peoples partly subjugated and partly drove away from their land the highly civilized [local] tribes. Those who remained became obedient subjugated subjects; they were prevented from any autonomous development. The masters, still almost completely barbarians, had a lot to learn from them, so much so that their own nature did not achieve its pure evolution. It took centuries for the contrasting elements to merge into a new national culture, however this did nothing but pave the way for the reception of civilization flowing back from the East. And all this affected just a little part of Hellas. The entire west coast was almost lost to civilization. Yet the few territories in which the old population remained, Euboea, Attica, the Saronic and Dryopic coasts of Argolis, had once been emigration stopovers and now regained their original mediating function. Only there one could find a place in which all the vital elements of civilization met, gathered, and rose towards a superior and authentically national civilization.

In the new centres of the splendid Asiatic coast, conquered at the cost of difficult struggles, the scattered bits of tribes and peoples grew together forming new, larger ethnic communities. There, because of the contrast with the barbarians, the most unrelated members first felt a sense of belonging to the same people. Such sense gradually reached the formulation of the concept of a unitary Hellenism of race and civilization. In the epoch of which it is first possible to have a rather precise idea, that is, from the eighth century onwards, the dominant ethnic group was the Ionic one: not only did it expand northward and southward from its centres on the coasts of Mysia, Lydia, and Caria, but it also established colonies in the Propontis and even on farther shores. The Doric islands of the South had already started the process of internal Ionicization, serving as a model for the motherland. Yet, the Aeolians had already entered a declining phase too,

verlieren manche küstenplätze³¹ und sind in der cultur nunmehr die empfangenden. dennoch erkennen wir daß es einst umgekehrt gewesen war. eben das epos, welches doch der lebendige ausdruck der ionischen suprematie ist, trägt die deutlichen spuren in form und inhalt davon, daß es aus aeolischer wurzel stammt. aber freilich, die Ionier haben es aus ihrem geiste neu geboren; nur dem bewaffneten auge des forschers erscheinen die einzelnen fremden züge. und erst als ein ionisches, als Homers werk, hat das epos die culturmission übernommen, das mutterland wieder für das Hellenentum zu gewinnen. ist doch selbst Aeolien in den zauberbann des ionischen epos getreten. Hesiodos (wol um 700), der aus einer aeolischen familie stammte, und als hintersasse in dem boeotischen Askra zum dichter ward, hängt vollkommen von dem homerischen epos ab, seine stolzeste erinnerung ist, daß er bei den leichenspielen eines fürsten in dem ionischen Chalkis den preis erhalten hat: und um 600 ist seine dichtung in Mytilene populär.

Das ionische epos wandert in Hellas ein

Das ionische epos befand sich in den händen von berußmäßigen sängern oder besser sprechern. wie alle griechische kunst, war

³¹ Man hat auf grund der mundart vermutet, daß auch Chios ursprünglich aeolisch gewesen wäre. aber dafür liegt weder in der geschichte noch in der sage ein anhalt vor. und der schluß aus der sprache beruht auf einer verkenntung des geschichtlichen vorganges. die neuen stämme waren ja niemals vorher da gewesen, sowol Aeoler wie Ionier bilden sich erst allmählich unter dem drucke besonderer geschichtlicher factoren. zunächst war das mischungsverhältnis der bevölkerung allerorten verschieden, die geschichtlichen factoren waren verschieden und so ergaben sich zunächst ganz verschiedene volks- und sprachtypen. eine sprachgrenze von aeolisch und ionisch gab es also auch noch nicht; diese ward erst gezogen, als der zusammenschluß der staatenbünde bestimmte kreise zog. gewiß haben in Lesbos und Chios mehr verwandte familien sich angesiedelt als in Lesbos und Milet, und hat auch in Lesbos nicht nur eine unter sich verwandte bevölkerung gesessen: das spürt man dann in den mundarten. die Chier würden unter der herrschaft der Mytilenaeer oder in staatlicher gemeinschaft mit ihnen Aeoler haben werden können: in der panionischen gemeinschaft sind sie Ionier geworden. aber hier liegt kein gewaltact vor, sondern ein stilles organisches wachstum.

they had lost a few territories on the coast³¹ and, as regards civilization, they had a passive role only. However, we can observe that, in the past, it happened the other way round: indeed, epic poetry, which represents the living expression of Ionic supremacy, shows evident traces of its Aeolian origins in its forms and contents. Yet the Ionians' spirit gave birth to it again. Only the scholar's experienced eye can detect sporadic foreign traits. And only as an Ionic, as Homer's work, did epic poetry embark on the civilizing mission in order to win the motherland back to the cause of Hellenism. Even Aeolis entered the spell of Ionic epic poetry. Hesiod (probably around 700 BC), who came from an Aeolian family and had become a poet while serving as a farmer in Boeotian As-cra, totally depended on the Homeric poems. His proudest memory was that he won an award at the funeral games in honour of a prince in Ionic Chalcis. And around 600 BC his poetry was popular at Mytilene.

Ionic Epic Poetry Migrates to Hellas

Ionic epic poetry was in the hands of singers, or better, of speakers. As any Greek art, also the Homeric style was the result of a

³¹ On the basis of its dialect, it has been assumed that Chios was also originally Aeolian. Yet no element, neither in history nor in legends, supports this. The conclusions based on the language rely on a mistaken knowledge of the historical process. The new populations had never been there before; both the Aeolians and the Ionians progressively established themselves on the urge of specific historical factors. First of all, the degree of mixture among the populations was different everywhere, and so were the historical factors; as a consequence, very heterogeneous linguistic and ethnic typologies established themselves at first. A linguistic border between the Aeolic and the Ionic did not exist yet and was traced only when the merging of town federations reached certain levels. It is certain that many related families settled in Lesbos and Chios, rather than in Lesbos and Miletus, and in Lesbos too there was not only a population of exclusively interrelated people: this can be perceived in the dialects. The Chians could have become Aeolians under the dominion of the inhabitants of Mytilene or have formed a state community with them. Within the pan-Ionic community they became Ionians. Yet, this is not the result of an act of violence but of a pacific and organic development.

auch der homerische stil das ergebnis langer handwerksmäßiger übung, und nur wer ihn gelernt hatte, vermochte ihn zu üben. dichten und vortragen waren keine geschiedenen berufe. der stoff aber war volksmäßig. denn auch die von den Aeolern entlehnten elemente waren es längst geworden. allein nach dem mutterlande trugen die sänger den Homer als etwas inhaltlich und formell neues, höchstens durch die von mund zu mund gehende sage ein wenig vorbereitetes. das epos kam übers meer wie [67] andere ionische ware auch; die rhapsoden, die zuwanderten, verdienten sich mit seinem vertriebe ihr brot. sehr früh muß dieser verkehr begonnen haben, lange ehe ein bauernsohn in Askra aus eignem drange sich dem dichterberufe in den fremden formen hingeben konnte. und die empfänglichkeit der hörer muß eine große gewesen sein, da sie sich diese fremde dichtung nicht nur angeeignet haben, sondern ihre ganze eigne dichtung auf ihr aufgebaut. die neuen völkerschaften, die sich im mutterlande aus der mischung von eingewanderten herrn und alteingesessenen untertanen und knechten gebildet hatten, besaßen zwar einen reichen schatz von nationaler überlieferung, aber sie hatten noch keine lebenskräftige poesie. der gehalt war da: das gefäß fehlte. nun kam ein solches völlig fertig aus Ionien, und es kostete verhältnismäßig wenig mühe, den neuen wein der festländischen sage hineinzugießen. die sagen, welche den inhalt des importirten epos ausgemacht hatten, wurden freilich auch übernommen, wirkten als kräftigstes ferment auch für die ausgestaltung der neuen epik mit, mußten sich aber dafür mannigfache umformungen gefallen lassen. die kunstform, versmaß, sprache, stil, blieb; was sich darin änderte, geschah unwillkürlich und den ändernden unbewußt. so erlebt denn das homerische epos im mutterlande während der jahrhunderte 750-550 eine neue blüte, mochte es in seiner heimat gleichzeitig auch immer mehr zurücktreten. auch die sage der Peloponnesier und der amphiktionischen völkergruppe schlug sich noch in epischer form nieder; nur in die westlichen colonien ist das epos nicht mehr gelangt. es sind wesentlich die culturkreise von Chalkis Delphoi Korinth Argos, welche sich seiner pflege widmen. übrigens bleibt die dichtkunst durchaus in den händen der handwerksmäßigen sänger. noch viel stärker als der Ionier mußte der Peloponnesier

long craft practice, and only those who had learnt it could exercise it. Writing verses and declaiming them were not two distinct professions, but the content was popular. Indeed, also the elements borrowed from the Aeolians had long since become so. It was the singers who brought Homer to their motherland as something new in content and form, at most anticipated by legend, which passed from mouth to mouth. Epic poetry came by the sea, as happened with other Ionic goods; the immigrated rhapsodists earned their bread by selling this ware. Presumably such circulation had started very early, long before a peasant's son in Ascra could, unprompted, devote himself to the profession of poet by writing in foreign forms. And the receptiveness of the listeners must have been very high, since not only did they appropriate this foreign poetry but also built their own poetry upon it. The new populations, which had formed in the motherland via the merging of lords coming from abroad and subjects and servants of long standing, already possessed a rich heritage of national traditions, but they did not have vigorous poetical works yet. There was the content, but the container was still missing. And there came a ready-made container from Ionia. It cost only a little effort to pour into it the new wine of the continental legend. The legends that had constituted the content of the imported epic poetry were in their turn reprinted and acted as a strong enzyme for the elaboration of the new epos, even though this treatment caused them to undergo many reworkings. The artistic form, the prosody, the language, and the style remained the same; the changes happened spontaneously and unconsciously. Thus Homeric epic poetry flourished again in the motherland in the centuries between 750 and 550 BC, while in its own homeland it kept regressing. The legends of the Peloponnesians and Amphictyonic peoples also established themselves in an epic form; the Western colonies alone were never reached by epic poetry again. It was especially cultivated in the cultural circles of Chalcis, Delphi, Corinth, and Argos. Besides, the poetic art remained exclusively in the hands of professional singers. In comparison with an Ionian, a Peloponnesian

empfinden, daß er sich eine fremde mundart und ausdrucksweise aneignen sollte, um die taten seiner vorfahren und die idealbilder seiner eignen phantasie den landsleuten vorzuführen. und für uns büßt, wer immer es versucht, so ziemlich seine heimische nationalität zu gunsten der internationalen homerischen oder hesiodischen weise ein: erscheint doch Hesiodos selbst beinahe als ein Homeride. dieser umstand hat vielleicht ein wenig dazu mitgewirkt, daß die herrschende gesellschaft, die dorischen oder chalkidischen ritter, selbst an der pflege des epos nicht hand anlegen. aber das ward noch durch etwas viel eingreifenderes gehindert, durch das standesgefühl. zwischen dem adlichen burgherrn und dem fahrenden spielmann, den er sich dang, daß er in der halle eine schöne mâr sagte, von Ilios oder Theben, lieber noch eine von Herakles und Kyknos, oder von Medeias [68] heimholung, oder des Aigimios ritterspiegel, war die kluft allzugroß: weder konnte der spielmann ritterbürtig werden, noch der herr mehr für die dichtung tun, als daß er etwa dem dichter die geschichten von seinen und seines volkes ahnen erzählte und gute bezahlung gab, damit jener sie in homerische verse setzte und etwa eine Mekionike in die reihe der erhabenen götterfrauen aufnahme, die aus himmlischem samen die ahnherrn der erlauchten häuser geboren hatten. das epos hat im mutterlande unendlich viel für die erhaltung des stoffes gewirkt. aber es hat nur den boden für eine wirklich nationale poesie vorbereitet: selbst ist es immer etwas halb fremdes und ich möchte sagen halbfreies geblieben.

Iambos und elegie

In Ionien vollzog sich nun aber in eben den jahrhunderten 7 und 6 eine gewaltige verschiebung aller schichten der gesellschaft und der cultur. hier gieng das rittertum zu grunde durch das bürgertum der großen handelsstädte. zwar behauptete sich, auch wenn der name demokratie war, durchweg ein bevorrechteter stand, welcher den größten besitz mit der höchsten bildung verband; allein es stieg fortwährend frisches blut von unten empor in die bevorrechteten kreise. jedes geistige schaffen aber nahmen diese

must have perceived more strongly that he had to learn a foreign dialect and way of expression in order to present his countrymen with the deeds of his ancestors and ideal images of his fancy. And in our opinion, whoever would try it was destined to suffer the loss of quite a bit of his original nationality to the advantage of international Homeric and Hesiodic manner: all in all, Hesiod himself appeared almost as a Homerid. This circumstance may have partially contributed to the fact that the leading members of society, Dorian or Chalcidian knights, did not care for practicing epic poetry. However, there is yet another and more effective factor that hindered it: class consciousness. There was too wide a gap between the aristocratic lord of a castle and a travelling singer whom he hired to tell in his hall a beautiful story about Troy or Thebes, or better, about Heracles and Cycnus, or about Medea's homeward journey, or about Aegimius's^{six} mirror of knights.⁷ The singer could not become a true-born knight, nor could the lord do more for poetry than telling him the stories of his ancestors and people, and pay him a good salary, so that he could translate them into Homeric verses and, for example, include a Mecionice^{xx} in the series of the sublime partners of the gods who, from celestial semen, had given birth to the ancestors of eminent families. In the motherland, epic poetry had an essential influence in preserving the contents. But it only paved the way for proper national poetry: in itself it always remained something half-foreign, or rather, I would say, half-free.

Iambus and Elegy

Even in the seventh and sixth centuries BC, a great disruption of all social classes and civilization took place in Ionia. The knighthood was wiped out by the bourgeoisie that came from the great urban commercial centres. Even though under the name of democracy, the class that decidedly established itself was a privileged one that combined the greatest wealth with the most elevated education. It is true that the privileged circles kept being infused from below with ever-new blood. However, every intellectual creation remained

selbst in die hand; die handwerksmäßige pflege der homerischen poesie blieb, aber immer weniger productiv und immer weniger geachtet. es wehte ein scharfer wind. weithin übers meer zogen die schiffe, weiterhin ins ungemessene die gedanken. aus der tiefe des arbeitenden volkes stiegen rücksichtslose wagemutige männer auf, die durch die kraft der eignen faust und des eignen kopfes sich eine stellung schufen, die herrschenden gewalten bezwangen und ihr volk befreiten bevormundeten bedrückten. aus den tiefen des menschenherzens stiegen die ewigen gefühle, des menschenherzens unendlichkeiten in wonne und weh, des menschegeistes qualen in antwortlosem fragen nach den ewigen rätseln der welt auf die lippen empor. der mann, der im rat und auf dem markte der erste war, trat vor das volk oder den vertrauten kreis in der halle des marktes, auf den stufen des gotteshauses, im saale des festgelages, und sprach sie an aus eigener seele in eignem namen. er erzählte nicht von Giganten und längst vermoderten ahnherrn, sondern von der gegenwart, schalt der bürger lässigkeit, warnete vor der gefahr, schleuderte dem gegner den schimpf entgegen, oder auch er sagte, was ihn das eigne denken gelehrt, wie die welt geworden, was des lebens wert sei, und tausend weise sprüche. die form war bald die aus dem ältesten urbesitze des volkes emporgeholte und durchaus volkstümliche des iambos, oder die kunstmäßig aus dem epos abgeleitete elegische strophe. aber auch in dieser bemeisterte die gegenwärtige sprache [69] das fremdartig alttümliche. um 550 tat man dann den letzten notwendigen schritt, und streifte als letzte aller bande die gebundene rede ab.

Was der elegiker oder iambograph in seinem kreise vorgetragen hatte, trug der rhapsode bald ebenso wie das epos weiter, und so gelangte auch diese poesie in das mutterland. aber hier war der boden noch nicht reif für die entfaltung dieser subjectivität, und nur in dem stammverwandten Athen bemächtigte sich der gründer der verfassung der poesie als einer waffe um die stimmung seines volkes zu beeinflussen. was der handelsmann Solon konnte, der in vielen ländern mit vielerlei volk verkehrt hatte, dazu war der ritter auf seiner burg oder am gemeinsamen tische unter seinen zeltgenossen nicht fähig. wol nahm die politische hauptstadt des Peloponnes, nunmehr Sparta, die elegie auf, weil der adel mit

an exclusive prerogative of those circles; Homeric poetic craftsmanship survived, but it grew less and less productive and less and less appreciated. The wind was blowing high. The ships were going far out to sea and thoughts went towards the incommensurable. Cruel and bold men rose from the depths of the working people and reached important positions thanks to their own physical and intellectual strength;^k they subdued existing rule, freed their people, oppressed it and placed it under their guardianship. Perennial sentiments poured out from the depths of man's heart: the unfathomableness of man's heart with regard to happiness and woe, the torments of man's mind with regard to the unanswerable questions about the perennial riddles of the world rose to everyone's lips. The man who stood out in the Council and on the market square stepped forward in front of the people or of his inner circle in the market spaces, on the steps of the temple, in the banquet hall: he spoke to them with his own heart and in his own name. He did not speak of giants or forefathers long since putrefied, but of current affairs. He reproached the casualness of the citizens, he warned them against danger, he hurled invectives against the enemies or he told about his own musings, about how the world had formed, about the value of life, and pronounced a thousand words of wisdom. The form that was soon used was the iambus, which derived from the most ancient roots of the people and was absolutely popular, or the elegiac stanza, which derived artistically from epic poetry. But also in the latter case, contemporary language dominated over unfamiliar outmodedness. Around 550 BC the last necessary step was made and the last tie, that is, versification, was disposed of.

What the elegiac or the iambic poets had sung among their restricted circle was divulged by the rhapsodist exactly as epic poetry. Thus, this type of poetry arrived in the motherland too, where the ground was not ready for the development of such subjectivity. It was only in tribally-related Athens that the founder of the constitution appropriated poetry and used it as a weapon in order to condition public opinion. Solon, the trader, who had travelled in various countries and among many peoples, carried out an enterprise that could not be achieved by the knight locked in his fortress or seated at the table with his contubernals. Certainly, Sparta, which by that time had become the political capital of the Peloponnese, welcomed

der bunten homerischen bildlichkeit nie viel hatte anfangen mögen, dagegen gefallen daran fand, sich einen spiegel der tugenden, zu denen ihn der zwang seiner standesehre erzog, in den gefälligen formen der verständigen und verständlichen ionischen elegie vorhalten zu lassen. aber dabei gieng eben das verloren, was den fortschritt der elegie über das epos gebildet hatte, das individuelle. der herrschenden überlieferung nach war der einzige dichter ein zugewanderter Ionier. mag diese tradition wahr oder falsch sein,³² sie beweist, daß man den Lakonen einen solchen dichter nicht zutraute. und wirklich spricht aus den meisten gedichten, die auf Tyrtaios namen giengen, nicht ein einzelner mensch, sondern ein [70] stand. der culturkreis von Korinth und Argos, Theben und Chalkis verschließt sich dieser poesie. auch nach dem westen kommt sie so wenig wie das epos. denn als Theognis in den beiden Megara dichtet, ist bereits Athen mehr maßgebend als Korinth. der iambos vollends, der volkstümlichere kräftigere bruder der elegie, ist auf Athen beschränkt geblieben: daß Solon ihn dort eingebürgert hat, sollte allerdings die ungeahntesten früchte tragen.

³² Wir kommen über das dilemma nicht hinweg, das Apollodor (Strab. 362) richtig formulirt. wenn Tyrtaios ein Athener war, so kann er die *Eunomia* nicht gedichtet haben, und wenn er die gedichtet hat, so war er ein Lakone. denn der ausweg, ihm das bürgerrecht erteilen zu lassen, zu dem schon Platon greift (*Ges.* 629a), reicht gegenüber dem stolze auf die herkunft aus der dorischen tetrapolis nicht hin. und der dichter der *Eunomia* ist heerführer wider die Messenier gewesen: das stand in den elegien. nicht leicht wird man das einem fremden zutrauen. hier haben wir also sicher eine bedeutende persönlichkeit: aber dieser alle die ganz allgemein gehaltenen mahnungen zur tapferkeit zuzuschreiben, ist eine vertrauensseligkeit, vor der die namen Homer Hesiod Orpheus Theognis und selbst Sappho und Anakreon warnen sollten. auf den berühmten namen gieng die lakonische elegie wie sie war. die tradition, daß Tyrtaios ein Athener war, ist älter als die bekannte ausgeschmückte fabel von dem lahmen schulmeister, eine parodie des kimonischen hilfzuges, wie man jetzt ja wol zugesteht. daneben erscheint Milet als heimat (Suid. s. v.), was sich gar nicht discutiren läßt, da der gewährsmann unbekannt ist. der name klingt nicht attisch, gehört doch wol zu Τύρταμος; allein in vereinzelt wörtern hat sich auch in Athen t vor u gehalten: Τυρμεῖδαί ist ein demos, war zweifellos ein geschlecht, und neben συρβηνέων χορός steht τύρβη und τυρβάζειν. so bleiben die probabilitäten in der schweben.

the elegy because the nobles had never attuned to Homeric vivid figurativeness. Conversely they relished the pleasant forms of the comprehensive and comprehensible Ionian elegy, which stood as a mirror of those virtues to which social class awareness forcibly educated them. The element that had marked the progress of the elegy over the epic poetry, the sense of individuality, got lost.

According to the prevailing tradition, the only poet was an Ionian immigrant. Be it true or false,³² this belief proves that having such a poet coming from Laconia was not plausible. And indeed, in the majority of the poems that go under the name of Tyrtaeus it is not one man but rather a class that speaks. The cultural circles of Corinth and Argos, of Thebes and Chalcis rejected this poetry. It arrived in the west just as little as epic poetry. Indeed, when Theognis composed his poems in the two Megaras, Athens had already grown a lot more influential than Corinth. Eventually, the iambus, elegy's more popular and stronger sibling, remained entirely confined to Athens. The fact that Solon introduced it in that city produced the most unexpected fruits.

³² It is impossible to get to the bottom of the dilemma that we found correctly formulated in Apollodorus (Strabo, 362): if Tyrtaeus had been an Athenian, he could not have written the *Eunomia* and if he had, he would have been a Lacedaemonian. The expedient to grant him the citizenship, to which Plato had already resorted (*Laws*, 629a), did not work in front of the pride of the origins of the Doric tetrapolis. And the author of the *Eunomia* had been captain of the army against the Messenians: this circumstance appeared in the elegies. That was not a function with which a foreigner could be easily entrusted. For sure, we are dealing here with an important personality; yet, ascribing to him all general exhortations to bravery is an act of credulity, against which the names of Homer, Hesiod, Orpheus, Theognis, and also Sappho and Anacreon should warn us. Laconian elegy ended up by being attributed to that famous name. The tradition according to which Tyrtaeus was an Athenian is older than the famous flowery fable of the crippled schoolmaster, a parody of Cimon's expedition, as nowadays we are inclined to admit. Elsewhere Miletus is held to be Tyrtaeus's homeland (*Suda*, s.v.), although this cannot be argued since the source of this piece of information is unknown. The name does not sound Attic: it rather refers to Τύρταμος [Tyrtaemus]. Only in scattered cases had the letter τ in front of υ been preserved also in Athens: Τυρμειδα [Tirmide] referred to a deme and was undoubtedly a lineage. And next to συρβηγέων χορός [loud choir], there was τύρβη [turb, swarm] and τυρβάζειν [disturb, upset]. Therefore the probabilities remain in the balance.

Das lied

Das lied, das nicht der dumpfen menge ertönt, das der dichter nicht singt die menschen zu bessern und zu bekehren, noch sie zu ergötzen und zu unterhalten, das er nur der Muse oder etwa der geliebten singt, das echte lied ertönt von Lesbos und nur von Lesbos; es ertönt als der schwanensang der sterbenden aeolischen cultur. Sappho steht einzig da in der ganzen stolzen geschichte des griechischen geistes: und wenn sie nicht so ganz natur wäre, würde man sie für unbegreiflich halten. für die eigentliche lyrik gilt in noch höherem maße als für die poesie überhaupt, daß nur das allerbeste lebensfähig ist. wol täuscht sich die gegenwart über den wert des sanges, der von allen lippen tönt, besonders stark; aber die nachwelt ist dafür um so grausamer. deshalb erkennt man die übergänge schwer. man wird ja nicht bezweifeln, daß trotz dem schweigen der überlieferung neben der lesbischen nachtigall auch in Ionien mancherlei vöglein gezwitschert und gepfiffen haben, ein jegliches bewundert in seinem haine. und gesungen hat das lokrische und peloponnesische mädchen bei der spindel und beim wassertragen ohne zweifel auch: aber das alles ist spurlos in die winde verhallt. weder hier noch dort war für das lied im 7. und 6. jahrhundert eine stätte. das gebundene wesen der ritterschaftlichen cultur ließ die knospen des herzens noch nicht springen. in den sich immer mehr demokratisirenden städten Asiens wehten die frühlingstürme, die den boden befruchten, schoß die heiße sonne einer arbeitsfrohen geschäftigkeit ihre raschreifenden stralen: da begehrte man keine frühlingsblumen und träumte nicht am bachesrand. die tieferen geister grübelten über gott und welt, die menge jagte nach macht und gold; sie verschmähte wie alle guten dinge auch das lied nicht, aber ihre lyrik war nur die der begierde und des genusses. Anakreon mochte im kreise der zechbrüder am üppigen hofe des Polykrates von wein und liebchen singen, mit vollendeter grazie, aber ohne daß selbst in den knabenliedern das herz stärker mitspräche. einem ernstern manne würde diese poesie zuwider werden müssen, wenn nicht der dichter sich als ein wirklicher bewiese, *νήφρων κὰν βακχεύμασιν*,

The Song

The song, the one which does not resound for the dull multitude, the one which the poet does not perform in order to better and convert people, nor to delight and entertain them, the one which he performs only for the Muse or maybe for his loved one, the true song is the one resounding from Lesbos and Lesbos alone; it resounds as the swan song of the dying Aeolian civilization. Sappho stands out as a particular figure in the proud history of Greek spirit; and were it not a completely natural phenomenon, it would appear incomprehensible. The principle according to which only the best survive works for the lyric genre in the strictest sense more than for poetry at large. Surely, the contemporaries are totally mistaken as regards the value of the song that is on everybody's lips, but the posterity are even unkind. And that is why it is always difficult to recognize transitional phases. Despite the silence of tradition, no one doubts that next to the nightingale of Lesbos other birds twittered and whistled in Ionia too, each one admired in its own grove. Undoubtedly, also the girls of Locris and the ones of the Peloponnese sang as they were working at their spindles or carrying water, but all this melted into thin air. In the seventh and sixth centuries a precise place for singing was nowhere to be found. The limited nature of aristocratic civilization had not let the sprouts of the heart bloom. In the cities of Asia, where a growing process of democratization had started, Spring winds were blowing high, making the earth fruitful, the burning sun shed its enlivening rays on industrious bustle: down there, nobody desired Spring flowers, nor did anybody dream on stream banks. The most perceptive minds puzzled over god and the world, while the multitude was after power and gold; they did not disdain all good things, nor the song, even though their lyric was only that of desire and pleasure. Anacreon could very well sing wine and lovers perfectly gracefully among his drinking buddies at Polycrates's lush court; even when he performed love songs for young boys, his heart did not beat more passionately. To an earnest man, this kind of poetry should sound unpleasant, unless the poet proves to be a true poet, νήφωv κἀν βακχεύμασιν [sober even

immer seinem stoffe überlegen, das ganze treiben und sich selbst leise ironisierend. aber [71] selbst für Athen war dies lied eine exotische pflanze und hat nur durch die form nachhaltig gewirkt. noch viel weniger hätten Dorer, z. b. die uns aus Pindar so wolbekannte aeginetische gesellschaft damit anfangen können. unter den festlandsgriechen üben nur einige weiblein das lied, die so oder so, als vaterlandsverteidigerin wie Telesilla, oder als hetäre³³ wie Praxilla, aus den schranken ihres geschlechtes treten. Korinna ist ein braves mühmchen, und erzählt in ihren sehr kunstlosen aeolischen rhythmten den Tanagraerinnen ihre mährlein (γέροια); sie ist allerdings eine art Sappho, nur eine boeotische. das alles stieg nicht in die leitenden kreise der gesellschaft.

Und doch war schon im 7. jahrhundert ein kräftiger bach aeolischer liederpoesie nach dem mutterlande herübergekommen, der immer stärker anschwellend schließlich das stolze schiff der aischyleischen tragödie flott gemacht hat.

Alkman

Schon früh im siebenten jahrhundert sind fahrende sänger aus Lesbos im Peloponnes aufgetreten und der name des Terpanndros zumal steht an der spitze der musikgeschichte. in wie weit die theoriker der aristotelischen zeit, welche uns davon erzählen, eine zuverlässige kunde von seinen musikalischen leistungen besaßen, sind wir außer stande zu controlliren, worin nicht liegt, daß wir darauf fest bauen dürften. dichtungen aus dem siebenten jahrhundert waren nicht erhalten.³⁴ dennoch reichen die reste Alkmans

³³ Ein weib, das trinklieder dichtet, ist man berechtigt als eine solche zu betrachten.

³⁴ Die gute grammatikertradition hat die gedichte verworfen, welche auf Terpanndros namen giengen, Strab. XIII 618. und wenn wir τετραγνηρον mit kurzer erster sylbe und ἔργων mit vocalischem anlauten finden, so sieht das wenig nach dem siebenten jahrhundert aus, bei einem Aeoler in Sparta

during bacchanals], always superior to the contents of his compositions, slightly ironic as to his whole activity and to himself. However, this song stood as some sort of exotic plant even in Athens and did not exercise any influence, if not for formal aspects. The Dorians, for example the Aeginetan society, as we very well know thanks to Pindar, could have been even less interested in it. Among continental Greeks, songs were performed only by females who had somehow freed themselves from the impediments of their sex: women like Telesilla, who had fought for her fatherland, or hetaerae³³ like Praxilla. Corinne was a little, good woman who told her small tales (γέροια),^{xxi} composed in rather artless Aeolian rhythm, to the women of Tanagra. In fact, she was some kind of Bœotian version of Sappho. All this never reached the ruling classes.

Still, in the seventh century a swift stream of poetic songs had already flowed into the motherland and, gaining more and more strength, ended up by rapidly steering the course of the mighty ship of Aeschylean tragedy.

Alcman

Since the beginning of the seventh century BC, travelling singers coming from Lesbos had appeared in the Peloponnese and the name of Terpander especially occupies a top position in the history of music. We cannot verify to what extent the theoreticians of Aristotelian times who spoke of him had any reliable knowledge of his musical performances. However, this does not imply that we should strictly rely on their testimonies. Seventh-century poetic works have not been preserved.³⁴ Nevertheless, what is preserved of Alcman

³³ A woman who composes convivial songs might as well be considered as such.

³⁴ The grammarians' good tradition rejected as spurious the poetic compositions transmitted as Terpander's (Strabo 13.618). And when we find the term τετράγηρον [with four tones], where the first syllable is short and ἔργων [of works] has a vocalic initial sound, we must notice how such a phenomenon does not seem peculiar to seventh-century BC language at all, especially if we are dealing with a character of Aeolian origin at Sparta.

hin, um von dem litterargeschichtlichen zusammenhange eine deutliche vorstellung zu gewinnen. er wendet die formen der lesbischen poesie an, zwar nicht die ausgebildeten des Alkaios oder gar der Sappho, aber ersichtlich ihre vorstufen, die Terpanchos eingeführt hatte. er beherrscht außerdem eine ganze reihe der ionischen versmaße (iamben, trochaen, paeone, ioniker), und hat begonnen nach dieser analogie einzelnes epichorische auszubilden (anapaeste). seine sprache ist das getreue abbild dieser mischung der formen, denn das lesbische, [72] epische, lakonische steht auch in ihr nebeneinander. aber eins ist neu bei Alkman: er ist chor-dichter. zwar hat auch Sappho für ihre mädchen und in den hochzeitsliedern auch für jüngerlinge lieder gedichtet zu gemeinsamem gesange. und in vielen culten wurden processionslieder, wiederum vorwiegend für mädchen, gebraucht. daß bei den volkstümlichen reigen allerorten auch gesungen worden ist, ist selbstverständlich. und doch ist bei Alkman etwas völlig neues da. wenn er auch bei manchen feierlichen gelegenheiten das eigne ich zurückgehalten haben wird, so ist doch zumeist der chor für ihn nur ein instrument, dem er so gut seine eignen empfindungen leiht wie der laute. von sich, seinem namen, seiner herkunft, seinem hunger und seinen versen redet er oder läßt er vielmehr die mädchen singen. ja, sie müssen uns von seinen liebeleien unterhalten. die kärglichen und schwer zu deutenden reste gewähren kein volles bild von dem dörflichen dichter, den man vielleicht am ehesten mit Neidhard von Reuenthal vergleichen kann. aber gerade das formelle, auf das es für die entwicklung ankommt, ist sonnenklar: der chorgesang und daneben doch die äußerung der individualität des dichters ist erreicht.

zumal. daß in der musikalischen praxis sich lieder fanden, die man ihm zuschrieb, ist sehr begreiflich: sehen wir doch daß die neuern geschäftig sind ihm adespota zuzuweisen, und nicht einmal daran anstoßen, wenn Zeus als die ἀρχή des alls bezeichnet wird, und der dichter ihm seinerseits deshalb die ἀρχή ὕμνων sendet. als ob dies weltprincip und dieser wortwitz überhaupt in der archaischen zeit zu denken wäre.

is sufficient to form a clear idea of the historical and literary context. He used the forms of Lesbian poetry, but clearly not those perfected by Alcaeus or even Sappho, but the previous ones, introduced by Terpander. Besides, he skilfully mastered a great variety of Ionic metres (iambics, trochees, paeons, ionics) and by analogy he started developing epichoric compositions (in anapaests). His language perfectly corresponded to this mixture of forms, since the Lesbian, the epic, and the Laconic can be found one next to the other. Yet, there was something new in Alcman: he is a choral poet. Of course, Sappho herself wrote songs to be performed collectively for her girls and, if we refer to the epithalamia, also for boys. Moreover, many cults made use of processional songs, again, in most cases, for girls. And obviously, whenever popular dances were performed, it was customary to sing. Still, with Alcman, we have an absolute novelty. To him, even when in some festive occasions he curbed his own self, the chorus was nothing but an instrument to express his own sensations, as he would do with the lyre. Alcman spoke of himself, of his name, of his origin, of his hunger, and of his verses: he did it directly or by letting girls sing. And yes: it fell to them to entertain us with his love affairs. The extant fragments are few and difficult to understand. As a consequence, we cannot form a precise opinion of what this sort of village poet was: the aptest comparison could be with Neidhart von Reuenthal.^{xxii} However, the formal aspect, the one that really matters as regards literary evolution, is crystal clear: in addition to choral song, the expression of subjectivity had been achieved.

The fact that musical practice attributed some songs to him [Terpander] is easy to explain; in fact, we can see how the moderns have bustled about attributing adespota to him, and did not worry even when Zeus is referred to as the ἀρχή [beginning] of the universe, and therefore the poet addresses the ἀρχὴ ὕμνων [the first among the hymns] to him: as if such cosmogonic conception and such play upon words could be conceivable in archaic times.

Stesichoros

Alkman und sein bäschen Agido gehören nicht zur ritterbürtigen gesellschaft, die sich gleichzeitig etwa an der *Eunomie* des Tyrtaios erbaute. die chorpoesie ist die der perioeken. so dringt denn auch die vornehme heldensage nicht stärker ein, als der allgemeine lakonische patriotismus und die auch hier gewaltige macht Homers mit sich bringt. die heldensage als inhalt und die höchste gesellschaft als publicum erobert für die chorische lyrik erst Stesichoros. Sparta und Himera liegen weit von einander, und niemand wird sich vermessen, etwa weil Stesichoros in der tat spezifisch lakonische sagen kennt, einen directen zusammenhang anzunehmen. die etappen der allgemeinen entwicklung beobachten wir nur an vereinzeltten punkten, und daß sich ein scheinbarer zusammenhang ergibt, ist der erfolg der gleichartigkeit, welche über weite räume hin die kunst beherrscht. in der zweiten hälfte des 6. jahrhunderts sind dichter aus Chalkis und seiner nachbarschaft die bedeutendsten; ein chalkidisches volkslied zeigt die charakteristischen formen der Stesichoreischen daktyloepitriten:³⁵ was wunders daß in einer chalkidischen enkelstadt [73] um 580 der ordner dieser gattung auftritt? und daß gerade in Sicilien, wo das epos fehlte, die chorische lyrik das gefäß der sage ward, ist vollends begreiflich. wir wissen nun leider nicht, zu welchen heiligen oder profanen zwecken Stesichoros seine chorlieder verfaßt hat, wenn auch die novelle darin ein richtiges bild zweifellos von ihm bewahrt hat, daß er in den höchsten kreisen der nation eine stellung wie Simonides hat. wir sehen aber, daß er bald so objectiv erzählt wie Homer, bald so subjectiv wie Alkman (denn nur so ist die palinodie verständlich): und wir werden nicht fehl gehen, wenn wir die späteren verhältnisse so ziemlich auch auf ihn übertragen.

³⁵ Aristoteles bei Plut. *Amator.* 7

-- ◡◡--◡◡--◡ | ◡◡--◡◡--

-- ◡-- | ◡◡--◡◡--

-- ◡-- | ◡◡--◡◡--◡ | ◡◡--◡◡-- | ◡◡--

Bergk (*carmin. pop.* 44) hat das richtige gesehen, wenn auch nicht festgehalten.

Stesichorus

Alcman and his little cousin Agido did not belong to the noble society that had been forming more or less at the time of Tyrtaeus's *Eunomia*. Choral poetry was the one of the Perioikoi. Therefore, even the noble heroic legends did not penetrate more than what common Laconic patriotism and the influence of Homer, also powerful here, would have allowed. With regard to choral lyric, Stesichorus was the first who acquired heroic legends as a content and high society as an audience. Sparta and Himera were far apart from one another; no one would venture to hypothesize a direct connection just because Stesichorus knew some specifically Laconic legends. We can observe the phases of the general development only on the basis of single, isolated details and what seems to be a connection is the result of the homogeneity that dominates art in wide geographical areas. In the second half of the sixth century BC, the poets from Chalcis and the neighbouring countries were the most important ones. A Chalcidian folk song shows the characteristic forms of Stesichorean dactyloepitrites:³⁵ should one be surprised if around 580 BC the classifier of this genre appeared in an associated Chalcidian town? And indeed one understands that in Sicily, where epic poetry was missing, choral lyric became the receptacle of legends. Unfortunately, we do not know with what aims, either sacred or profane, Stesichorus composed his choral songs, although the novella undoubtedly preserved a correct image of him as occupying a position in the highest spheres of the nation, just like Simonides. We notice how his way of narrating is now objective, like Homer's, and now subjective, like Alcman's (indeed this is the only way one can explain the palinode): we would certainly not be mistaken if we hypothesized that the subsequent developments are to be traced back mostly to him too.

³⁵ See Aristotle in Plutarch, *Amatorius*, 7:

-- ◡◡--◡◡--◡ | -◡◡--◡◡--
 -◡-- | -◡◡--◡◡--
 -◡-- | -◡◡--◡◡--◡ | -◡◡--◡◡-- | -◡◡--

Bergk (*Carmina Popularia*, 44) [Bergk 1882: 673] saw the question very well, even though he did not make it explicit.

daß er es vor allen gewesen ist, der den späteren dichtern ihr instrument, den chor, hergerichtet hat, und daß er als die aufgabe der lyrik erkannt hat das epos zu ersetzen, ist deutlich und ist die hauptsache.

Die chorische lyrik

Simonides und Pindaros lassen uns die verhältnisse, wie sie seit der zweiten hälfte des 6. jahrhunderts lagen, mit vollkommener deutlichkeit übersehen. bei allen möglichen gelegenheiten, zu ehren der götter oder der menschen, an den tagen, deren feier von der allgemeinen sitte geboten ist, ebenso wie ohne solchen äußern anlaß, wenn nur stimmung und möglichkeit vorhanden sind, treten chöre auf, von männern oder jünglingen, was nicht gesondert wird, im götterdienste einzeln auch von jungfrauen. sie singen zum tanze oder auch zum marsche ein lied eigens zu diesem behufe gedichtet. dies lied ist immer das wort des dichters; er redet durch den chor in eigener person. er erfindet jedesmal ein neues maß; aber fast ausschließlich aus ganz wenigen bestimmten rhythmengeschlechtern. auch den inhalt gestaltet er frei; aber trotz aller mannigfaltigkeit der anlässe und also auch der aufgaben ist die behandlungsart und der ton durch ein festes herkommen gebunden. die sprache ist ein künstliches gebilde; noch immer zeigt sie, wenn auch in anderem mischungsverhältnis,³⁶ die drei ingredientien wie

³⁶ Das aeolische grundelement ist zurückgetreten, der einfluß der epischen sprache wiegt stark vor. das dorische element hat mit großer feinhörigkeit alles abzustreifen gewußt, was nicht aller orten galt; spezifisch Lakonisches, Korinthisches, Boeotisches ist gänzlich ausgetilgt. es ist verkehrt dies grundelement landschaftlich benennen zu wollen. daß sich der geborne Boeoter etwas anders benimmt als der geborne Chalkidier ist natürlich: das geschieht unwillkürlich. diese differenzen innerhalb der gleichen sprache finden sich nicht bloß im epos ähnlich: sie gibt es auch in der prosa, gibt es zu allen zeiten. Lessing Goethe Schiller schreiben dieselbe sprache, schreiben deutsch; aber den Lausitzer Franken Schwaben verleugnen sie nicht. nicht stärker ist die differenz zwischen Hesiod und asiatischen epikern, Mimnermos Solon Tyrtaios Theognis, Stesichoros Pindaros Simonides. und genau [74] wie diese haben die ältesten attischen tragiker ihre chöre gedichtet:

It is evident, and particularly meaningful, that it was he who especially presented subsequent poets with their instrument, that is, the chorus, and also credited lyric with the task of substituting epic poetry.

Choral Lyric

Simonides and Pindar allow us to see with utmost clarity what the situation in the second half of the sixth century was. Choruses were performed on all odd occasions to honour gods and men on days of traditional obligation, but no particular external pretexts were needed, provided there were the right frame of mind and the opportunity. The choruses were composed of men or of young boys, with no distinction, and sometimes, during divine services, of young girls too. They sung and danced or marched, performing a purpose-made song. Such song was always the word of the poet; through the chorus, he spoke in his own person. He invented a new metre every time, but almost exclusively on the basis of a restricted number of given rhythms. As regards the content, the poet was also free to shape it: despite the variety of the occasions and therefore of the functions, the handling of a subject and the tone were bound to a strict custom. Language was an artificial creation: it kept introducing the same three ingredients that could be found in Alcman, although mixed in different proportions.³⁶ But the laws,

³⁶ The Aeolian basic element had been reduced, while the influence of the epic language clearly prevailed. With a greatly refined ear, the Doric element got rid of everything that was not universally valid. The distinctive traits of Laconic, Corinthian, and Bœotian dialects were eliminated. It is wrong to classify this basic element according to its origin. It is natural that the Bœotian coming from Bœotia behaved a bit differently than the Chalcidian born in Chalcis: it happened spontaneously. These kinds of differences within the same language are not discovered only in epic: they can be found in prose and in any epoch. Lessing, Goethe, and Schiller wrote in the same language, in German, yet they did not deny coming from Lusatia, Franconia, and Swabia, respectively. The difference between Hesiod and the Asian epic writers was no wider than that, nor was the one between Mimnermus, Solon, Tyrtaeus, and Theognis or Stesichorus, Pindar, and Simonides. And the most ancient Attic tragic playwrights composed their choruses in the same way; on-

bei Alkman; aber die [74] willkürlich einmal gegebenen gesetze werden jetzt streng befolgt. sie ist international wie die des epos, weil sie nirgend national ist. wie im epos ist auch der stil ein conventioneller, fest gefügter. all das ist nur erklärlich durch die arbeit von generationen und die kunstmäßige, wenn man will handwerksmäßige, schulung der dichter. diese stehen also nicht wesentlich anders da als die epiker. der rhapsode war freilich zugleich dichter und ausübender künstler; auch Alkman war es noch bis zu einem gewissen grade gewesen. das war jetzt anders. aber die handwerksmäßige ausbildung war nun für die sänger nicht minder nötig, als für die dichter. denn diese ziehen nicht nur durch alle gauen und setzen voraus, ihr instrument überall vorzufinden, sie senden auch ein werk in ferne lande hinüber, und können sicher sein, daß es zur aufführung kommen kann. das ist ohne einen stand von berufsmäßigen sängern und musikern nicht möglich, wenn auch vieler orten die dilettanten so weit geschult sein mochten, um selbst ausübend aufzutreten. dieses und noch vielmehr daß solche gedichte auf leidenschaftlichen beifall und auf verständnis rechnen konnten, zeugt auf das nachdrücklichste von einer durchgehenden gleichartigen bildung, einem keinesweges verächtlichen niveau der cultur durch die ganze gesellschaft hin, für welche diese poesie gilt. allerdings ist es nur eine oberste schicht, ein geschlossener kreis des adels, mit dem dieselbe überhaupt rechnet. so weit dieser adel reicht, reicht sie, über viele lande hin, aber nirgends tief in das volk hinunter, d. h. genau soweit wie die ideale des dorischen adels gelten, die sie ja zum ausdruck bringt. es ist das ganze Griechenland, mit ausschluß des eigentlichen Ioniens; doch auch die Inseln und das nicht ionische Asien nimmt nur vereinzelt daran teil. allerdings lag in der gemeinsamkeit des standesgefühles, der cultur und der ideale alles das was diese zeit an nationaler einheit besaß. es war nicht wenig; es hat der einheit des volkes mächtig vorgearbeitet. allein wir sehen am besten daraus, daß in den nicht dorischen

erst die weitere rein attische entwicklung hat die sprache der chöre immer mehr attisch gemacht, aber niemals die fremde herkunft derselben ganz verwischt. genau wie in den tragischen ist es in den lyrischen liedern der Athener, den dithyramben, gegangen.

which once upon a time had been set arbitrarily, were now strictly respected. It [the language] was international, like the one of epic poetry, because it was not national in any way. As in epic poetry, the style was also conventional and rigidly codified. All this can be explained only as a result of the work of several generations and of the artistic or craftsmanlike training of poets. Their [the lyric poets'] predicament was therefore substantially no different from the one of the epic poets. The rhapsodist was at the same time a poet and an artistic interpreter; Alcman had been so too, at least to a certain extent. Now the situation was completely different. Nevertheless, craftsmanlike formation was necessary to singers no less than to poets: indeed, not only did the latter travel to every country being sure of having their instrument at their disposal everywhere, but they could send some of their works to a faraway land and be certain that they could be performed. All this was possible only thanks to the existence of a class of professional singers and musicians, although in many places there could be amateurs so well trained that they could hold the stage on their own. This and the fact that poetical compositions of this kind could count on passionate consensus and general comprehension clearly prove the existence of a continuous and homogenous education and of a commendable cultural level, running across the society for which this poetry counted. However, such poetry commonly relied on the upper classes, the restricted circles of the nobility. As far as the nobility was concerned, it [this poetry] reached many lands, but it never reached down to the populace; in other words, it extended as far as where the ideals of the Dorian nobility that it voiced applied, that is, the whole Greek world, except for Ionia proper. Also, the islands and non-Ionian Asia did not take part in the phenomenon, if only sporadically. However, everything that this epoch owned in terms of national unity lay in a commonality of class, civilization, and ideals. This was no little matter: it widely contributed to pave the way for the unity of the people. In non-Doric

ly through a subsequent purely Attic development did the language of the choruses grow more and more Attic, even though its foreign origin was never deleted. What happened to the tragic chorus happened to Athenian lyric choruses too, that is, to the dithyrambs.

landschaften Euböia und Attika eben die bevorrechteten classen, welche als ständisch gleichberechtigt an dieser cultur teilnahmen, gestürzt werden mußten, damit der nationale staat entstünde und die cultur das hellenische volk als ganzes durchdränge, wie unmöglich es war, auf diesem boden die einigung durchzuführen. Athen hat auf allen gebieten den kampf mit dieser gesellschaft aufgenommen; die cultur hat es über-[75]wunden, und zuerst ist diese poesie untergegangen. daß es die materielle kraft nicht gewann, auch die politische herrschaft durchzuführen, daran ist nicht bloß Athen sondern ist Hellas zu grunde gegangen. weil für jene ganze cultur das Dorertum führend und maßgebend ist (obwol das schon versteinemde Sparta an der poesie gar keinen anteil mehr hat), nennt man nicht ohne grund auch die poesie dorisch, und hat es schon damals getan: festzuhalten aber ist, daß die Dorer kaum einen dichter gestellt haben, und daß es schon eine bewunderte und bewundernswerte ausnahme war, als ein boeotischer adlicher, aus einem geschlechte das noch über die einwanderung zurückreichen wollte, das handwerk ergriff, das sonst ein Dryoper, Lasos, ein Lesbier, Arion, ein Keer, Simonides, ein Chalkidier aus Rhegion, Ibykos, übten.³⁷ erst Pindaros, und auch er nur mit einsetzung seiner ganzen persönlichkeit, hat die dichtung aus den händen der bezahlten fahrenden genommen. der adel hörte zu, sang wol auch mit; aber er hielt das dichten doch nicht für ganz standesgemäß. Archilochos, "zugleich ein sänger und ein held", war ihm widerwärtig.

Die antiken philologen haben sich abgemüht die chorischen gedichte in classen zu sondern. der zweck war zunächst ein rein äußerlicher, nämlich für die erst von ihnen in gesamttausgaben vereinigten gedichte eine ordnung zu finden, die man nach einigem schwanken in solchen classen fand, wie hymnen paeane dithyramben u. s. w. da die überlieferung über diese äußerlichkeiten zufällig eine ziemlich reiche ist (weil die uns erhaltenen grammatiker ein buch des Didymos eifrig ausgeschrieben haben), so haben sich die modernen zu dem irrtum verleiten lassen, als käme auf die gattungen etwas besonderes an.

³⁷ Pratinas von Phleius im hyporchem τὸν ἐμὸν Δώριον χορείαν: er ist der einzige Dorer, aber er ist in Athen zugewandert, wo auch sein sohn bleibt. die musiker sind oft Argeier.

regions, such as Euboea and Attica, the privileged classes, which shared in this civilization with equal rights, had to be overthrown for the national state to rise and for civilization to penetrate the Hellenic people in its entirety. From this, we quite understand how impossible it was to achieve unification. Athens carried on the battle against this society^{xxiii} in all fields; it defeated this civilization, and poetry was the first to sink. Still, it [Athens] did not gain the material strength that was necessary to exercise complete political supremacy, and that is why not only Athens but also Hellas went to rack. Since the Doric culture was preeminent and decisive for that entire civilization (even though Sparta, already fossilized, played no role whatever in poetry), that poetry is usually called, not without good reasons, Doric, as it already was back then. Yet, let us consider that the Dorians supplied basically no poets. It was regarded as an exception that an aristocratic Bœotian, whose ancestry was thought to date back to before the emigration, devoted himself to the craft otherwise practised by a Dryope as Lasus, by a Lesbian as Arion, by one coming from Kea as Simonides or by a Chalcidian from Rhegium as Ibycus.³⁷ Relying only on his own personality too, Pindar first took poetry out of the hands of the travelling professionals. The noblemen listened and willingly joined in the singing; yet, they did not consider the craft of poets as something suitable to their status. A man like Archilocus, “at once a singer and a hero”,¹ was unwelcome to them.

Ancient philologists attempted at classifying choral poems. At the beginning the aim was purely formal: to find an arrangement for the poems they collected in the first complete editions. After some hesitation, a principle of classification based on categories such as hymns, pæans, dithyrambs, etc. was found. Since the tradition regarding these formal aspects happens to be decisively rich (the grammarians whose works have been preserved painstakingly copied a book by Didimus in full), the moderns fell for it, as if the genres played a major role.

³⁷ In the hyporchema τὸν ἐμὸν Δώριον χορείαν [my Doric song], Pratinas of Phlius says that he is the only Doric poet, even though he immigrated to Athens where his son also staid. The musicians often came from Argos.

das wichtige ist vielmehr, daß die gedichte selbst, alle wie sie da sind, die individuellen äußerungen des dichters sind. der anlaß wird ihn verschieden stimmen; er wird einen andern ton anschlagen beim festmal als an der bahre, vor dem delischen Apollon als vor dem libyschen Ammon, aber das verhältnis zwischen ihm und dem gegenstande seines gedichtes, dem chore der es singt, dem publicum das es hört, ist in allen fällen dasselbe. einmal und überall sind der dichter und das publicum höchst concrete personen, und ist der chor gar keine person. selbst was die form angeht, ist der unterschied nur für eine gattung hervorstechend, allerdings die welche uns hier vorzüglich angeht, den dithyrambos. [76] allein auch dieser unterschied ist ganz äußerlich: die gliederung in strophe und antistrophe fällt weg, und daraus folgt eine viel bewegtere, für uns oft nicht mehr ganz verständliche metrik, und ohne zweifel eine ganz andere art des tanzes, von dem wir wie überhaupt so auch hier weder etwas wissen noch wissen können. und nicht einmal das ist dem dithyrambos ausschließlich eigen, sondern fand sich auch in andern liedern als denen, welche für den Dionysosdienst verfaßt waren; die grammatiker haben sie, weil sie keinen bezeichnenden namen hatten, als tanzlieder (ὑπορχήματα) bezeichnet und in besondere bücher geordnet.³⁸ es ist ein schlechter name; denn tanzlieder sind sie ja alle. und vollends der dichter äußert sich in den nichtstrophischen gedichten just so subjectiv wie in allen andern. Pindar erzählt den Athenern in einem dithyrambos, das wäre das zweite mal, das er für sie dichte (fgm. 75, 8), und seinen Thebanern führt er gar ohne jeden äußeren anlaß ein tanzlied vor, um nach einem fürchterlichen vorzeichen (107) oder in einer politischen krisis seine meinung zu äußern (109 110). im gleichen falle dichtete Solon eine elegie, Archilochos einen iambos: Isokrates und Demosthenes schrieben eine rede.

³⁸ Von dem was die modernen hyporchema nennen und z. b. in den tragikern so bezeichnen, ist nichts weder überliefert noch an sich berechtigt. die moderne metrische kabbala ist ganz unerträglich, aber auch das altertum hat unleidlich viel mit worten gekramt, die freilich sehr bequem sind das mangelnde verständnis zu verhüllen.

What is truly important is that all these poems, just as they are, express the poet's individual assertions. Occasion inspired him differently every time: he would adopt a different style for a banquet, for a funeral, in front of Delian Apollo or the Libyan Hammon. His relationship with the topic of his poem, the singing chorus, and the listening public, was in any way the same. Once and for all, the poet and his public are people in the most solid sense of the word, while the chorus is not a person at all. Also, as far as the form is concerned, the difference leaps out only with regard to one genre, and precisely the one which is most relevant for us here: the dithyramb. All the same, this difference was again entirely formal. The strophe and antistrophe articulation disappeared, ensuing in a much more floating prosody, often not completely comprehensible anymore, and also in an undoubtedly very different way of dancing of which, in general and in this case too, we do not and cannot know anything. This trait does not specifically belong to the dithyramb but it is also to be found in songs different from the ones composed for the Dionysian service. Having no denominating term available, the grammarians called them danced songs (ὕπορχήματα) and organized them into specific books.³⁸ This is a bad term since they were all danced songs. Moreover, the poet expresses himself subjectively in non-strophic poems exactly as he does in all other poems. In a dithyramb, Pindar tells the Athenians it is the second time he has written poetry for them (fr. 75, 8) and, with no external reason, he presents a danced song to his Theban countrymen in order to express his own opinion regarding a terrible omen (107) or the occurrence of a political crisis (109, 110). In a similar situation, Solon composed an elegy, Archilocus an iambic poem, Isocrates and Demosthenes wrote a speech.

³⁸ Nothing of what the Moderns call hyporchema and identify as such, for example in the tragedians, has survived, and nothing justifies this use. The modern prosodic cabbala is utterly intolerable, but the ancients also filled their mouths with words that were undoubtedly convenient to disguise their lack of comprehension.

Der attische bürgerchor

Eine änderung hatte freilich die demokratie für den chor gebracht: Pindaros wird in Theben geschulte berufsmäßige sänger verwandt haben; in Athen sang ein bürgerchor seinen dithyrambos. diesen wichtigen umschwung hatten die neuen ordnungen sofort herbeigeführt, als das volk sich mit hilfe der Lakedaemonier und des delphischen gottes erst von den tyrannen und dann mit der eignen kraft um den preis des eintritts in den peloponnesischen bund von den Lakedaemoniern frei gemacht hatte, seine wehrhaftigkeit aber durch die überwältigung seiner nördlichen nachbarn bewiesen hatte. wie die gesamtleitung seiner anlagen, nahm es auch den gottesdienst und die öffentlichen spiele in die eigne hand. es wollte durchaus nicht auf die pflege der höhern cultur verzichten, welche es den ionischen verbindungen seiner fürsten verdankte, aber es wollte auch darin die eigene kraft beweisen; die kunst sollte nicht mehr das vergnügen einer bevorzugten classe sein, sondern das des volkes, das selbst turnen und tanzen wollte. während also vorher die athleten und sänger in gilden sich zusammengetan hatten, und eine inter-[77] nationale stellung einnahmen, so daß wir die pindarischen sänger von ort zu ort wandern sehen und sehr oft das lob des ringlehrers vernehmen, wurden diese gilden in Athen aufgehoben, die ringschulen verstaatlicht und der zutritt jedem bürger kostenlos gewährt.³⁹ die herkömmlichen wettkämpfe blieben zwar bestehen

³⁹ Wer aus den institutionen, wie sie bestanden und uns in der praxis bemerklich sind, den schluß auf das recht, den leitenden gedanken, machen kann, der braucht hierfür kein zeugnis. es fehlt aber nicht. der aristokrat, der die πολιτεία Αθηναίων geschrieben hat, empfand das charakteristische der festordnung sehr wol, wenn er sie auch gehässig darstellte. er sagt 1, 13 τῶν δὲ γυμναζομένων αὐτόθι καὶ τῶν μουσικῆν ἐπιτηδεύοντα καταλέλυκεν ὁ δῆμος, νομίζων τοῦτο οὐ καλὸν εἶναι γινῶσθαι ὅτι [οὐ] δυνατὰ ταῦτ' ἐστὶν ἐπιτηδεύειν ἐν ταῖς χορηγίαις· ἀν<τοὶ γὰρ σφίσιν αὐτοῖς ἀγαθὸν εἶναι ἐν ταῖς χορηγίαις> καὶ γυμνασιαρχίαις καὶ τριηραρχίαις γινώσκουσι, ὅτι χορηγοῦσι μὲν οἱ πλούσιοι, χορηγεῖται δὲ ὁ δῆμος, <καὶ τριηραρχοῦσι μὲν> καὶ γυμνασιαρχοῦσιν οἱ πλούσιοι, ὁ δὲ δῆμος τριηραρχεῖται καὶ γυμνασιαρχεῖται· ἀξιῶ γοῦν ἀργύριον λαμβάνειν ὁ δῆμος καὶ ᾄδων καὶ τρέχων καὶ ὀρχούμενος καὶ πλέων ἐν ταῖς ναυσίν, ἵνα αὐτός τε ἔχη καὶ οἱ

The Chorus of Attic Citizens

Democracy had certainly brought about a change as far as the chorus was concerned. In Thebes, Pindar may have employed professional singers educated for that activity; in Athens, his dithyramb was performed by a chorus of citizens. The new institutions had introduced this important variation, when the people, first with the help of the Lacedaemonians and the Delphic god, got rid of the tyrants, and afterwards, by their own efforts and at the price of entering the Peloponnese Confederation, got rid of the Lacedaemonians themselves, and by militarily defeating their northern neighbours they demonstrated their excellent defence skills. Not only did the people take control of business but also of divine services and public spectacles. They would not give up cultivating a superior civilization which they owed to the relations of their princes with the Ionian world. Besides, the people would demonstrate their strength also in this field; art should not be the prerogative of a privileged class anymore but of the people, who wanted to do gymnastics³⁹ and dance. Up until then athletes and singers used to gather in corporations, thus gaining an international position, so that we could see Pindaric singers move from one place to another, and we could very often hear the praise of wrestling coaches. In Athens these corporations were abolished, wrestling schools were nationalized and all citizens were granted free access.³⁹ Tra-

³⁹ Those who, on the basis of how institutions were organized and appear to us to have practically functioned, think that it is possible to draw a conclusion as regards the law, that is, the dominant thought, do not need here any testimony; yet they are not missing. The aristocratic author of the Πολιτεία Ἀθηναίων [*Constitution of the Athenians*] perceived what was characteristic of the festive routine very well, even though he resentfully described them. He says (1.13): τοὺς δὲ γυμναζομένους αὐτόθι καὶ τοὺς* μουσικὴν ἐπιτηδεύοντας καταλέλκεν ὁ δῆμος, νομίζων τοῦτο οὐ καλὸν εἶναι, γνοὺς ὅτι [οὐ] δυνατὰ ταῦτ' ἐστὶν ἐπιτηδεύειν ἐν ταῖς χορηγίαις· αὐ<τοὶ γὰρ σφίσις αὐτοῖς ἀγαθὸν ἐνεῖναι ἐν ταῖς χορηγίαις> καὶ γυμνασιαρχίας καὶ τριηραρχίας γινώσκουσιν, ὅτι χορηγοῦσι μὲν οἱ πλούσιοι, χορηγεῖται δὲ ὁ δῆμος, <καὶ τριηραρχοῦσι μὲν> καὶ γυμνασιαρχοῦσιν οἱ πλούσιοι, ὁ δὲ δῆμος τριηραρχεῖται καὶ γυμνασιαρχεῖται· ἀξιοὶ γοῦν ἀργύριον λαμβάνειν ὁ δῆμος καὶ ἄδων καὶ τρέχων καὶ ὀρχούμενος καὶ πλέων ἐν ταῖς ναυσίν, ἵνα αὐτὸς τε ἔχη καὶ οἱ πλούσιοι πενέστεροι γίγνωνται [Over there, the people dismissed

und der zutritt stand ausländern frei, aber die wertschätzung sank und keinerlei gunst ist diesen aristokratischen vergnügungen zu teil geworden. die bauern und ruderer hatten nicht die geschmeidigen glieder und weder zeit noch lust sich dem training zu unterwerfen. dafür bildete man die volksbelustigung des fackellaufes zu einer staatlichen einrichtung aus, für welche die gymnasiarchie gestiftet ward, und ließ die militärische parade das wettturnen ersetzen. auch die gilden der sänger und tänzer wurden geschlossen. für die musik brauchte man freilich fremde, zumal die argivischen und boeotischen pfeifer, weil auch dafür eine ausbildung nötig war, zu der die bürger nicht zeit hatten; aber die chöre stellten sie selbst. die reichen wirkten mit als choregen, die unbemittelten als choreuten: es war beides eine frohnde, ein *munus*,

πλούσιοι πενέστεροι γίγνωνται. die erste lücke habe ich angesetzt und ausgefüllt, auch οὐ gestrichen. die sehr gewaltsame gewöhnliche behandlung verfehlt den sinn: sie läßt den demos, der die dramen spielt, sich eingestehn, daß er nichts von musik verstünde, und macht γινώσκουσι völlig unverständlich. der demos hält die gilde für verwerflich, weil er erkennt, daß sich dasselbe in der form der choregie erreichen läßt, die ihm doch um des profites willen so sehr am herzen liegt. vgl. *Hermes* 20, 67; dem gleichzeitig geäußerten bedenken Büchelers *Rh. M.* 40, 312 wird so genüge geleistet. die opposition der gilden, von welcher das erhaltene hyporchem des Pratinas ein so beredtes zeugnis ablegt, war damals schon gänzlich verstummt. die choregie hatte die probe längst glänzend bestanden; in der ersten zeit wird freilich das selbstgefühl der geschulten sänger berechtigt gewesen sein.

ditional competitions continued to exist and access remained open to foreigners, but their consideration sank: almost no preference was given to these aristocratic entertainments. Peasants and oarsmen had neither pliant limbs, nor the time and will to undertake the trainings. That is why what used to be a popular entertainment, that is, the torch race, was transformed into a national institution for which the gymnasiarchy^{xxiv} was established, and military parades substituted the gymnastic competitions. The corporations of the singers and dancers were also abolished. Foreigners, especially Argive and Bœotian flautists, had also to be sought for the music since that required training too and the [Athenian] citizens did not have time for it. Yet they formed the choruses by themselves. The rich contributed as choragi, while the poor participated as choral dancers. It was in both cases an obligation, a *munus*,

those who dedicated themselves to gymnastics and music, judging them to be unattractive things and being aware that it is [not] possible to perform such activities in the choregies. They know that <indeed it is no good for them to participate in the choregies>, in the gymnasiarchies and the trierarchies, since it is the rich who support the costs of the choregy, while the people receive it. In the same way, it is the rich <who support the costs of the trierarchy> and of the gymnasiarchy, while the people receive them. Therefore the people think it is proper to earn money by singing, running, dancing, and serving on ships in order to become rich and have the rich become poor]. I marked and filled the first lacuna deleting also the term οὐ [not]. The common interpretation is very much strained and misrepresents its sense. The demos that performs the dramas would admit that it understands nothing about music, but in this way the term γινώσκουσι [they know] becomes completely incomprehensible. The demos holds the corporations to be reprehensible because they suppose that one could achieve the same result through the principle of the choregy which was dear to them because of the profit they made from it. See *Hermes*, 20, 67 [Wilamowitz 1885a: 67]. Thus one admits Bücheler's concurrent reservations (*Rheinisches Museum*, 40, 312) [Bücheler 1885a: 312]. At that time the opposition of the corporations, of which Pratinas's extant hyporchema is a much eloquent testimony, had completely faded. The choregy had brilliantly passed the test since a long time before; of course in the first periods the professional singers' pride could be justified. [*Wilamowitz reads τούς, following Cobet's correction (1858: 742): τήν, the manuscripts.]

ganz wie die verpflichtung als offizier oder gemeiner zu dienen. und auch die regellosigkeit der musikalischen aufführung ward beseitigt. wol verwehrt man dem einzelnen nicht, sich zu seinem ver-[78]gnügen lustbarkeiten bei sich anzustellen wann und wie er mochte, und so gab es noch lieder für die feste der vornehmen. Pindaros hat für die Alkmeoniden, Euripides für Alkibiades gedichtet. aber das tritt gänzlich in den hintergrund vor den vom staate übernommenen und dem festen jährlichen gottesdienste eingeordneten gelegenheiten, bei welchen musische wettkämpfe angeordnet wurden, nur zum teil im anschlusse an die bisherige übung. der staat brauchte alljährlich eine bestimmte recht hohe zahl neuer gedichte, dramen und dithyramben: das volk, das noch keinen bedeutenden eigenen dichter besaß, traute sich zu, sie zu erzeugen. und es hat auch darin die höchsten erwartungen von der eignen leistungsfähigkeit übertroffen.

Ein instrument des dichters war auch dieser chor, aber es ist doch etwas anderes, ob man gedungene musikanten unter sich hat, oder die vertreter des souveränen volkes. und der dichter wird ja auch selbst anders dastehen, wenn er für irgend einen anlaß auf bestellung oder wunsch eines anderen oder auch aus eigner triebe schafft, als wenn er zu bestimmten höchsten festen seines eigenen volkes für bestimmte vertreter desselben in einer halbamtlichen eigenschaft seine kunst übt. er wird mehr mit der seele dabei sein als Simonides es wol je war, aber minder aus eigener person zu reden wagen als es Pindar immer tat. der staat und sein souverän, oder besser sein lebendiger leib, das volk, ist in Athen die oberste macht. der dichter ist ein glied desselben, der chor auch, beide ordnen sich ihm unter, der chor auch dem dichter, aber dieser muß sich wie Perikles stets gegenwärtig halten, Ἀθηναίων ἄρχεις. selbst die tragödie zeigt von diesem verhältnisse die deutlichsten spuren. der chor ist auch in ihr vertreter des volkes am religiösen feste: er geht nicht ganz in seiner maske auf. der dichter ist dagegen der erbe der pindarischen persönlichen lehrer- und predigerstellung; auch er verschwindet nicht ganz hinter seinen personen. dies verhältnis war in dem ursprunge der ganzen gattung begründet; es hat sich wol verloren, aber nicht im laufe des 5. jahrhunderts.

just like the military duties as officers or private soldiers. And the absence of rules regarding musical performances was overcome too. Individuals were obviously not prohibited to arrange entertainments for their pleasure how and when they wished, consequently there were still songs for the aristocratic feasts. Pindar wrote for the Alcmaeonids, and Euripides for Alcibiades. But this phenomenon fades into the background if compared to the festivals organized by the state and included in the rigid yearly divine service calendar. These occasions included musical competitions, which were only partially connected to the current practice. Every year the state needed a specific and fairly high number of new poems, plays, and dithyrambs: the people, who did not have their own valuable poets, dared create them. And also in this case they went far beyond the highest expectations one could place in their creative capacity.

This chorus was an instrument of the poet too, but there is a great difference between subordinate recruited musicians and the representatives of the sovereign people. When he is commissioned to write for a certain occasion or following somebody else's desire or even on his own initiative, the poet finds himself in a different position from when he exercises his art with a semi-official function on the occasion of some specific solemn celebrations of his people and for its specific representatives. He will give his soul more than Simonides has ever done, but he will dare speak in his own person less than Pindar has ever done. In Athens, the state and its sovereign, or better, its living body, the people, is the supreme power. The poet is but one of its members, and so is the chorus. They are both subordinated to the people, and the chorus is also [subordinated] to the poet; yet the latter, as well as Pericles, has always to keep in mind the Ἀθηναίων ἄρχεις [you rule the Athenians] principle. Even tragedy shows the most evident traces of this situation. In it, the chorus is the representative of the people at the religious festival too: it is never completely obliterated by its mask. The poet, instead, is heir to the personal role of master and preacher in a Pindaric sense. He is not effaced behind his characters either. This relationship had its foundations in the origins of the entire genre; it probably got lost, but not during the fifth century BC.

die abstracte betrachtung mag sich dazu stellen wie sie will: die geschichtliche hat mit dieser besonderheit durchgehends zu rechnen.⁴⁰

Attische dithyramben

Die chöre, die man stellte, unterschied man in chöre von τραγωδοί und einfach von männern und knaben. diese nannte man auch wol die 'rundtänze' (κύκλιοι χοροί), nicht weil die tänzer hier in einem rund geordnet waren, in der tragödie aber in einem viereck, wie wol grammar-[79]tiker gemeint haben, sondern weil die tänze auf dem runden tanzplatz in die runde giengen, während im drama eine bude (σκηνή) daneben stand, die dem schauplatz eine front und einen hintergrund gab. die gedichte hatten zunächst nicht mehr einen eigenen gattungsnamen, als ihn vorher die der pindarischen lyrik gehabt hatten. und man wird für die an den Thargelien wol oft παίαν, für die der Panathenaeen ὕμνος gesagt haben: für die dionysischen festlieder vielleicht von vornherein διθύραμβος; Pindars zweites attisches gedicht (75) war tatsächlich auch in der form dithyrambisch. der Dionysosfeste, die der staat begieng, waren mehr als sonst einem gotte gefeiert worden; so mochte der name dithyrambos durch verallgemeinerung die ganze gattung allmählich begreifen. immerhin ist das officiell nie durchgedrungen und in der gewöhnlichen rede erst seitdem bedeutende männer diese lyrische poesie, die um 500-430 zurücktritt, gewaltig erhoben, so daß sie zuerst die noch berühmtere tragische schwester beeinflusst, dann, als deren meister tot sind, die erste stelle im interesse der nation erobert und auf lange hinaus behauptet. dieser neue dithyrambos, wesentlich durch Philoxenos und Timotheos geschaffen, zwar nicht durch Athener, aber doch ein ganz attisches gewächs, wirkt wesentlich durch die musik; und wenn wir auch selbst kein urteil, weder über die musik noch über die poesie der neuen dichter haben können, so zeugt die leidenschaftliche polemik der komödie und der reactionären musiktheoretiker von ihrer bedeutung.

⁴⁰ Der *Herakles* selbst gibt für die wichtigkeit der sache hinreichende belege, die ihres ortes genauer erläutert sind.

An abstract observation may produce any conclusion it wants: the historical approach must always reckon with this peculiarity.⁴⁰

Attic Dithyramb

Among the staged choruses a difference was drawn between those formed by τραγωδοί [tragic singers] and those formed simply by men and boys. The latter were also called 'circular dances' (κύκλιοι χοροί), not because the dancers were arrayed in a circle (in tragedy they formed a quadrilateral), as the grammarians thought, but because the dances were performed circularly in the round space given to them, while in drama a booth (σκηνή) stood nearby and functioned as front and backdrop of the performing area. At the beginning, poems did not have a name that determined their genre as Pindaric lyric poetry previously had. Thus, the name of παιάν [paean] would have been frequently used for the poems performed during the Targhelia and the one of ὕμνος [hymn] during the Panathenaeae. As regards the songs of the Dionysia, the term διθύραμβος [dithyramb] was possibly used from the beginning. Pindar's second Attic poem (75) was indeed dithyrambic also as far the form is concerned. The state organized more celebrations for Dionysus than for any other god. And perhaps this is why the name of dithyramb slowly spread, until it denoted the whole genre. However, this was never officially declared and the term appeared in common language only after some important personalities significantly elevated lyric poetry, which started to decline between 500 and 430 BC. As a consequence, the dithyramb could exercise a great influence over its most famous tragic sibling [i.e. tragedy], and later on, after the death of its great masters, it conquered the first place among the interests of the nation, thriving for a long while. This new dithyramb, fundamentally created by Philoxenus and Timothy and certainly not by the Athenians, despite being an Attic creature, essentially acted through music; even though we cannot form any ideas about the music, nor about the new authors' poetry, the vehement

⁴⁰ Euripides's *Hercules* also provides several proofs supporting the importance of this fact. I will explain this more extensively at the right moment.

daß sie metrisch die ganze freiheit des alten dithyrambos aufgriffen und bis in das ungemessene steigerten, können auch wir noch sehen. und ebenso zeigen einzelne proben, daß ein sehr starkes mimi-sches element aus dem drama hinübergezogen ist, während in andern, wie im *Diner* des Philoxenos, die person des dichters so frei sich äußert, wie in der alten zeit. und in der tat hat diese neue chorpoesie völlig die stelle wieder inne, welche zu Simonides zeiten die alte eingenommen hatte; eben deshalb gerät diese im 4. jahrhundert fast ganz in vergessenheit, wird aber gerade in dorischen gegenden der neue dithyrambos volkstümlich, wie nur je eine ältere gattung: selbst in den tälern von Kreta, wohin nicht einmal das epos gedrun-gen war, und in Arkadien. mit Dionysos haben die einzelnen lieder vielleicht zumeist gar nichts zu tun, aber durch das 5. jahrhundert ist dieser gott der schirmherr jeder chorischen poesie geworden, und so befremdet es nicht im mindesten, daß der name dithyrambos für das ganze gilt.⁴¹ dieser dithyrambos ist gemeint, wenn Aristoteles den namen [80] im gegensatz zu epos und drama braucht; sein eigner *Hymnus auf die Tugend* ist solch ein dithyrambos. und wie er in seiner geltung der chorpoesie pindarischer zeit gleich geworden ist, so auch in der art der aufführung durch geschulte musiker und tänzer, die, überall und nirgends zu hause, sich in gilden zusammenschlossen, oft vermischt mit den schauspielern, die das gleiche nun auch anstrebten und bald erreichten.⁴²

⁴¹ Aristoteles braucht διθύραμβος mit seinen ableitungen in der erweiter-ten bedeutung, welcher alle lyrische chorpoesie umfaßt, häufig. im eingange der *Poetik* [80] gesellt er ihm die νόμοι zu, nennt aber als dichter für beides Timotheos und Philoxenos. in den *Problemen* (XIX 15) sagt er, die νόμοι allein wären nicht antistrophisch: wodurch sie die alten dithyramben und z. b. auch das Δείπνον des Philoxenos umfassen. nun ist νόμος 'weise' ein ganz indifferentes wort, und man mag sich denken, daß man den weisen, die unter keine bestimmte art fielen, den namen der gattung gelassen hat. indes-sen ist das ersichtlich nicht consequent geschehen und für uns überhaupt keine unterscheidung möglich. da der charakter der poesie auf jeden fall identisch ist, kommt auch nichts darauf an.

⁴² Im dritten jahrhundert fällt in der tat, wie die inschriften namentlich der ionischen techniten lehren, dithyrambos komödie tragödie derselben gilde zu, und auch dieselben leute treten in verschiedenen gattungen auf. doch war dies schon im 4. jahrhundert wenigstens für komödie und tragödie regel, Aristot. *polit.* Γ 3. es ist bedauerlich, daß wir nicht angeben können, wann

controversy of comedy and of certain conservative musicologists testifies to its importance. We can still perceive how it resumed the complete prosodic liberty of the old dithyramb and augmented it out of all proportion. In the same way, some poems prove that a very strong mimic component derived from drama, while in others, as in Philoxenus's *Deipnon* [*The Banquet*], the poet's person expressed itself very freely, as in ancient times. In fact, this new choral poetry fully took over the role that the ancient one had had at the time of Simonides; this is exactly why in the fourth century BC it almost completely sunk into oblivion, while in a Doric environment the new dithyramb became more popular than any other previous genre. This also happened in the valleys of Crete, where not even epic poetry had penetrated, and in Arcadia. Single songs had perhaps almost nothing to do with Dionysus, but during the fifth century that god became the patron of all choral poetry, and it is no surprise that the name of dithyramb came to denote the whole genre.⁴¹ Aristotle was thinking of this dithyramb when he used the term in opposition to epic poetry and drama; his *Hymn to Virtue*^{xv} is such a dithyramb. And it gained the same consideration choral poetry had in the Pindaric age and did the same as far as the performance was concerned, thanks to professional musicians and dancers, who, at home everywhere and nowhere, grouped themselves into corporations and often mixed with actors who were aiming at the same goal and would soon achieve it.⁴²

⁴¹ Aristotle often uses the term διθύραμβος [dithyramb] and its derivatives in their wider acceptance, which includes all choral lyric poetry. At the beginning of *Poetics* [1447b26], he associates the νόμοι [a type of melody] with it, but he mentions Timothy and Philoxenus [1448a14-16] as poets for the two genres. In *Problems* (19.15 [918b13]) he says that only the νόμοι were not antistrophic: in that they incorporate the old dithyrambs and also, for example, Philoxenus's Δεῖπνον [*The Banquet*]. Now, νόμος 'melody' is a completely undifferentiated term and one may think that the name of the genre was attached to the melodies that were not included in a specific typology. In fact, it is evident that this did not consistently happen and we cannot in any way determine any differentiation. Yet, since the quality of poetry is identical, the question does not have any importance.

⁴² Indeed, as the inscriptions teach us, especially the ones by the Ionian technitai, in the third century BC, dithyramb, comedy, and tragedy belonged to the same corporation and the same people performed different genres. In

So ist der bürgerchor ein intermezzo: er gehört nur in die erhabene zeit des großen Athens, mit dessen Reiche er verschwindet. tragödie aber und dithyrambos stehen, was die aufführungsart anlangt, stets parallel. vor Kleisthenes kann man sich's nicht anders denken, als daß dieselben leute in beiden auftraten, und am hofe Hierons werden dieselben leute die pindarischen gedichte und die tragischen lieder des Phrynichos und Aischylos aufgeführt haben. überhaupt ist die wechselwirkung der beiden dionysischen schwesterarten handgreiflich. es sind geschwister, kinder derselben mutter, des alten chorgesanges, aber unmöglich kann die tragödie von diesem dithyrambos stammen. als attisches festlied ist er notorisch jünger; was aber der pindarische dithyrambos mit der tragödie gemeinsam hat, das liegt alles im gattungsbegriff; das was ihn zu einer besonderen art macht, die absonderlichen rhythmten und der mangel der responsion, fehlt gerade der ältesten tragödie. endlich muß, wie eben bei der komödie, der schluß auch hier gelten, daß die tragödie aus dem dithyrambos Athens nicht stammen kann, weil er neben ihr kräftig weiter besteht. so kann es scheinen, daß Aristoteles uns doch auf einen holzweg geführt habe. die herleitung aus dem dithyrambos heißt entweder gar [81] nichts, als daß die tragödie aus dem lyrischen chorgesang des 6. jahrhunderts stammt: dazu brauchen wir nicht erst das zeugnis des Aristoteles; oder es muß eine charakteristische form des dithyrambos gemeint sein, welche sowol der pindarische dithyrambos als auch der attische tragische chor gemeinsam voraussetzen. ja, wir können noch einen schritt weiter gehen. an der chorlyrik, aller und jeder im 6. jahrhundert, ist das charakteristische, daß der chor als solcher verschwindet, der dichter hervortritt. im drama verschwindet der dichter, redet nicht nur durch fremden mund, sondern auch aus fremder person heraus. das ist ein gegensatz, und alle gleichheit der form hilft nicht

statt aushebung aus der phyle anwerbung durch den choregen getreten ist, mit andern worten, wann statt der analogie des landdienstes die der flotte für die tragischen chöre begonnen hat. die grammatiker wußten nur das allgemeine wie wir: schol. Hom. N 637 ἕως τινὸς ὄρχοῦντο οἱ εὐγενεῖς νέοι ἐν ταῖς τραγωδίαις.

Therefore the chorus of citizens was an intermezzo: it only existed in the sublime age of great Athens and disappeared with its empire. Yet, as far as performance is concerned, tragedy and dithyramb always marched in parallel. Before Cleisthenes, it was not even imaginable that they were not performed by the same people, since at the court of Hieron the same people performed Pindar's odes and Phrynichus's and Aeschylus's tragic songs. The interaction between the two artistic genres, twinned under Dionysus, is evident. They are twins, sons of one mother, that is, ancient choral singing, but it is not possible that tragedy derived from this dithyramb. As an Attic festive song, it is well known to be younger; all that the Pindaric dithyramb shares with tragedy lies in the concept of genre; and what makes it particular, that is, the strange rhythms and the absence of response, is missing from the most ancient tragedy. In the end, as we have seen with comedy, the same conclusion must apply: tragedy could not stem from Athens's dithyramb for the simple fact that the latter moved on vigorously next to it. It may seem that Aristotle took us on a wrong track. Making tragedy derive from the dithyramb simply means either that it descended from sixth-century lyric choral song, and in order to know this, we do not need Aristotle's testimony, or that a characteristic form of dithyramb needs to be hypothesized, which is the common precondition for both the Pindaric dithyramb and the Attic tragic chorus. Yes, we can go a step further. In the sixth century BC the characteristic of every kind of choral lyric was the disappearance of the chorus as such and the poet's coming to the fore. In drama, instead, the poet disappeared and spoke not only through someone else's mouth, but also through an alien character. This was a contrast, and any similarity of form does not eliminate

fact, this was already the rule in the fourth century, at least for comedy and tragedy: see Aristotle, *Politics* 3, 3. It is a pity we cannot establish the moment in which the enlisting on the part of the phyle [tribe] was replaced by the recruitment on the part of the choregi or, in other words, when, for the tragic chorus, the analogy with the navy replaced the one with land military service. The grammarians only knew the general lines of the question, exactly as we do. See the scholium on Homer, *Iliad*, 13.637: ἕως τινὸς ὄρχοῦντο οἱ εὐγενεῖς νέοι ἐν ταῖς τραγωδίαις [until a certain moment the young nobles danced in the tragedies.]

darüber hinweg, daß ein drama ohne μίμησις δρώντων, ohne die vornahme einer maske vor das antlitz des dichters eben kein δράμα ist. also wenn Aristoteles eine vorstufe der tragödie suchte, mußte er sie bei irgendwie mimetischer poesie suchen. wir postulieren also, daß der dithyrambos, von welchem er als der vorstufe der tragödie redet, ein mimischer gewesen ist. aber wo den finden?

Die böcke

Aristoteles selbst hilft weiter: er sagt ja daß die tragödie aus dem satyrspiele stammt, und wenn er es nicht sagte, so müßten wir doch dieses sonst rätselhafte und in den zeiten der blühenden tragödie verkümmerte spiel herbeiziehen, zumal die τραγωδοί in ihrem namen dieselbe auskunft geben, wie Aristoteles. sie sind bockssänger. und daß unter den böcken satyrn verstanden sind, lehrt sicherer als die verdächtige nachricht, daß die Dorer den bock σάτυρος und τίτυρος genannt haben sollen,⁴³ der eine aischyleische vers (*Prometh. πυρκαεύς*

⁴³ σάτυρος und τίτυρος sind gleiche hypokoristische bildungen, aber der stamm muß verschieden sein, da beide wörter dorisch sind. auch werden sie in der besten behandlung der frage, durch Apollodor am schluß von Strab. X, gesondert. σάτυρος kann natürlich weder mit σάινω noch mit σάιρω noch mit satur etwas zu tun haben; es wäre zu wünschen, daß es bock bedeutet hätte. von τίτυρος wird das behauptet, und hat es wol Theokrit geglaubt, als er einen ziegenhirten so nannte. doch wird auch das nur metaphorisch sein. denn die τίτυροι dürften sich nur in der ableitungssylbe von den τιτᾶνες unterscheiden, und auch diese gelten wie die Ἄγριοι für obscoene daemonen, sind auch vorwiegend peloponnesisch. da man nun Τιτύός, den erdensohn der der Leto gewalt antut, und den riesen Τίτακος von ihnen nicht wird sondern wollen, so dürfte die urbedeutung die sein, welche Bücheler (*Wölfflins Archiv* II 119. 508) in Titus aufgezeigt hat: es sind alles ὀρθάνναι.

the circumstance that a drama without μίμησις δρώντων [imitation of men in action] and without the poet wearing a mask on his face could not be a δράμα in any way. Therefore when Aristotle wanted to look for tragedy's initial phase, he had to look at the different forms of mimetic poetry. We must therefore theorize that the dithyramb he was talking about as tragedy's previous phase was a mimic dithyramb, but where can we find it?

The Goats

Aristotle himself helps us further. In fact, he says that tragedy comes from satyr play, and even if he did not say it, we should refer to this type of performance that remains mysterious for us and had already declined when tragedy flourished. Besides, the τραγωδοί [tragic singers] have in their name the same piece of information that Aristotle gives us: they are the singers of the goat. Rather than by the doubtful news that has the Dorians call the goat σάτυρος and τίτυρος⁴³ the fact that by goats one should understand satyrs is more convincingly explained by that Aeschylean line (Prometheus πυρκαεύς,

⁴³ The terms σάτυρος [satyr] and τίτυρος [titiro] are equivalent hypocoristic formations, but their root must be different, since both are Doric words. Moreover, they are treated separately in the best treatise on the question that we have, that is, the one by Apollodorus at the end of Strabo's tenth book. For sure σάτυρος has nothing to do with σαίνω [to wag the tail], nor with σαίρω [to gnash one's teeth], nor with *satur* [replete]; one should wish it meant goat. This was said of τίτυρος, and Theocritus surely believed it when he called a goatherd in that way. Yet this must be only metaphorically understood because the τίτυροι could be different from the Τιτᾶνες [Titans] only as far as their derivative syllable was concerned and they were considered obscene demons as the Ἄγριοι [Savages], and moreover they were mainly Peloponnesian. Since there is no reason to distinguish them from Τιτύος [Tityos], the Earth's son who raped Leto, and the giant Τίτακος [Titaco], the primitive meaning must be the one suggested by Bücheler in Titus (*Archiv für Lateinische Lexikographie und Grammatik*, ed. by E. Wölfflin, 2.119, 508) [Bücheler 1885b: 119; Bücheler 1885c: 508]. They are all ὀρθάνναι.* [*Orthane: some kind of demon showing Priapus's attributes. The name literally means 'the upright one' (from ὀρθός, 'upright', 'straight', 'erect'), bearing obvious sexual allusions.]

202), in welchem der satyr des satyrspieles wirklich bock, τράγος, angedet wird. darin also hat der fortschritt von dem chorgesange zur tragödie bestanden, daß an die stelle gänzlich indifferenter sänger dämonische wesen, böcke, getreten sind. aber wo und wie ist das geschehen? [82]

Hier greift ein bedeutendes ergebnis der monumentalen forschung ein,⁴⁴ das auf den ersten anblick freilich nur einen vollkommenen widerspruch zu constatiren scheint. der satyr, den Aischylos einen bock genannt hat, ist in seiner äußeren erscheinung keiner gewesen. die aus der spätgriechischen und römischen kunst uns so sehr geläufigen satyrn, die in der bildung der ohren, des halses, oft auch der nase, und durch das schwänzchen ihre bocksnatur offenbaren, hat das alte Athen nicht gekannt. und doch hat jeder, der die attischen gemälde des 6. und 5. jahrhunderts auch nur flüchtig kennt, die phantasie voll von dem köstlich frechen treiben der attischen satyrn, die das gefolge des Dionysos bilden. wir besitzen ja jetzt sogar die reste des giebelfeldes von einem attischen Dionysostempel, auf welchen diese gesellen dargestellt sind.⁴⁵ das stammt zwar nicht von dem uralten heiligtume am kelterplatz, in welchem das beilager der Basilinna mit dem gotte vollzogen ward, sondern von dem des Dionysos Eleuthereus am südostfuße der burg: es ist aber immerhin etwa aus solonischer zeit und älter als das satyrspiel. alle diese attischen satyrn haben mit den böcken nicht das mindeste zu schaffen; sie sind zwar auch halbtiere, aber das tierische in ihnen stammt vom pferde. es ist auch ganz klar, daß diese conception der volksphantasie ionisch ist, und auf den inseln und in Asien (wo die vermehrung des materials zu wünschen und sicher zu erwarten ist) ebenso gegolten hat. und der name dieser wesen ist ebenfalls unzweifelhaft, es sind Σιληνοί: ein unterschied zwischen σιληνοί und σάτυροι ist für die alte kunst derselben gegend nicht vorhanden. also die ionischen waldteufel stammen vom gaule; es sind die θῆρες, vettern der φῆρες, der aeolischen, thessalischen waldteufel, die auch in alle poesie gedrungen sind, wie

⁴⁴ Furtwängler in den *Annali dell' Instituto* 1877 und im *Berliner Winkelmannsprogramm* 1880 'satyr aus Pergamon'.

⁴⁵ *Mitteilungen des arch. Inst.* Athen. XI 78.

fr. 202)^{xxvi} in which the satyr of the satyr play is really addressed as τράγος [goat]. Therefore the progress from choral singing to tragedy consisted in the substitution of totally undifferentiated singers with demonic beings, that is, the goats. But when and where did this happen?

An important result of the studies of monuments⁴⁴ is called into cause here: at first sight it seems to completely contradict our interpretation. The satyr that Aeschylus called goat does not look like a goat. Ancient Athens did not know the image of the satyrs as it has become familiar to us from late Greek and Roman art: in those portrayals the form of the ears, of the neck, often the one of the nose as well, and the short tail reveal the nature of the goat. However, anyone who knows sixth- and fifth-century BC Attic paintings, even superficially, pictures in his mind the fairly impertinent behaviours of Attic satyrs escorting Dionysus. Nowadays we even have the remains of the pediment of an Attic temple of Dionysus on which these fellows are portrayed.⁴⁵ Of course these remains do not come from the original sanctuary in the winepress area where the nuptialsⁿ of the Basilinna and the god took place, but from the one of Dionysus Eleutheris at the foot of the south-eastern slope of the fortress [acropolis]; it is however a testimony from the Solonian age and therefore older than satyr play. All these Attic satyrs do not have the least similarity with the goats; they are half-animals too, but their animal side derives from horses. It is plain to see that this conception of popular fancy is Ionian and that it was used on the islands and in Asia (where we wish to find more material, and in fact we can reasonably expect to find some). The name of these beings is out of the question: they are Σιληνοί [sileni]. In that same area's ancient art, there was no difference between σιληνοί and σάτυροι [satyrs]. Hence the Ionian sylvan demons derive from horses: they are θῆρες [wild animals], cousins of φῆρες [wild beasts], the Aeolian and Thessalian sylvan demons that penetrated all poetry, as

⁴⁴ See Furtwängler in *Annali dell'Instituto* 1877 [Furtwängler 1877], and in the essay "Der Satyr aus Pergamon", included in the *Berliner Winckelmannsprogramm*, 1880 [Furtwängler 1880.]

⁴⁵ See *Mitteilungen des deutschen Archäologischen Institutes* in Athen, 11.78 [Studniczka 1886: 78ff].

die aeolische metrik und sprache. auch diese stammen vom gaule, die Κένταυροι, und sind kinder desselben geistes. so haben wir also ein spiel, das bocksspiel heißt, aber von halbgäulen aufgeführt wird. mit andern worten, hier hat eine übertragung stattgefunden. nur der name und das bocksfell, welches der pferdedämon trägt,⁴⁶ erinnert an die alte bocksnatur; es ist [83] begreiflich, daß man da des ursprungs rasch vergaß. wir aber müssen die heimat des satyrspiels da suchen, wo die böcke zu hause sind.

Auch diese antwort ist aus den monumenten bereits gegeben. im Peloponnes, dessen künstlerischer vorort Korinth ist, gibt es keine satyrn in pferdegestalt. freilich bisher auch keine böcke: aber es steht doch die tatsache fest, daß dieser typus um 500 auf einen peloponnesischen gott übertragen worden ist, der in seiner heimat und seiner echten bedeutung nach ein weit vornehmerer herr war, aber als er aus dem uncivilisirten hirtentland in die städte der hochentwickelten cultur hinabstieg, die gestalt und bald auch die geltung eines vertreeters der ungesitteten und unverkünstelten elementargewaltigen bergeswildnisannahm: Pan, der ein bock geblieben ist.⁴⁷ es bleibt der archaeologie die schöne aufgabe, zu zeigen, wie eine spätere zeit die künstlerische bildung der satyrn vom bocke aus doch noch versucht und wunderbar geleistet hat, so daß die ältere pferdegestalt in den hintergrund trat: es liegt auf der hand, daß den anstoß

⁴⁶ Im *Kyklops* 80 klagt der chor, daß er bei dem scheusal ausharren muß σὺν τᾷδε τράγου χλαίνα μελέα: so wenig war dem dichter die bedeutung der conventionellen tracht gegenwärtig, daß er sie als etwas besonderes motivierte. auf der bühne ist der alte satyr der vater der andern, und er kann nicht aus dem chorführer hervorgegangen sein, denn ein chorführer ist ja neben ihm vorhanden. er heißt Σατύρων ὁ γεραίτατος 100, wird meist nur γέρων genannt, Σιληνέ aber auch einmal angeredet 539, gleich als ob das sein eigenname wäre. sein aussehen lehrt die Neapler vase mit dem siegesfest eines satyrchors. er hat noch nichts von der späteren schweinenatur des papposilens.

⁴⁷ In der im kerne hochaltertümlichen argolischen sage, die ursprünglich dem eponymen Argos, nicht dem πανόπτης gehörte, Apollod. 2, 1, 2, erschlägt Argos den arkadischen stier, die Echidna und den Satyros, der die herden der Arkader raubte: das ist erfunden, ehe Argos dorisch war, wenn auch in nachbildung des dorischen Herakles. stier und hydra, tochter Echidnas, sind deutlich: Σάτυρος entspricht den Kentauren.

well as Aeolian prosody and language. Also the Κένταυροι [centaurs] derive from horses and are the offspring of the same spirit. We have therefore a play, called play of the goat, that is performed by half-horses. In other words, there has been a [semantic] shift. It is only the name and the goatskin worn by the horse demons⁴⁶ that remind of the ancient goat-like nature; one can understand how the origin has been quickly forgotten, but it is our turn to look for satyr play's motherland where the goats feel at home.

This answer too has come from the ancient monuments. In the Peloponnese, whose artistic centre was Corinth, there were no horse-like satyrs. Until then there were no goats either; yet it is certain that around 500 BC this type was applied to a Peloponnesian god, who in his homeland, and according to his authentic meaning, was a somehow more refined gentleman; yet, when he came down from the wild pastoral regions to the highly civilized towns he soon acquired the form and also the meaning of the representative of an uncivilized, unrefined, and primitively violent mountain wilderness: Pan, who has remained a goat.⁴⁷ Archeology is called to the noble duty of showing how a subsequent epoch, starting from the goat, was still trying to realize the artistic creation of the satyr and wonderfully succeeded, so that the earliest horse-like form faded into the background. It is evident that the

⁴⁶ In the *Cyclops* (80) the chorus complains about having to resist against the monster σὺν τῷδε τράγου χλαίνῃ μελέῃ [wearing this goatskin cloak]: the meaning of the traditional costume was already so distant from the poet that he justifies it as something exceptional. On stage, the old satyr is the father of the other ones and cannot derive from the leader of the chorus, since the leader of the chorus stands next to him. He is said to be Σατύρων ὁ γεραίτατος [the oldest satyr] (100) and most of the times he is pointed out simply as being γέρων [old]; however, he is once called Σιληνέ [hey, Silenus] (539), as if that were his proper name. The Neapolitan [Pronomos] vase that depicts a chorus of satyrs celebrating victory shows us how he looked like: he bears nothing of the subsequent swine nature of the Papposilenus.

⁴⁷ In the Argive legend, whose core went back to the early antiquity and originally dealt with eponymous Argos and not with the πανόπτῃς [all-seeing creature], Argos kills the Arcadian bull, Echidna, and the Satyr that stole the Arcadian flocks. This was invented before Argos became Dorian, although it is an imitation of the Dorian Heracles. Bull and Hydra, daughter of Echidna, are clear. Σάτυρος [Satyrus] corresponds to the centaurs.

Peloponnesier gegeben haben müssen. geschehen ist das erst, als das satyrdrama zu gunsten der tragödie verkümmert war, und diese eine spur ihrer herkunft von den böcken nur noch in dem namen trug, den man nicht mehr verstand.

Bockschöre

Das führt zu dem postulate, daß es im Peloponnes einen bockschor gegeben habe. und wirklich, einen bockschor nennt uns Herodot (V 64) in Sikyon zur zeit des Kleisthenes; wir lernen dabei daß derselbe keinesweges bloß zu ehren des Dionysos auftreten konnte, daß aber dem berichterstatter des Herodotos dies als eine anomalie erschien, die er sich nur als willkür eines tyrannen zu denken vermochte. wir werden anders urteilen, denn daß die böcke des Peloponnes ihrer natur nach lediglich ein gefolge des Dionysos bildeten, ist weder erweislich noch glaublich. wir haben eben alles was die ionischen wesen, die pferdewesen, angeht von ihnen fern zu halten; Pan ist später auch ein genosse des thiasos geworden, aber von ihm wissen wir sehr genau, daß er das weder seiner natur nach war, noch in den jahrhunderten 6-3, wo sein cultus sich [84] ausbreitete, dafür galt. wir wissen freilich von den satyrn äußerst wenig, aber das einzige alte zeugnis, verse eines der hesiodeischen gedichte, rechnet sie mit den bergnymphen und Kureten zu der descendenz einer Phoroneustochter:⁴⁸ sie sind also jünger als der anfang des

⁴⁸ Strab. X 471 Ἡσίοδος μὲν γὰρ Ἐκατέρῳ καὶ τῇ Φορωνέως θυγατρὶ πέντε γενέσθαι θυγατέρας φησὶν ἐξ ὧν ὄρειαι νύμφαι θεαὶ ἐγένοντο καὶ γένος οὐτιδανῶν Σατύρων καὶ ἀμηχανοεργῶν Κουρήτες τε θεοὶ φιλοπαίγμονες ὀρηστίηρες. so überliefert (über B vgl. Roellig *de codd. Strab.* Halle 1886 p. 333). nur ist bei dem trostlosen zustande dieser Strabonbücher weder der name des vaters noch die namenlosigkeit der mutter zu glauben oder zu beseitigen. die stelle der verse in Hesiods werken ist ganz unsicher, auch der erste vers nicht ohne weiteres als (ἐξ ὧν) οὔρειαι v. θ. ἐξεγ. zu acceptiren. leider führt Strabon danach nur für die Kureten das zeugnis der *Phoronis* an. die hesiodeische tradition steht ganz vereinzelt, gehört aber in die sehr wichtige, leider sehr früh verblaßte argolische theo- und anthropogonie, die mit Phoroneus und Zeus-Niobe anfängt. sie ist mit Deukalion Hellen (also den *Katalogen*) kaum vereinbar. jene ist asiatischer herkunft, diese echt peloponnesisch.

impulse came from the Peloponnesians. This happened only when satyr play started to decline in favour of tragedy; and the latter bore traces of its goat-like origins only in its name, which no one could understand anymore.

Goat Choruses

This leads us to the assumption that a chorus of goats was to be found in the Peloponnese. Indeed Herodotus (5.64) mentions the existence of a similar chorus in Sicyon at the time of Cleisthenes; from that passage we learn that the same chorus did not perform exclusively in honour of Dionysus: a circumstance that Herodotus's informer held as anomalous and explained only as the whim of a tyrant. We judge this circumstance differently, since it is not verifiable, nor credible that the goats of the Peloponnese, because of their nature, did nothing more than forming Dionysus's train. We must keep away from them all that concerns the Ionian beings, the horse-like beings; later on, Pan also became a member of the thiasus, but we know very well that, according to his nature, he was not, nor was he considered as such from the sixth to the third century BC, when his cult spread. In fact, we know very little about the satyrs, even though the only ancient testimony (the lines of an Hesiodic poem) numbers them, along with the mountain nymphs and the Curetes, among the descendants of one of Phoroneus's daughters.⁴⁸ Therefore they [the Satyrs] came after

⁴⁸ Strabo, 10.417: Ἡσίοδος μὲν γὰρ Ἐκατέρῳ καὶ τῇ Φορωνέως θυγατρὶ πέντε γενέσθαι θυγατέρας φησὶν ἐξ ὧν ὄρειαι νύμφαι θεαὶ ἐγένοντο καὶ γένος οὐτιδανῶν Σατύρων καὶ ἀμηχανοεργῶν Κουρήτες τε θεοὶ φιλοπαίγμονες ὀρχηστῆρες [Hesiod says that five daughters were born from Hekaterus's and Phoroneus's daughter, and from them the mountain nymphs, the race of the Satyrs, frivolous and unfit for work, and eventually the Curetes, who were gods, game-lovers, and dancers, came into the world] thus transmitted (on B, see Roellig, *De codicibus Strabonianis*, Halle, 1886, 333 [Roellig 1886]). Because of the lamentable conditions of these books by Strabo, it is not possible to ascertain or to exclude the father's name, nor the absence of the mother's. The position of the lines in Hesiod's work is totally uncertain, and the first line is undoubtedly unacceptable in its form (ἐξ ὧν) οὐρειαι v. θ. ἐξεγ. Unfortunately Strabo later quotes the testimony of the

menschengeschlechtes und haben mit Dionysos von haus aus nichts zu tun. äußerst belehrend ist ihre zusammenstellung mit den Kureten, welche zwar in der folge zu einem thiasos des Zeuskindes und seiner mutter geworden sind, durch Rhea auch in bezug zu Dionysos treten, aber einen ganz anderen ursprung haben. die 'geschorenen' (κουρῆς ὡς γυμνῆς) sind ein priestercollegium in Ephesos geblieben bis in späte zeit,⁴⁹ etwa wie die *luperci* und *salii* in Rom. es ist durchaus nicht unwahrscheinlich, daß dies das ursprüngliche ist, und mit dem stamme, welchen das Meleagergedicht der *Ilias* neben den Aetolern nennt, entweder nur namensgleichheit obwaltet, oder ein verhältnis wie zwischen *luperci Fabiani* und der *gens Fabia*. der mythische thiasos aber ist ein abbild des im festen cultus gegebenen, wie ja auch die Korybantentänze nicht die pyrrhische hervorrufen, sondern mythische pyrrhichisten sind.⁵⁰ es geht nicht an über die satyrn etwas bestimmtes zu vermuten: aber die möglichkeiten muß man eröffnen, damit man aufhöre die erst auf grund der übertragung der bockstänze nach Athen eingetretene dionysische natur als voraussetzung zu behandeln. vor allem aber lehren die Kureten am besten, wie man aus solchen böcken einen chor bilden konnte, und daß es verwegen wäre, darin bereits ein dramatisches spiel zu sehen, wenn einmal statt des gewöhnlichen menschenchores satyrn auftreten. daraus war wol das drama leicht zu schaffen: aber zu schaffen war es immer noch, und es war mehr als ein schritt nötig. [85]

⁴⁹ Z. b. auf dem steine Dittenberger *syll.* 134 und auf anderen.

⁵⁰ In Erythrai gab es mehrere collegien von Korybantiasten, Dittenberger *syll.* 120.

the beginning of mankind and originally had nothing to do with Dionysus. Their association with the Curetes proves very instructive; only in a later phase did they constitute a thiasus dedicated to the infant Zeus and his mother, thus establishing a relationship with Dionysus also through Rhea, although their origin is completely different. The 'shaven' (κουρής ὡς γυμνής) [shaven as naked] kept holding a priestly college in Ephesus until a later epoch,⁴⁹ a bit like the *luperci* and *salii* in Rome. It is not in the least impossible that this was the origin, and that there was only a coincidence of names with the family quoted in the Iliadic poem of Meleager together with the Aetolians or a relation like the one between the *luperci Fabiani* and the *gens Fabia*. Still, the mythical thiasus is an image of the one in use in the established cult, just like the dances of the Corybantes, which did not originate the pyrrhic dance, but are only mythical pyrrhic dancers.⁵⁰ It not possible to formulate a precise hypothesis on satyrs; but it is necessary to open up the possibilities in order to stop considering the Dionysian nature as a precondition, since it appeared in Athens only at the arrival of the dances of the goat. The Curetes especially taught how a chorus could be formed starting from that kind of goats and it would be daring to see drama in it already, simply because, at a certain moment, satyrs performed instead of the usual chorus of men. Henceforward drama was easy to make, but it had not been made yet and more than one step was needed.

Phoroneides that only concerns the Curetes. Hesiodic tradition is fairly isolated, but it is included in the most important Argive theo-anthropogony that started with Phoroneus and Zeus-Niobe and that unfortunately disappeared quite soon. Such tradition is not easily reconcilable with Deucalion and [his son] Hellen (and therefore with the *Catalogues*). The former originates from Asia, while the latter is authentically Peloponnesian.

⁴⁹ For example on the stone published in Dittenberger, *Sylloge Inscriptio-num Graecarum*, 134 [Dittenberger 1883a: 215-16] and also on other stones.

⁵⁰ In Erythrae there were different colleges of Corybantes. See Dittenberger, *Sylloge Inscriptio-num Graecarum*, 120 [Dittenberger 1883b: 535-41].

Arion

In Korinth hat Arion den ersten dithyrambischen chor eingeübt. diese tatsache wird jetzt in ihrer bedeutung verständlich. Arion wählte sich statt der gewöhnlichen choreuten die peloponnesischen böcke und ließ sie das besonders orgiastische dionysische festlied singen. eine späte notiz, die wir nun wol einreihen dürfen, drückt das ganz scharf so aus, daß er die dithyramben im *τρόπος τραγικός* verfaßt hätte,⁵¹ nur muß man dabei nicht an etwas tragisches denken.⁵² damit haben wir wirklich das grundelement, aus welchem der pindarische und in seinem gefolge der spätere attische dithyrambos stammen: Pindaros ließ die böcke fort zu gunsten der herkömmlichen choreuten, behielt aber die metrische freiheit bei. andererseits ist aus dem bockschore die *τραγωδία* geworden, die zuerst satyrspiel war. sie ward in Athen dramatisch, und das empfand man so sehr als das charakteristische, daß der name blieb, als die böcke auch hier weichen mußten. wie lange sich in seiner heimat der dithyrambos des Arion gehalten hat, ist uns leider ganz unbekannt; kenntlichen einfluß hat er nicht weiter geübt.

Schon dem Aristoteles war offenbar durch litterarische behandlung bekannt, daß die Peloponnesier auf die erfindung der tragödie anspruch machten. das tritt auch später noch oft auf; speciell Phleius, die dionysische stadt, und Sikyon, wo wir die ältesten *τραγικοί χοροί* kennen, werden genannt. es ist das in übler weise durch

⁵¹ Suid. s. v. Ἀρίων. was die modernen von tragischen dithyramben, lyrischer tragödie und komödie zusammengefabelt haben, die späten grammatiker von tragödien Pindars und anderer lyriker erzählen, ist ein gebräu von unkritik und confusion. die sache ist längst abgetan und jedes wort darum verloren. wer so etwas glaubt, den soll man nicht stören.

⁵² Hephaestion citirt 22 einen hexameter aus einem dithyrambos Ἀχιλλεύς von der Sikyonierin Praxilla, und die dortigen *τραγικοί χοροί* galten dem Adrastos. leider bleibt das ganz unklar, zumal der älteste attische dithyrambos auch unkenntlich ist. aber hier ist das mittelglied zwischen dem pindarischen und philoxenischen dithyrambos verborgen.

Arion

In Corinth, Arion trained the first dithyrambic chorus. We can now grasp the real meaning of this piece of news. Instead of the traditional choral dancers, Arion chose the Peloponnesian goats and had them sing a particularly orgiastic Dionysian festive song. Some later news, which we might as well consider, incisively testified that he composed dithyramps in *τρόπος τραγικός* [the tragic mode],⁵¹ even though one should not believe it was something tragic.⁵² Indeed, we have here the fundamental element from which the Pindaric dithyramb originated and, in its wake, the later Attic one, too. Pindar excluded the goats to the advantage of traditional choral dancers, although he maintained prosodic liberty. From another standpoint, the chorus of goats originated the *τραγωδία* [tragedy] which, at the beginning, was a satyr play. In Athens it was a dramatic one and this aspect was perceived as characteristic so much so that the name remained even after the goats had disappeared. Unfortunately, we cannot know for how long Arion's dithyramb persisted in his homeland; and yet, it did not have any further relevant influence.

Aristotle already knew, apparently through his literary studies, that the Peloponnesians laid claim for themselves to the invention of tragedy. This often resurfaced also in later times; especially Phlius, the Dionysian town, and Sicyon, where, as we know, there were the most ancient *τραγικοί χοροί* [tragic choruses], were mentioned. But this has been awkwardly distorted through inven-

⁵¹ Suda, s.v. Ἀρίων. All that the moderns have invented with regard to tragic dithyramps, lyric tragedy, and comedy, as well as what the late grammarians have said about Pindar's and other lyric poets' tragedies, is a concoction of uncriticism and confusion. The question was closed a long time ago and any further comment on it is wasted. Whoever still believes in things like that should be let go.

⁵² Hephaestion, 22, quotes a hexameter from a dithyramb entitled Ἀχιλλεύς [*Achilles*] by Praxilla of Sicyon. And the *τραγικοί χοροί* [tragic choruses] from that area dealt with Adrastus. Unfortunately, this remains completely unclear, especially since the oldest Attic dithyramb is also unknown. However, the link between Pindar's and Philoxenus's dithyramps is hidden.

erfindungen und übertreibungen entstellt worden. es ist eine lächerlichkeit, ebenso wie bei der komödie, wenn es sich um das wesentliche, die welt beherrschende handelt: aber wir erkennen nunmehr, daß es doch in gewissem sinne wahr ist. allerdings, der bocksgesang ist peloponnesische erfindung: aber die tragödie gehört Athen.

Satyrspiel und tragödie

Nach Athen kamen die bockstänze wie die übrigen kunstmäßigen reigen und so viele erzeugnisse der korinthischen cultur, als Peisistratos seine herrschaft befestigt hatte und dank der solonischen verfassung und der tüchtigkeit des fürsten Athen aufblühte, während rings [86] die adelsstaaten und demokratieen herunterkamen. durch die aufnahme in die gewerbsmäßige tanzlyrik hatte Arion den bockstanz den kreisen des volkes entrückt; für Athen war das ganze fremd, denn die böcke kannte man nicht, und die form des dorischen liedes war sprachlich und metrisch dem ionischen überhaupt entfremdet. aber hier ward das spiel volkstümlich, indem die peloponnesischen satyrn den attischen silenen ihren namen gaben, aber ihr wesen an sie verloren. der wandel vollzog sich leicht: lustig und unanständig waren sie beide, springen mag das füllen wie der bock. und hier ward, wenn es nicht schon in Sikyon und Phleius erreicht war, das satyrspiel fest an den dionysischen cult geknüpft und erhielt so eine gesteigerte weihe. der Dionysosdienst war bei den Ioniern seit alter zeit als ein ganz besonders heiliger empfunden. er ward in feierlichen formen von der königin und ihrer adlichen umgebung begangen. er hatte mit seiner ekstase die ganze masse des weiblichen geschlechtes ergriffen. die zeit war jetzt einer neuen religiösen stimmung hingegeben, welche vom himmel neue wunder, vom sterblichen individuelle seelische regungen und stimmungen verlangte. und ganz äußerlich verlangte man neue prächtige feste. Peisistratos wußte seiner zeit genug zu tun und stiftete ein neues fest mitten im vollsten frühling, um den vollmond des Elaphebolion, die großen Dionysien: für sie wurden auch die satyrtänze eingeführt. wie sie sich auch entwickelt haben, den charakter des

tion and exaggeration. This is a piece of nonsense, as is the one concerning comedy, especially if we think how this is crucial and influential. Yet we now acknowledge that in a certain way it was true. Yet, the song of the goat is a Peloponnesian invention, but tragedy belongs to Athens.

Satyr Play and Tragedy

The dances of the goats, as the other artistic dances and the many products of Corinthian civilization, came to Athens when Peisistratos consolidated his supremacy and the city of Athens, thanks to the Solonian constitution and the princes' ability, flourished, while the nearby aristocratic and democratic towns were declining. By introducing the dance of the goat in the professional danced lyric, Arion took it away from popular circles; all this was not familiar in Athens, since the goats were not known and the form of Doric songs was generally distant, in language and prosody, from the Ionian one. But that play became popular when the Peloponnesian satyrs gave their names to the Attic silenoi, thus losing their nature. Such change came easily: both were funny and lewd beings, and the foal likes jumping just like the goat. Moreover, provided it had not been achieved in Sicyon or in Phlius, satyr play was here strictly linked to Dionysian cult and obtained some huge endorsement. Since ancient times, the Ionians had conceived Dionysian service as a particularly sacred activity. It was solemnly carried out by the queen and her aristocratic entourage. He conquered the whole mass of females by his ecstasy. The epoch was marked by a new religious sentiment that required new prodigies from the sky and individual spiritual impulses and emotions from mortals. And outwardly new lavish celebrations were required. Peisistratos managed to satisfy the needs of his time and established a new feast, celebrated in the middle of Spring at the full moon of Elaphebolion: the Great Dionysia, for which the dances of the satyrs were also introduced. Whichever way they evolved,

dionysischen frühlingsspieles haben sie nimmer eingebüßt; auch damit hat trotz allen aesthetischen theorien die erklärungs immer zu rechnen.

Und nun tat Thespis im jahre 534 den nächsten schritt: denn name und jahr darf geglaubt werden. er fügte den ersten schauspieler hinzu, oder richtiger, er trat als sprecher zu seinem chore. dieser schritt konnte nur in einer ionischen stadt geschehen, da aber lag es nahe genug, denn der sprecher war als solcher vorhanden: der recitator des ionischen iambos. man darf auch hier in dem schritte auf das mimische zu nicht zu großes sehen. denn wenn ein rhapsode eine archilochische fabel wie ἔρέω τιν' ὑμῖν αἶνον, ὦ Κηρυκίδη, ἀχθυμένη σκυτάλη, recitirte, so mochte er allenfalls noch ziemlich so hinter seinem stoffe verschwinden, wie wenn er ein homerisches gedicht vortrug. aber wenn er πάτερ Λυκάμβρα ποῖον ἐφράσω τόδε vortrug, so sprach er als Archilochos, und vollends οὔ μοι τὰ Γύγω τοῦ πολυχρύσου μέλει waren worte des zimmermanns Charon, die eine vollkommene ethopoeie forderten: der schluß mußte ebenso drastisch wie in der horazischen nachbildung wirken, oder vielmehr um so viel drastischer, als Archilochos an frischer keckheit [87] den Horaz übertrifft. es war also zunächst vielleicht ein ganz leichter übergang, daß der sprecher das bockskleid nahm; jedenfalls verhielt er sich zu dem rhapsoden der iamben genau wie der bockschor zum gewöhnlichen dithyrambischen chore. daß der sprecher auch bock war, folgt aus der tatsache, daß das satyrspiel noch bei Euripides einen satyr neben dem chore als schauspieler hat, und dieser vater der satyrn überhaupt eine ebenso feste person desselben blieb wie der satyrchor.

So hatte sich die vereinigung der ionischen und dorischen poesie vollzogen, vollzogen an einem dritten orte, wo für beides empfänglichkeit vorhanden war, wo aber beides nicht zu hause war. und beides trat als etwas fertiges neben einander; ganz verschmolzen hat es sich nie. so lange es eine tragödie gegeben hat, hat der dichter für die gesprochenen verse im der einen, für die gesungenen in der andern mundart dichten müssen; und beide waren nicht die seiner heimat noch seiner sänger noch seiner hörer. das ihnen allen gemeinsame attisch hat wol allmählich immer stärkeren

they never lost their quality of Dionysian Spring celebrations; the interpretation ought to take into account this fact, in spite of all aesthetic theories.

The following step was Thespis's in 534 BC (and one can definitely trust both the name and the date). He introduced the first actor, or better, he joined the chorus as speaker. This passage could happen only in an Ionian town, and rather naturally so, since the speaker as such already existed: the recitator of the Ionian iambs. One cannot give too much importance to this advancement towards the mimic. Thus, when a rhapsodist recited an Archilochean fable such as ἐρέω τιν' ὑμῖν αἶνον, ὦ Κηρυκίδη, ἀχτυμένη σκυτάλη [I will tell you a story, oh Cericide, fatal messenger], he wished to disappear behind its content as when he declaimed a Homeric poem. But when he declaimed πάτερ Λυκάμβρα ποῖον ἐφράσω τόδε [Father Lycambe, what were you thinking?], he spoke as if he were Archilochus, and especially οὐ μοι τὰ Γύγεω τοῦ πολυχρύσου μέλει [I do not care for Gyges, rich in gold] are Charon the carpenter's words, and require perfect ethopoeia. The conclusion had to be equally drastic, as in Horatian imitations, or even more drastic, since Archilochus exceeds Horace in lively impertinence. To start with, it was perhaps an easy transition, since the speaker disguised himself as a goat; however, his relation with the iambic rhapsodist was exactly the same as the one that the chorus of goats had with the traditional dithyrambic chorus. The fact that the speaker was also a goat comes from satyr play having a satyr as actor next to the chorus, as still happened in Euripides; and this father of the satyrs generally remained as a permanent character as much as the chorus of satyrs did.

Thus the welding between Ionian and Doric poetry was achieved; and it was achieved in a third place in which both were welcome, but in which neither of them was at home. Moreover, the two of them came forward separately, side by side, and never fully mingled. As long as tragedies existed, the poet had to compose the spoken lines in one dialect and the sung ones in another; none of these were his homeland's [dialects], nor his singers', nor his listeners'. Probably, the Attic dialect, which was common to all of them, slowly

einfluß auf alle teile der tragödie gewonnen, hat also den gegensatz verringert; wie denn die von den Athenern übernommenen mundarten selbst schon nicht mehr rein waren; aber ganz verschwunden sind die unterschiede nie, oder vielmehr erst in der neuen komödie, welche dafür auch den chor und damit den religiös festlichen charakter eingebüßt hat.

Erst in der neuen komödie hat auch das dramatische gesiegt. im sechstem jahrhundert wird davon kaum eine spur gewesen sein, und Thespis hat sich von der tragweite seiner erfindung nichts träumen lassen. aber dem stein war im rollen; schrittweise gieng es vorwärts, bald sprungweise; vierzig jahre etwa hat es gedauert, für das was zu leisten war, eine kurze frist. man hatte also den satyrchor, und 'wenn noch einer dazu kam', so hatte man ein ἐπεισόδιον. daß dem chore eine 'vorrede', πρόλογος, in iamben vorhergieng, ist erst etwas späteres; in den siebziger jahren des 5. jahrhunderts kommt es neben der andern weise vor, aber es stand vollkommen fest, als die komödie ihre formen bildete. der sprecher brachte zunächst nichts dramatisches mit; er brauchte ja nur zu erzählen oder an den chor eine rede zu richten, die diesem zu neuen tänzen und gesängen anlaß gab. aber es fand sich bald die nöti- gung, den chor auch in gesprochener rede erwidern zu lassen, und da er das in voller menge nicht konnte, so sonderte sich von ihm der chorführer ab. nun sprach einer für alle; zu einer persönlich- keit unterschiedem vom chor hat es dieser sprecher aber nie ge- bracht. seine stellung hat nie gewechselt, besteht aber überall, so weit wir denkmäler haben. nun war es wahrlich keine sehr küh- ne tat, entweder den sprecher einmal [88] auch als etwas anderes kommen zu lassen denn als satyr, oder auch den chor in ein ande- res kleid zu stecken. es ist nicht zu entscheiden, welchen schritt man zuerst tat, ja man mag vermuten, daß noch ein zwischensta- dium eintrat, in welchem die herkömmlichen figuren nur der ab- wechselung halber in einer ihrem eigentlichen wesen widerstre- benden oder doch fremden beschäftigung auftraten, etwa wie in der Atellane Maccus als kneipwirt, jungfrau, soldat. darauf deu- ten titel wie κήρυκες, ἰχνευταί, παλαισταί σάτυροι, wol auch θεωροί und manches andere. aber wenn wir uns an die pelopon- nesischen verhältnisse erinnern, so müßten z. b. Kureten sich von

exercised an increasing influence on all the parts of tragedy, thus reducing the original opposition. The dialects that were taken up by the Athenians were not pure anymore; the differences never totally disappeared except with the new comedy that, on the other hand, lost the chorus too and, with it, its solemnly religious quality.

Only with the New Comedy did the dramatic element definitely prevail. In the sixth century BC there must have been almost no trace of it, and Thespis could not even dream of what the import of his invention would be. But the stone had been set rolling: first stepwise and soon by leaps. It took some forty years: a short time for what was to be achieved. They had the chorus of satyrs and 'when another character came in', they also had an ἐπεισόδιον [episode]. The custom of having the chorus preceded by a 'prologue', a πρόλογος, in iambics was established a bit later: in the 470s it is documented next to another routine, but it had perfectly established itself when comedy elaborated its forms. At the beginning, the speaker did not bring in any dramatic element; he only had to tell something or address the chorus with a speech that provided the occasion for new dances and songs. Yet the necessity to have the chorus respond also by a spoken speech soon arose, and since this could not be performed by all its components, the chorus leader broke away from them. Now one person spoke for everyone; however, this speaker never developed into an autonomous character, distinct from the chorus itself. His position never changed, but it was registered everywhere, at least as far as documents inform us. In fact, it was not a particularly audacious enterprise to have the speaker appear as something different from the satyr or having the chorus wear different clothes. It is not possible to say which passage came first; yet, it is possible to hypothesize an intermediate phase during which, for variety's sake, traditional characters appeared on stage in a role that contradicted their original nature or was completely alien to them: a bit like what happened, in the Atellan farce, to Macchus, who was now a host, now a virgin, now a soldier. This was signified by titles such as Κήρυκες [*The Heralds*], Ἴχνευταί [*The Track Hunters*], Παλαισταί σάτυροι [*The Fighting Satyrs*], but also Θεωροί [*The Spectators*], and many others.^{xxvii} But if we remember the situation of the Peloponnese, we should hypothesize that,

selbst als ersatz für ihre brüder dargeboten haben, und wenn der Phleiasier Pratinas dymanische tänzerinnen am feste der Artemis in Karyai eingeführt hat, so braucht man nur dessen eingedenk zu sein, daß die bukolische poesie, die eigentlich mehr eine aipolische ist, an die Karyatiden angeknüpft wird, um der leichtigkeit eines solchen tausches inne zu werden. und auch in späterer zeit ist es eben kein großer abstand von der ältesten weise, wenn die geschichte vom Thraker Lykurgos so von Aischylos zur darstellung gebracht wird, daß der chor erst als Edonen, dann als thrakische maenaden, dann bloß als jüngerlinge und endlich als satyrn auftritt. daran hat man freilich noch lange und im princip immer festgehalten, daß die satyrn als solche auch erscheinen müßten, wol minder weil das dionysische fest die diener des gottes erheischte, als weil das volk seinen spaß haben wollte; wenigstens ward der lustige charakter des schlußstückes nicht zugleich mit dem satyrchor aufgegeben; dafür ist Euripides *Alkestis* (438) der älteste, aber nicht der einzige beleg.⁵³

⁵³ Von Euripides ist keine andere tragödie erweislich an stelle des satyrspiels gegeben; wahrscheinlich ist es von der *Auge*. aber von Sophokles ist ein beispiel ganz sicher, der *Inachos*, wol aus dem ende des archidamischen krieges, denn seitdem ist es eines seiner populärsten stücke. es gilt für ein satyrdrama, aber es ist unerlaubt, in fast 30 anführungen, wo diese bezeichnung fehlt, zufall anzunehmen. und es ist arg, die anapäste 249. 50 einem satyrchor zu geben. andererseits ist die anmutige fabel wahrlich keine tragödie. die hypothesis war folgende. in Argos herrschte könig Inachos, der gott des flusses, dessen gewässer vom fernen Pindos stammen, und so weit reichte denn auch des königs herrschaft (auch die des Pelasgos in den *Hiketiden*). er hatte eine schöne tochter Io, in die sich Zeus verliebte. sein diener Hermes erschien in Argos, und unterhielt könig und volk, während der herr mit Io kostete; Plutos selbst sollte eingezogen sein. das wasser des Inachos schwoll, befruchtete die ebene, sie trug hundertfältige frucht, alle scheuern füllten sich, jedes haus bot jedem gedeckten tisch. es war eitel herrlichkeit wie im schlaraffenland. aber die eigentliche landesherrin Hera ward mit zorn der bösen dinge inne, die ihr gatte trieb; sie sandte ihre dienerin Iris, die die eindringlinge vertrieb, und es kam eine schlimme zeit. die belebenden gewässer blieben aus; die felder verdorrten, Inachos selbst ward fast zu einer trocknen mumie, spinnewebe füllten die leeren scheuern. Io ward zur kuh und ein schauerlicher wächter saß neben ihr und blies die schalmei, während die menschen mit wehmütigen gesängen die gute alte zeit feierten. — so weit die

for example, the Curetes volunteered to replace their brothers; and as regards Pratinas' introduction of some Bacchic dancers^{xxviii} for Artemis's feast at Caryae, suffice it to remember that bucolic poetry, which was, in fact, really aipolic,^{xxix} was connected with the Caryatids, which lets us understand how easy that exchange was. At a later date, there must not have been a great difference with the ancient manner, if Aeschylus could represent the story of Thracian Lycurgus by having on stage a chorus initially composed by Edoni, then by Thracian maenads, later on by simple boys, and eventually by satyrs.^{xxx} For a long time and on principle, the satyrs as such had always been maintained, not so much because the Dionysian celebration needed the presence of the God's servants, but because the people cared for fun. At the very least, the amusing quality of the final piece was not abandoned together with the chorus of satyrs: Euripides's *Alcestis* (438 BC) is the most ancient testimony, even though not the only one.⁵³

⁵³ There is no tragedy by Euripides that can surely be said to have carried out the function of satyr play, or perhaps only *Auge*. Yet there was one sure example by Sophocles, *Inachus*, which probably dated towards the end of the Archidamian war, since it had become one of his most popular plays since then. It is considered a satyr play, but since this label is missing from the almost thirty quotations we know, it is not legitimate to suppose this is a coincidence; and it is difficult to assign anapaests 249-50 to a chorus of satyrs. However, this pleasant fable is not exactly a tragedy. The hypothesis was as follows: in Argos there ruled king Inachus, god of the river whose waters come from far-away Pindus, and thus far reached the king's dominion (such as the one of Pelasgus in Aeschylus's *Suppliant Women*). The king had a beautiful daughter named Io, with whom Zeus had fallen in love. His servant, Hermes, appeared at Argos entertaining the king and the people, while his master made love to Io; Ploutus himself must have been involved. Inachus's waters rose and made the plain fertile; it yielded a hundred varieties of fruit: every barn was filled and every house had a table laid for everyone. It was pure abundance, as in the land of Plenty. But the true mistress of the earth, Hera, angrily found out the bad things her husband was doing. She sent her servant, Iris, who drove away the intruders. A bad period then ensued. The waters, which were essential to life, ceased and the fields dried up. Inachus himself almost became a withered mummy; the now empty barns were covered in cobwebs. Io transformed into a cow and a horrible herdsman stood next to her playing the pipe, while the people celebrated the good old days with nostalgic songs. This is what one can read in the fragments *The Haralds*

noch viel näher als für den [89] satyrchor lag es, für den sprecher eine andere person zu wählen, da er ja seiner herkunft nach indifferent war, und so gut wie eins konnte man mehrere epeisodia zulassen; den sprecher hinausgehen und sich umkleiden zu lassen war ja ungleich leichter. die aischyleische poesie hält in älterer zeit noch völlig daran fest, daß sich das einzelne stück durch die einföhrung einer neuen person in ἐπεισόδια gliedert, wie dieser name fordert; die zahl ist nicht festgestellt. dagegen muß sich schon früh die vierzahl für den costumwechsel des chores festgesetzt haben, eine weit wichtigere aber qualitativ ganz analoge erscheinung. dadurch gliederte sich also die auföföhrung in vier stücke. ob diese für sich ein jedes oder alle zusammen erst eine einheit im dichterischen sinne bilden, hängt lediglich von dem können und wollen des dichters ab. nachweislich ist von Aischylos beides neben einander geübt worden, doch so, daß schon bei ihm die tendenz mächtig war, die einzelnen chöre oder 'stücke' immer selbständiger zu gestalten, was später feststehende regel ist, auch wenn zwischen ihnen ein bezug waltet. außerdem gilt es bereits, daß der satyrchor an letzter stelle stehen muß, und seine verbindung mit den andern dramen ist eine losere,

reste, die man nachlese. daß ein glückliches ende kam, indem Argos durch Hermes erschlagen ward und Hera sich versöhnte, ist selbstverständlich. τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα: χορὸς Ἀργείων, Ἰναχος Ἴω Ἄργος Ἑρμῆς Ἴρις. die beiden himmlischen diener ersetzen die herren, die zu vornehm für solch ein spiel sind. die diener waren beide auf der bühne, schol. Ar. Vög. 1203 = *fgm.* 251 ὁ Ἑρμῆς ἄγγελος ὦν (d. h. τῆς Διὸς ὡς Πλούτου ἐπεισόδου) παρὰ Σ. ἐν Ἴ. ἐπὶ τῆς Ἰριδος (so Rav. nach Martin) "γυνὴ τίς ἦδε· κυκλάς Ἀρκάδος κυνῆς;". denn so hat Toup richtig verbessert ἢ δε συληνᾶς A. κυνῆ B. V.), wie für κυνῆς andere citate, für den sinn die aristophanische copie zeigt. merkwürdig ist, wie unter den lebenswürdigen scherzen sich die symbolik der das δίψιον Ἄργος angehenden fabel nicht verloren hat.

It was even easier for the speaker than for the chorus of satyrs to choose another character, since his origin was indifferent, and not only one but several episodica were acceptable; having the speaker exit and change was far easier. In a more ancient phase, Aeschylean poetry still completely adhered to the fact that every single play was divided into ἐπεισόδια [episodes] by the appearance on stage of a new character, as the name required; the number [of episodes] was not fixed. On the other hand, the four changes of costume of the chorus, a much more important but qualitatively analogous phenomenon, had been established earlier on. That is why the performance was divided into four pieces. Whether they could form a single poetic unit on their own or all together exclusively depended on the capacity and will of the poet. It has been proved that Aeschylus employed them both at the same time; yet, in a way, the tendency to give the single choruses or 'pieces' a more and more autonomous shape was already strong with him. This later became the rule, even when there was a link between them. Besides, the fact that the chorus came last had been already established, and its relation to other plays was looser,

we can read. A happy ending was obviously at hand when Argos was murdered by Hermes and Hera calmed down. Τὰ τοῦ δράματος πρόσωπα: χορὸς Ἀργείων, Ἰναχὸς Ἴω Ἄργος Ἑρμῆς Ἴρις [The characters of the play are: the chorus of the Argives, Inachus, Io, Argos, Hermes, Iris]. The two celestial servants replaced their masters, who were too lofty for such a role. Both servants were present on stage: see the scholium on Aristophanes, *Birds*, 1203 = fr. 251 ὁ Ἑρμῆς ἄγγελος ὦν (i.e. τῆς Διὸς ὡς Πλοῦτου ἐπεισόδου) παρὰ Σ. ἐν Ἰ. ἐπὶ τῆς Ἰριδος [Hermes being a messenger (i.e. of Zeus's and of Plutus's interventions) in Sophocles's *Inachus*, addressed Iris saying. . .] (see Codex Ravennas, A. Martin's edition) [Martin 1882: 106] γυνὴ τίς ἦδε· κυκλὰς Ἀρκάδος κυνῆς [Who is this woman, hem of the Arcadian hat?]. This is how Toup [1767: 52] justly corrected it (the Codices R. and V. have ἦ δε συληνᾶς Ἀ. κυνῆ)* as other quotations of the term κυνῆς [of the hat] and, as regards the meaning, the Aristophanic imitation show. It is noteworthy, though, that, among the pleasant trifles, the symbolism of the fable concerning δίψιον Ἄργος [thirsty Argos] did not get lost. [*The Greek text, as transmitted in the codices, is certainly corrupt. Among the corrections, modern editors have often preferred the conjecture by Rudolf Pfeiffer who replaced συληνᾶς with συλάς, interpreting the passage as "Who is this woman who stole the Arcadian hat?". See Pfeiffer 1938: 35.]

auch wenn sie inhaltlich vorhanden ist.⁵⁴ wie es zu diesen regeln gekommen ist und durch wen, ist gar nicht möglich zu vermuten. die jüngeren dichter überkommen die institution als eine durchaus feste, [90] aber auch als eine jeder inneren berechtigung entbehrende. wir vermögen die versuche, diese fessel zu brechen⁵⁵ oder zu lockern eben so wenig zu verfolgen, wie wir das einzelne über die art kennen, wie sie sich geknüpft hat. ganz im allgemeinen aber ist ihre entstehung durchaus nicht befremdend, und was im νόμος Διονυσιακός stand war gesetz und herkommen zugleich, hielt also fest und war nicht durch individuelle willkür oder bessere einsicht zu beseitigen.

Die vorführung des chores ward durch die einführung des sprechers nicht geändert. auch jetzt noch konnten diese tänze so gut wie alle übrigen auf der runden orchestra vor sich gehen, die das volk im kreise umstand. auch die zahl der tänzer wird einfach dieselbe gewesen sein, mochten sie als satyrn oder ohne verkleidung auftreten. daß freilich zur zeit der sängergilden dafür eine feste norm bestanden hätte, kann man nicht behaupten. notwendig

⁵⁴ Die *Amymone* der *Danais* und der *Lykurgos* der *Lykurgie* mögen die geschichte fortgeführt haben. die *Sphinx* der *Thebais* aber hätte zeitlich zwischen *Laios* und *Oidipus* gehört, der *Proteus* der *Orestie* zwischen *Choephoren* und *Eumeniden*. auf ihn deutet im eingangsstück nicht bloß die lediglich dadurch motivirte frage nach Menelaos (Ag. 617), sondern auch die erwähnung des Odysseus (841): denn der inhalt des *Proteus* war ja dem δ entnommen. die verbindung mit der *Orestie* ist also eine äußerliche. in der Persertetralogie steht *Prometheus* so selbständig wie die drei tragödien.

⁵⁵ Dahin gehört die notiz bei Suidas s. v. Σοφοκλῆς, καὶ αὐτὸς ἤρξε τοῦ δράμα πρὸς δράμα ἀγωνίζεσθαι ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν. ob es richtig ist, daß Sophokles so die sitte des vierten jahrhunderts (für die παλαιὰ τραγωδία) anticipirt hat, können wir nicht wissen. was die notiz will ist klar, so oft sie auch misdeutet ist. der jüngste versuch (*Comment. Ribb.* 205) würde unterblieben sein, wenn bedacht wäre, daß Euripides, Philokles, Meletos inhaltlich zusammenhängende tetralogien gedichtet haben. es hat viel geschadet, daß man eine solche vereinzelte angabe und die der dichterwillkür nicht dem gesetzte angehörige tetralogische einheit als grundsteine für die geschichte der ältesten tragödie benutzt hat.

and yet always present as far as the content was concerned.⁵⁴ One cannot formulate any significant hypothesis on how these rules were introduced or on who devised them. The younger poets overcame a by then rather fixed institution, which was, at the same time, lacking any internal justification. We cannot retrace the attempts to break⁵⁵ or loosen this tie since we do not know the details about the way in which it has been fastened. In general terms, its birth did not come as a surprise at all, and the content of the νόμος Διονυσιακός [Dionysian norm] was the law and the custom at the same time. It stood fast and did not let itself be destroyed by individual will or by a better understanding.

The performance of the chorus was not changed by the introduction of the speaker. These dances, as all the others, could still be held within the round [area of the] orchestra around which the people gathered. The number of the dancers simply remained the same, whether they appeared dressed as satyrs or wearing no costume. One cannot say that at the time of the corporations of the singers there were a fixed norm concerning this. But this necessari-

⁵⁴ *Amynone*, from the *Danaids*, as well as *Lycurgus*, from the *Lycurgeia*, could have continued the story. *The Sphinx*, from the *Thebaid*, should be chronologically placed between *Laius* and *Oedipus*, and *Proteus*, from the *Oresteia*, between *The Libation Bearers* and *The Eumenides*. In the opening play, he [Proteus] is alluded to not only in the question related to Menelaus (*Agamemnon*, l. 671), which is motivated only by that, but also in the reference to Odysseus (1.841); indeed, the content of *Proteus* was taken from [Book] δ [fourth of the *Odyssey*], and is therefore only outwardly related to the *Oresteia*. In the *Persians* tetralogy (*Prometheus the Fire-Bringer*) was autonomous just like the three tragedies.

⁵⁵ The *Suda*'s entry, s.v. Σοφοκλής, καὶ αὐτὸς ἦρξε τοῦ δράμα πρὸς δράμα ἀγωνίζεσθαι ἀλλὰ μὴ τετραλογία [he started competing with single plays, and not with a tetralogy], goes into this direction. We are unable to ascertain whether it is correct that Sophocles actually anticipated this fourth-century BC custom (for the παλαιὰ τραγωδία).^{*} The sense of this piece of news is clear, although often misunderstood. The most recent attempt (O. Ribbeck, *Commentationes Philologicae*, 205) [Ribbeck 1888: 205] would have been avoided, if one considered that Euripides, Philocles, and Meletus wrote tetralogies that were unified in their content. The fact that such isolated testimony and the tetralogic unity (which depends on the poet's will and not on the law) were used as the foundation stone for the history of ancient tragedy has done some harm. [^{*}The ancient tragedy, that is, Aeschylus's, Sophocles's, and Euripides's, that was performed off contest during the Dionysian Festival since 386 BC].

aber trat dieses ein, als die bürgerschaft die chöre stellte, und es ist einleuchtend, daß damals wirklich für tragödie und dithyrambos dieselbe zahl, 50, bewilligt ward.⁵⁶ diese konnte der dichter verwenden wie er mochte. als sehr bald die verteilung in vier chöre eintrat, ergaben sich 12 für jeden, wobei dann die beiden überschüssigen untergebracht sein werden, wie es eben gieng. eine erhöhung auf 60, also 4×15 , ist bei der definitiven ordnung des dionysischen gesetzes um 465 eingetreten. es ist übrigens durchaus nicht ohne weiteres anzunehmen, daß die sänger nur in einem der chöre auftraten. in den *Hiketiden* des Aischylos besteht der chor aus den Danaostöchtern und ihrem gefolge, also, wie wir zu rechnen durch das stück selbst veranlaßt werden, aus $50 + x$. es ist eine zu starke zumutung sich diese zahl durch 12 tänzer vorstellen zu lassen, zumal es ja in des dichters freiheit lag, die dienerinnen wenigstens fort zu lassen. nichts hindert uns, den dichter verständig verfahren zu denken, und also einen weit zahlreicheren chor anzunehmen. [91]

Phrynichos

Es war freilich ein weiter weg der entwicklung gewesen, von den Phrynichos. ersten satyrtänzen bis zu diesem stücke zu gelangen, ein weiterer als der zwischen diesem für uns ältesten denkmale der attischen tragödie bis zu ihrer überreifen letzten gestalt, etwa der *aulischen Iphigenie*, liegt. und es ist nicht möglich mehr als einen oder den andern schatten von den ältesten erzeugnissen zu haschen, die sich auf die nachwelt erhalten hatten. erst von dem älteren zeitgenossen des Aischylos, dem Athener Phrynichos gelingt das; vermutlich weil er länger der alten weise treu blieb. wenn er noch 476 die *Phoenissen* so anlegen konnte, daß der prolog, eine neuerung, die er also mitmachte, schon die niederlage von Salamis in Susa verkündete, wenn dann der chor, Phoenikerinnen, also wittwen der bei Salamis gefallenen schiffstruppen, in Susa auftrat, so ist ersichtlich, daß zwar für erzählung und für den reflex derselben, klagelieder und tänze, der breiteste raum da war,

⁵⁶ Man wird das auch im altertum gewußt haben; es ist aber nur eine ganz verwirrte reminiscenz davon bei Pollux IV 110 geblieben.

ly happened as soon as the citizens formed the chorus, and it is evident that at that time the same number, that is, 50,⁵⁶ was granted for tragedy and the dithyramb. The poet could employ them as he wished. When, soon afterwards, the subdivision into four choruses was introduced, 12 [dancers] were attributed to each [chorus], and the remaining two were placed at random. With the final settlement of the Dionysian law, around 465 BC, it rose to 60, that is, 4×15 . Indeed, one should not simply suppose that the singers performed in only one of the choruses. In Aeschylus's *The Suppliant Women*, the chorus is formed by Danaus's daughters and their train, that is, as the piece itself leads us to calculate, $50+x$. It is outrageous to imagine that number represented by 12 dancers, even though the poet had the liberty to leave out at least the maidservants. Nothing prevents us from thinking that the poet acted sensibly, and therefore assuming [the presence of] a much larger chorus.

Phrynichus

Indeed, in order to move from the first choruses of satyrs to this piece, a long evolutionary path had to be covered, much longer than the one that separates the most ancient testimony of Greek tragedy from its overripe form, that is, *Iphigenia in Aulis*. We can grasp nothing more than one or the other shadow of the most ancient works that had been handed down to posterity. This was accomplished only by the Athenian Phrynichus, an older contemporary of Aeschylus, probably because he remained faithful to the old manner for a longer time. If in 476 BC he could still mount *The Phoenician Women*, making the prologue, an innovation to which he significantly contributed, announce the defeat of Salamis at Susa, if then the chorus of the Phoenician women (the widows of the seamen killed at Salamis) appeared in Susa, it is evident that the largest part [of the performance] was occupied by the narrative and the reflection of it, [i.e.] laments and dances, while there was

⁵⁶ This fact was certainly known also in ancient times, although only a faded memory of it had survived in Pollux, 4.110.

jedoch gar keiner für irgend welche handlung. über zwanzig jahre früher, noch zur zeit des einen schauspielers, hatte Phrynichos den *fall Milets* aufgeführt. das stück war von dem volke durch besondern beschluß geächtet worden, also können nicht nur wir, sondern konnte schon Herodotos, der diese tatsache erzählt, nichts genaueres davon wissen.⁵⁷ aber das ist unzweifel-[92]haft, daß wieder nur erzählung und gesänge, durchaus keine handlung darin sein konnte. das waren also zwar tragödien, denn der chor,

⁵⁷ Der bericht des Herodot (VI 21) erhält erst sinn, wenn man dessen psychologische motivirung der strafe ἀναμνήσας οἰκῆα κακὰ fallen läßt und die sache rechtlich faßt. nach dem feste, am 21. elaphebolion (wenigstens später ist der tag fest), wird in dem heiligen bezirk sitzung des volkes gehalten, zunächst über die sachen des gottes, dann über die laufenden geschäfte. die verstöße gegen die festordnung kann das volk an den rat zur aburteilung weiter geben, wie es mit Aristophanes wegen der *Babylonier* geschah, es kann aber selbst darüber erkennen, ob ein verstoß vorliegt, worauf die im gesetzte vorgesehene εὐθυνα fällig wird. so war es hier; die 1000 dr. die Phrynichos bezahlte, waren in einem paragraphen des νόμος vorgesehen, ὅς δ' ἂν δοκῆ ἀδικῆσαι τὸν θεόν oder auch τὸν δῆμον, εὐθυνόσθω χιλίασι δραχμησι. es ist kein richterlicher act, wie denn der beschluß μηδένα χρῆσθαι τῷ δράματι eine verwaltungsbestimmung ist, es ist eine art ἐπιβολή, welche nur so hoch sein kann, weil sie der souverän selbst auferlegt. es ist auch kein beschluß, denn es ist kein probuleuma da. es ist ein act des souveränen willens, der aber dem volke durch specialgesetz für diesen fall zugesichert und umgrenzt ist. daß man in späterer zeit die sache an den rat überwies, ist begreiflich, da die formen dann die gewöhnlichen waren. aber formell ist an dem ältesten todesurteil über ein litterarisches werk nichts auszusetzen, und der fall hat seine hohe staatsrechtliche bedeutung. das praecedens war schlimm; aber im grunde haben die überzeugungsstarken demokraten recht getan: die sentimentale beeinflussung der volksstimmung durch die selbstgesetzten vorsprecher der öffentlichen meinung war wirklich eine gefahr. nur läßt sie sich mit der censure nicht beschwören, wie Athen bald zu lernen gelegenheit gehabt hat.

no room for any form of action. More than twenty years before, at the time of the single actor, Phrynichus had mounted the *Capture of Miletus*. The people, ensuing a particular decision, had banned the play, therefore we do not know much about it and even Herodotus, who tells us about the episode, did not have any more accurate information about it.⁵⁷ However, there is no doubt that again it contained only narrative and songs, and no action at all. They were tragedies, since they had both the chorus,

⁵⁷ Herodotus's account (6.21) gains sense if we let go the psychological motivation of punishment *ἀναμνήσας οικῆα κακά* [because it reminded of domestic misfortunes] and consider the matter from a legal point of view. After the festival, on the twenty-first day of Elaphebolion (the date was a fixed one at least at a later time) an assembly of the people gathered in the sacred area, which was first dedicated to divine questions and later on to current affairs. The people could hand over issues of infringement of the festivals' regulation to the Council in order for them to judge it, as happened to Aristophanes because of his *Babylonians*,* but it could also autonomously decide whether there had been an infringement for which the *εὔθυνα* [sanction] established by the law was due. And this is precisely what happened: the one thousand drachmas Phrynichus had to pay were sanctioned in a paragraph of the νόμος [law]: ὃς δ' ἂν δοκῆ ἀδικῆσαι τὸν θεόν [whoever turned out to have offended the religion], but also τὸν δῆμον [the people, the democrats], εὔθυνόσθω χιλιάσι δραχμησὶ [had to be fined one thousand drachmas]. This was not a sentence in the way in which the decision that μηδένα χρῆσθαι τῷ δράματι [no one will ever use that drama] was an administrative regulation, but was in fact a sort of ἐπιβολή [fine] that could be so high because the sovereign people charged it directly. And it could not be considered a decision since there was no *probouleuma* [a preliminary decree issued by the Boule]. It was an act of sovereign will which was granted to the people through a special law and limited to this specific case. It is understandable that, later on, the matters were transferred to the Council since such formalities had become usual. Yet no objections could be formally raised against the oldest death sentence against a literary work. Besides, the case took on an extremely important significance in public law. The precedent had been unpleasant, but the democrats, skilled in persuasion, generally acted well: the emotional influence that some self-proclaimed spokesmen of public opinion could exercise on the people's mood was a real danger. However, censure was not a way to avoid it, as Athens itself had the occasion to learn a little time later. [*After the *Babylonians* were staged (426 BC), Cleon hauled Aristophanes before the Boule in order to sue him because he had attacked him in his comedy. However, it seems that they did not come to a trial.]

seiner art nach von dem dithyrambischen kaum verschieden, und der sprecher der iamben waren vorhanden, beide neben einander, durch das costum verbunden: aber ein drama würden wir unmöglich ein solches gedicht nennen, es würde höchstens ein oratorium sein, mit 50 stimmen und tanz, aber ohne soli. an dem *Falle Milets* ist die von dem satyrspiel grell abstechende stimmung uns auffällig, doch ist zu beherzigen, daß die Athener an dem in unserem sinne tragischen selbst anstoß genommen haben. und Phrynichos selbst gibt auch für die satyrhafte behandlung eines an sich ernstesten stoffes einen beleg. von dem inhalt seiner *Alkestis* wissen wir nämlich dreierlei, erstens daß Apollon bei der hochzeit seines schützlings Admetos, dem er zur frau verholphen hatte, die Moiren betrunken machte, damit sie ihm das leben des Admetos gegen ein anderes schenkten. zweitens kam der Tod vor, der tölpelhafte bediente des Hades, den die märchen aufgebracht hatten, und schnitt der Alkestis eine locke ab, sie dem tode zu weihen.⁵⁸ drittens erschien der freßgierige Dorerheld Herakles, rang mit dem Tode und jagte ihm die Alkestis ab. wie stark die burlesken züge waren, ist jetzt nur aus der verfeinernden und mildernden euripideischen nachbildung zu entnehmen, aber für ein aufmerksames auge sehr deutlich. es ist gar nichts dagegen zu sagen, wenn man die satyrn selber noch als chor zulassen will. handlung ist genug, und recht lebhaft, allein sie liegt in der geschichte, die der dichter schwerlich selbst gestaltet hat, und ob der zuschauer handelnde personen sah, ist fraglich, da sich ziemlich alles gut erzählen ließ; von der schilderung des ringkampfes ist ein bruchstück erhalten.

Aischylos

Es war also nun so ziemlich alles zusammen, was zu einem attischen drama gehört; und doch könnte jemand vom modernen standpunkte sagen, daß noch das specifisch dramatische

⁵⁸ Schol. Verg. *Aen.* VI 694. offenbar stammt das citat des verschollenen dichters aus der hypothesis der euripideischen *Alkestis*; jetzt steht zu v. 1 nur noch die δημώδης ιστορία, d. h. die hesiodische.

which was somehow a little different from the dithyrambic one, and the speaker of iambics, one next to the other and united by the costume, but we would never call such a poem a drama; it could be at most an oratorio with 50 voices and dance, but with no soloists. What strikes us the most in the *Capture of Miletus* is the atmosphere, extremely different from satyr play, although we should take into account that the Athenians were irritated by the tragic as we conceive it. And Phrynichus himself demonstrates that it is possible to treat satirically a content that is serious in itself. We actually know three things about the content of his *Alcestis*. Firstly, Apollo, upon the wedding of Admetus, his protégé, whom he had helped to earn a bride, got the Moirai drunk so that they granted Admetus's life instead of another's. Secondly, Death, the clumsy servant of Hades, vexed by those tales, cut a lock of Alcestis's hair dooming her to death.⁵⁸ Thirdly, there is the presence of Heracles, the ravenous Doric hero who fought death and managed to rescue Alcestis from him. One can understand how penetrating the farcical traits of that work were only by looking at the refining and softening Euripidean imitation; yet it would be evident to a careful eye. There is nothing to object to, provided one admits that the chorus was still formed by satyrs. There is enough action, and rather lively too, but it is inside the story, which was probably not shaped by the poet. And it is not even known if the spectators saw the characters act, since almost everything might as well have been told; a fragment referring to the description of the wrestle survives.

Aeschylus

At this moment almost everything that belong to Attic drama was basically there; however, from a modern point of view someone could say that the specifically dramatic element was still

⁵⁸ See the scholium on Vergil, *Aeneid*, 6, l. 694. Clearly enough, the quotation of the lost poet goes back to the hypothesis of the Euripidean *Alcestis*; as regards l. 1, we have nothing but the δημόδης ιστορία [vulgate version], that is, Hesiod's one.

fehle. es gab längst die τραγωδία: und doch muß man sagen, daß noch das spezifisch tragische fehle. und in der kunst, in welcher nur das vollendete wirklich lebensfähig ist, gilt es *c'est le dernier pas qui coûte*. bislang konnten wir auch noch jeden schritt als etwas nahe liegendes ansehen, das man sich allenfalls selbst zutrauen mag: hier war ein genius von nöten, der zwar nicht nach verstandesmäßiger überlegung eines tages beschließt 'nun wollen wir das drama schaffen', aber über den der göttliche geist kommt, der ihn schaffen [93] heißt, was er muß, und sich dann selbst über die schönheit des geschaffenen verwundern. Aischylos des Euphorion sohn von Eleusis führte den dialog ein: damit war das dramatische gefunden. und er gab dem bocksgesang die heldensage zum inhalt: damit war das tragische gefunden.

Auch das ist nicht mit einem kühnen streiche gelungen; das schöne ist schwer. Aischylos hatte schon mehr als ein jahrzehnt chöre erhalten, ehe er einen sieg errang, vier jahre vor der schlacht bei Salamis. erst seitdem kann man glauben, daß er die volkstimmung hinter sich hatte. aber noch nicht 20 jahre später ward die tragödie in den festen formen constituirt, die wir kennen. der dichter selbst hatte unablässig an sich und seinem werke gearbeitet: seine letzte schöpfung ist nicht nur die vollkommenste seiner, sondern überhaupt der attischen tragödie, mit seinen eignen anfängen kaum zu vergleichen. es ist ein abstand wie zwischen dem Athen, das bei Marathon schlug und dem, welches am Eurymedon sein Reich vollendete. der aber dieses im reiche der dichtung vollbrachte, war kein geringerer organisator als Themistokles und Aristeides. als er sich zuerst einmal entschloß, statt nur allein als sprecher neben dem chore aufzutreten, noch einen gefährten mitzubringen, mochte das ein geringes scheinen: er hat es noch erreicht, nicht nur das echt attische wortgefecht, schlag auf schlag, einzuführen, sondern selbst drei redner neben einander zu verwenden. er hat nicht nur den chor von der stelle des protagonisten zurückgeschoben, sondern auch den sprecher zum sänger gemacht, so daß das aeolische lied neben die ionische recitation und den dorischen chorgesang trat; die benutzung volkstümlicher weisen durch Aischylos ist ausdrücklich überliefert und auch unschwer zu beweisen. die vierzahl der chöre, die absonderung des satyrspiels, ein gewisses herkommen

missing. Τραγωδία [tragedy] had existed for a long time, but one must admit that the specifically tragic element was still missing. And in art, in which only what is perfect is truly vital, there goes the saying *c'est le dernier pas qui coûte* [it is the last step that costs]. Until now we could consider every step as something obvious that one feels like doing on one's own. Here a genius was needed, who, one fine day and after rational consideration, did not decide 'now we want to create drama', but was invested by divine spirit which made him create what he had to, and who marvelled at the beauty of his creation. Aeschylus, son of Euphorion, native of Eleusis, introduced the dialogue: from that came the dramatic element. Moreover, he established heroic legends as the content of the goat's song: and from that came the tragic element.

This was not achieved through a brave deed either: what is beautiful is difficult. Aeschylus had obtained choruses for a decade before he won, four years before the battle of Salamis. Only from that moment on, we can believe that he was supported by the people, but, less than twenty years later, tragedy was organized in the fixed forms that we know. The poet had worked unceasingly on himself and his art: his latest creation was not only the most perfect of his creations, but also of all Attic tragedies, so that we can hardly compare it to his beginnings. The difference is as big as the one between Athens winning at Marathon and Athens completing its empire at the Eurymedon.^{xxxii} The one who achieved this in the realm of poetry was no less good a planner than Themistocles or Aristides. Perhaps when he first decided to stop acting alone as speaker next to the chorus and bring a friend with him, it appeared as something of little account. He then succeeded not only in introducing the typical Attic oratorical skirmish, fought blow after blow, but also in employing three orators at the same time. Not only did he divest the chorus of its role as protagonist, but he also transformed the speaker into a singer, so that the Aeolian song appeared next to the Ionian recitation and the Doric choral song. Aeschylus's use of popular melodies is clearly documented and easy to prove. The fourfold division of the choruses, the separation of satyr play, as well as a particular custom

für den umfang der einzelnen stücke und ihre gliederung hat sich festgestellt. eine hinterwand ist an den runden tanzplatz herangetreten, und so hat sich erst das gebildet, was wir bühne nennen. eine feste sprache, ein tragischer stil ist geschaffen, unendlich reich an mitteln des ausdrucks, ermöglicht nur durch das zusammenarbeiten der mannigfachsten zum teil widerstrebenden elemente, unter denen die noch völlig unausgebildete heimische sprache das sprödeste war. ganz wie den gründern des Reiches hat auch dem fürsten der attischen dichtung der dank seiner nachfolger gefehlt. Euripides setzt sich selbst herab durch die armselige sophistik, mit der er ihn schulmeistert, und Sophokles hat das häßliche wort gesprochen, daß Aischylos höchstens unbewußt das rechte tue. für den schöpfer waren die regeln, welche die späteren erfindsam genug waren, mit leichtigkeit zu erfüllen, freilich minder verbindlich, [94] und er fand sie erst im suchen allmählich. wem so vorgearbeitet war, der mochte leicht wenigstens im dialog die einheitlichkeit der diction und des stiles erreichen, die dem gründer allerdings fehlt. aber in der fertigkeit der formen liegt nicht bloß ein vorzug; die manier stellt sich nur zu leicht ein, und hat es auch bei Sophokles und Euripides schon getan. und in dem was das wesentliche war und ist, durch Aischylos zum wesentlichen in der tragödie geworden ist, konnten sie ihn nicht übertreffen, und haben sie auch nicht bewußter das rechte getan, vielleicht das unrechte.

Was ist das wesentliche? das liegt in dem stoffe, den Aischylos der tragödie gab, und in dem sinne, in welchem er seinen beruf faßte. es geht nicht sowol den tragiker als den dichter überhaupt an. Aischylos ward der erbe Homers. er selbst oder doch jemand, der ihn völlig verstand, hat das ausgesprochen. seine dramen sind stücke von dem großen male Homers, d. h. Homer hat dem volke ein gewaltiges mal zubereitet, und Aischylos setzt ihm davon einzelne gänge vor.⁵⁹

⁵⁹ Athen. VIII 347c. das apophthegma ist von Athenaeus in seine prosopoeie eingeflickt; diese ist albern, entscheidet aber gar nichts. die herkunft und darum auch die echtheit ist nicht zu bestimmen: nur daß es gut ist, kann man sagen. daß die *Perser* oder die Αἴτναι kein τέμαχος vom homerischen

concerning the length of the single pieces and their articulation had also been established. A background wall was set up on the circular space reserved to the dance, thus what we call the scene took form only then. A precise language and a tragic style were created, infinitely rich in expressive means and enabled only by the cooperation of various and partly reluctant elements, among which the still very basic local language was the frailest one. As had happened to the founders of the empire, the prince of Attic poetry also lacked the gratitude of his successors. Euripides ended up by demeaning himself because of the poor sophisms with which he lectured him;^{xxxii} and Sophocles pronounced ugly words saying that, at most, Aeschylus did the right thing unawares.^{xxxiii} The inventor perceived the rules that his successors were clever enough to respect with ease as less binding, and discovered them gradually, while experimenting. The one who received all that preliminary work could easily achieve, at least with regard to dialogue, the homogeneity of diction and style that the founder had lacked. Yet, no sign of superiority is to be found in the ability with which the forms were elaborated: mannerism shows too easily, and we may already observe it also in Sophocles and Euripides. As regards what was and is the essential, which with Aeschylus had become the essential in tragedy, they could not surpass him and, even though unawares, they did the right thing or perhaps the wrong one.

What is the essential? It consists in the content that Aeschylus gave to tragedy and the way in which he conceived his own job. This concerns neither the tragic playwright nor the poet in general. Aeschylus became Homer's heir. It was he himself, or someone who perfectly understood him, who declared it. His dramas were pieces of Homer's feast: that is, Homer had a huge feast prepared for the people and Aeschylus was serving a few courses of it.⁵⁹

⁵⁹ See Athenaeus, 8.347c [Kaibel 39.16-18]. Athenaeus slipped the apophthegm in his prosopopoeia; this is silly, but this is not the point. It is not possible to establish the origin and consequently not even the authenticity [of this apophthegm, i.e. that Aeschylus's dramas were pieces of Homer's feast]: one can only say it is good. The observation that *The Persians* or the Αἴτναι [*Women of Aetna*] are not a τέμαχος [bite] of Homer's feast is so banal that one hes-

die heldensage wird der inhalt der poesie und der dichter führt ihre einzelnen stücke seinem volke in demselben sinne vor, in dem es Homer getan hatte, zur erbauung und erhebung. diese erkenntnis, ohne welche man dem attischen drama nimmer gerecht werden kann, hat Platon völlig gehabt, nicht bloß, weil er Homer den ἄκρος τραγωδίας nennt (*Theaet.* 152^e), sondern weil deshalb seine polemik im *Staate* ganz unterschiedslos Homer und Aischylos trifft. ja auch Isokrates (2, 48) behandelt die epiker, welche die sagen von den kämpfen der helden erzählt haben, und die tragiker, welche diese sagen den zuschauern vor augen geführt haben, als leute gleichen schlaes. Aristoteles hat hier nicht mehr attisch empfunden; [95] Agathon und Theodektes waren ja auch keine solchen tragiker mehr. für die stellung des dichters zu seinem volke zeugt am besten der ernsthafte spötter Aristophanes. belehren und bessern soll der dichter: tut er das nicht, so ist er des todes schuldig (*Frö.* 1012), und selbst das entschuldigt ihn nicht, wenn er für eine verderbliche geschichte sich auf die sage beruft (*Frö.* 1052). das ist derselbe maßstab, den Platon anlegt, und so zur ausschließung Homers und der tragödie kommt. ob wir die aufgabe der dichtkunst ebenso fassen mögen, stehe dahin. die Athener haben sie so gefaßt, und Dante ist eines solchen berufes sich bewußt gewesen, und Goethe hat zeit-lebens mit leidenschaft dagegen protestirt: wir wissen aber, daß er selbst diese erhabenste aufgabe so vollkommen erfüllt hat wie Aischylos, Platon, Dante, und daß er noch für jahrhunderte der lehrer und erzieher nicht nur seines eignen volkes sein wird.

male sind, ist so trivial, daß man sich scheut zu erinnern, daß die ausnahme eine regel nicht entkräftet. es soll doch der versuch nicht mislungen sein, die tragödien nach dem epischen cyclus zu ordnen, eben weil die überwiegende mehrzahl aus ihm stammt. wenn jemand aber einwendet, daß dann ja jeder tragiker wol oder übel aus Homer schöpfen mußte, so ist das verzweifelt naiv: darin liegt ja gerade das charakteristische, daß durch Aischylos die tragödie homerischen inhalt empfängt. und dieselben leute erklären dann selbst, daß Aischylos nur aussage, seine wie jede andere poesie wäre eigentlich nur ein teil der bewirtung, deren 'urheber' Homer ist, d. h. der verfasser von *Ilias* und *Odyssee*, weil ohne diesen die griechische poesie nicht entstanden wäre. 'urheber einer bewirtung', was ist das? Homer hat gekocht, was Aischylos vorsetzt: wenn das nicht auf das stoffliche geht, d. h. auf das was wirklich Homer und Aischylos gemein haben, worauf denn?

The heroic legends became the content of poetry and the poet presented the people with their single pieces pursuing Homer's aim to educate and elevate. Plato fully had this awareness, without which we could never give ancient drama its due: not only because he defines Homer ἄκρος τραγῳδίας [the summit of tragedy] (*Theaetetus*, 152e), but also because in that way his polemic in the *Republic* hits both Homer and Aeschylus indiscriminately. Isocrates too (2, 48) considered the epic poets, who narrated the legends of the heroic wars, and the tragic playwrights, who staged those legends under the eyes of the audience, to be of the same kind. In this regard, Aristotle did not have an Attic-like sensibility; besides, Agathon and Theodectes were not that kind of tragic authors anymore. As regards the poet's position before his own people, the best testimony is given by Aristophanes, the serious jeerer. The poet has to teach and better [the people]: if he does not, he is liable to death (*Frogs*, 1012) and cannot be excused, not even when he puts the blame of a bad story on the legend (*Frogs*, 1052). This is the same standard Plato used and through which he ended up ousting Homer and the tragedy. Whether we can define the function poetry in the same way remains to be seen. Athenians understood it thus, Dante was well aware of such mission, and Goethe passionately complained all his life against such a request. However, we know that he perfectly fulfilled that sublime function, just as Aeschylus, Plato, and Dante, and that he will remain for centuries the teacher and instructor not exclusively of his own people.

itates to recall that the exception does not contradict the rule. The attempt to arrange tragedies according to the epic cycle should not be considered as a failure, because the great majority of them come from there. Objecting that, after all, every tragic playwright must have necessarily drawn from Homer is desperately naive. Indeed, the characteristic aspect lies precisely in there: in the fact that tragedy got a Homeric content thanks to Aeschylus. And those same people explain that Aeschylus only said that his poetry, like anyone else's, was nothing but a part of the feast whose authentic 'creator' was Homer, that is, the author of the *Iliad* and the *Odyssey*, since without him Greek poetry would never have been born. The 'creator of a feast', what is it? Homer cooked what Aeschylus served: if it does not refer to the content, that is, to what Aeschylus and Homer have in common, to what else then?

Die heldensage; ihr wesen

Weil wir selbst noch unter dem banne solcher allmächtigen dichter stehen, ist uns die ungeheure macht des attischen dramas noch verständlich, und die tatsache liegt ja auch vor augen, daß es für die erziehung und erbauung des volkes ein complement des epos wird, während die lyrik dazu nur geringes, die elegie nur hübsche aber triviale sprüche beigesteuert hat. Homer und die tragiker sind Moses und die propheten für Hellas. aber das wird schwerer begriffen, daß der grund dieser erhabenen stellung darin zu finden ist, daß Aischylos die sage zum inhalte seiner dichtungen macht, und dadurch für immer der tragödie ihren stoff zuweist. ist es uns, die wir so sehr geneigt sind die persönlichkeit zu überschätzen, schon befremdlich, daß gerade die dichtung so mächtig wird, in welcher der dichter hinter seinem werke verschwindet, ganz wie im epos (doch da haben wir ja Shakespeare, der dasselbe lehren kann), so sträubt sich vollends der moderne gegen eine macht, die freilich einem papiernen saeculo ganz fremdartig ist, die macht der sage. der rationalismus kann sich's nun mal nicht anders vorstellen, als daß alles, was doch gar nicht passirt ist und gar nicht passirt sein kann, sich einer bloß mal so ausgedacht haben muß, und dann kann doch nur auf diese person etwas ankommen und nicht auf ihre hirngespinnste. zum mindesten erscheint ihm als eine des verständigen mannes unwürdige schwachheit, wie der teufel sagt, abzuhängen von creatures die wir machten. die romantik aber, die freilich die tiefe empfindung von dem besitzt, was der rationalismus am liebsten negirt und immer zerstört, bleibt in der trauer und der sehnucht befangen, daß das paradies, dessen schönheit sie fühlt, ein verlornes, und nur im traum noch für uns zu betretendes sei. das ist nicht der rechte weg. die poesie und die [96] sage, die mutter der poesie, lebt ja: und statt im traume hinüberzuschweben, haut sich die phantasie mit dem guten schwerte der geschichtlichen erkenntnis durch die dornenhecke zu dem schlummernden Dornröschen durch. der weg ist frei: Welcker hat ihn gewiesen. so gewiß die poesie die muttersprache des menschengeschlechtes

The Heroic Legend: Its Nature

Since we ourselves are still fascinated by such omnipotent poets, the enormous power of Attic drama is still comprehensible to us. And as regards the education and elevation of the people, it is obvious that it complemented epic poetry, while lyric poetry gave a little contribution to it and the elegy only pleasant, yet trivial sayings. Homer and the tragic playwrights are Hellas's Moses and the Prophets. However, it is more difficult to understand how the reason of such superior position resides in the fact that Aeschylus took on the legends as the content of his poetry, establishing them, once and for all, as the subject of tragedy. If it sounds puzzling to us, who are strongly inclined to overrate the personality [of the poet], that precisely the kind of poetry in which the poet disappears behind his work as happens in epic poetry (but Shakespeare could teach the same thing) had so much strength, the moderns even more decisively reject a force that is totally alien to a paper saeculo: the force of the legend. Rationalism cannot imagine things but in this way: all that did not really happen and all that could not really happen must simply have been invented by someone; therefore, it is this person, and not his fantasies, that counts. To depend on creatures that we ourselves created appears to be at least an unworthy weakness for a rational man, as the devil has it. Instead, Romanticism, which surely has the capacity to feel and comprehend what rationalism would rather deny and destroy, gets trapped by grief and nostalgia for paradise, whose beauty is perceived as lost and accessible to us only in dreams. This is not the right track. Poetry and legend, poetry's mother, do live; and instead of gliding into dreams, imagination, armed with the good sword of historical knowledge, forces its way through thorny hedges to the sleeping beauty. The track is clear; Welcker^{xxxiv} showed it. As it is certainly true that poetry is mankind's

ist,⁶⁰ und deshalb für jeden von natur verständlich, so gewiß ist die sage die naturform für des menschengeschlechtes *ιστορίη* und *φιλοσοφία*, verständlich dem kinde, wie wir noch täglich sehen, und für jeden, der noch nicht zu vornehm für den spruch ist, werdet wie die kinder.

Die sage — ich rede allgemein, aber ich denke natürlich an die griechische, von der ich allein etwas verstehe — umfaßt vor allem die summe der lebendigen geschichtlichen erinnerung des volkes. das was der einzelne selbst erlebt hat, was also unmittelbar im gedächtnis lebt, wird sich stets von ihr absondern, aber diese scheidelinie ist keine feste und sie verschiebt sich für das volk im ganzen von stunde zu stunde. nur das lebt wirklich fort, was noch als für die gegenwart bedeutsam empfunden wird. deshalb erhält sich wol an einzelne ungeheure taten oder verbrechen, an katastrophen von völkern stämmen staaten eine erinnerung, aber wenn sie nicht eine exemplificatorische bedeutung empfangen und so in die nächste kategorie übertreten, so werden sie in beziehung gesetzt zu den zuständen der gegenwart; an dieser hingt das interesse, und das vergangene hat nur wert, in soweit es das gegenwärtige erklärt, das kommende ahnen läßt. aber weil man sich abmüht, das gegenwärtige zu verstehen, so setzt sich jede darstellung des zuständlichen in eine geschichte um. denn die homerische zeit beschreibt nicht bloß den schild des Achilleus durch die erzählung seiner anfertigung: auch die stammesverhältnisse in einer landschaft, die standesunterschiede in einer staatlichen gemeinschaft, den einzelnen satz des geltenden rechtes, die einzelne ceremonie eines gottesdienstes wird nur im werden dargestellt. sehr oft ist unentwirrbar, wo die geschichtliche erinnerung auftritt, die paradigmatische construction beginnt. denn auch an der summe der geschichtlichen erinnerungen übt der mensch sein causalitätsbedürfnis, wie sie jetzt sagen, besser und antiker gesagt,

⁶⁰ Die moderne poetik bringt es freilich dazu die poesie für ‘sonntagsstaat neben der alltagskleidung’ zu erklären; für die sphäre, in der sie evangelium (oder thora) ist, paßt vielleicht besser, sonntagsbeilage zum wochenblättchen. aber Homer und Platon, Herder und Goethe waren keine bildungsphilister und haben nicht für bildungsphilister gearbeitet. und der liebe gott hat auch nicht bloß sonntags von 9 bis 11 sprechstunde.

mother tongue,⁶⁰ and therefore it is naturally comprehensible to everyone, so legend certainly is the natural form of the *ιστορίη* [history] and *φιλοσοφία* [philosophy] of mankind, comprehensible to the child, as we can see every day, and to everyone who has not grown too refined for the motto become like children.^p

The legend – I am talking in general terms, but of course I refer to the Greek one, the only one of which I understand something – includes the totality of the living historical memory of the people. What the single individual has lived, and therefore what immediately lives in one's memory tends to separate from it; yet, this boundary is not fixed but, for the people as a whole, it moves from hour to hour. Only what is perceived as still significant for the present actually survives. That is why the remembrance of certain terrible or criminal events, catastrophes that befell peoples, tribes or countries, is well preserved. Yet, if such events do not acquire an exemplary meaning and do not partake in the following category, they are compared to the contemporary situation. Interest depends on this, and the past is valuable only in that it explains the present and allows for a premonition of the future. However, since one takes the trouble to understand the present, every representation of facts transforms into a story. Therefore the Homeric times did not describe Achilles's shield only by reporting the way in which it was made, but also by describing the populations of a region, the class differences in a state community, the single article of the laws in force; the single divine service of a religious cult is represented only in its performance. It is very often undecipherable where the historical memory ends and where the paradigmatic construction begins, because, in the sum of historical memories, man pursues his need for causal explanations, as they say nowadays, or, to say it better and in a more ancient-like manner,

⁶⁰ Anyway modern poetics manages to define poetry as 'one's Sunday best compared to everyday clothes'; in the sphere in which this is Gospel (or Torah), it would be perhaps better to say that it is a weekly magazine's Sunday supplement. Yet Homer and Plato, Herder and Goethe were not education philistines, nor did they work for education philistines. Besides, the good Lord does not have visiting hours on Sundays from 9 to 11.

seinen philosophischen sinn; man kann auch sagen, er sucht den gott in der geschichte. so tritt in [97] die verworrene masse der ordnende gedanke von schuld und strafe, vom endlichen siege der besseren sache oder auch der größeren tüchtigkeit. das mag oft die apologie des erfolges oder doch der begehrllichkeit sein, und befriedigend ist diese wie jede teleologie nur für die von vorn herein zustimmenden. es muß der ordnende proceß deshalb immer von neuem begonnen werden, sobald die sittlichkeitsbegriffe, die erkenntnis des tatsächlichen und das τέλος selbst sich verschoben haben. aber das geht in alle zeiten weiter. jede geschichtschreibung, die lebendig wirken will, muß den gott in der geschichte aufzeigen, mag sie nun Ahriman oder Ormuz, πρόνοια oder τύχη in ihr finden.

Die sage wird aber mit nichten durch die geschichtlichen erinnerungen ausgefüllt. wie der rechtssatz 'die rache ist mein, spricht der staat, ich werde richten' in einem paradigmatischen falle ausgesprochen wird, so geschieht es mit den sittlichen erfahrungen und grundsätzen des volkes. die sprüchwörter sind nach Aristoteles reste alter weisheit: sie sind in der tat häufig nur der rest einer exemplificatorischen geschichte, eines epiloges, den sie ja auch noch oftmals an sich tragen.⁶¹

⁶¹ Die sprüchwörter mit epilog (Haupt *op.* II 395 Crusius *Anal. in paroemiogr.* 73) sind bereits verkrüppelte erzählungen, und sie sind doch noch vollständiger als die nackte sentenz. es kann freilich das sprüchwort auch nur ein bild sein, 'κακοῦ κόρακος κακὸν ῥόν'. 'der apfel fällt nicht weit vom stamm': dann liegt darin das was das homerische gleichnis gibt (ὡς οὐκ ἔστι λέουσι καὶ ἀνδράσιν ὄρκια πιστά): und das faßt doch auch ein sinnliches einzelbild. was man töricht den gnomischen aorist nennt, ist in wahrheit das tempus der sage, welche das regelmäßige als einzelnen fall auffaßt und ausspricht. auch die gnome ist nur das residuum der erzählung des falles, in dem sie gesprochen ist. 'geld ist der mann' sagte der arme Aristodemos in Sparta (Alkaios 50. Pind. *Isthm.* 2). 'denk' an Admetos' wort und liebe die braven leute' (Praxilla 3). καὶ τόδε Φωκυλίδεω. auch an den sprüchen der sieben weisen ist der urheber mit nichten irrelevant. was wäre τέλος ὄρα μακροῦ βίου ohne die novelle von Kroisos? wenn der kanon der pflichten des ritters in den Χείρωνος ὑποθήκαι so gegeben wird, daß der größte held von seinem und vieler anderer meister unterwiesen wird, so nennen wir das eine einkleidung, und eine einkleidung nennen wir es, daß Platon Σωκρατικοὶ λόγοι dichtet. das trifft für uns zu: wir werden auf der dünnen heide der abstracti-

his philosophical sense. One could also say that he looks for god in history. That is how the confused mass was penetrated by the regulating idea of guilt and punishment, of the final victory of the best cause or also of the greatest talent. This may also be the apology of success or even of greed, and, as all teleology, it satisfies only the ones who have approved it from the start. Therefore the regulating process has to start again every time, as soon as the moral concepts, the knowledge of the hard facts and the τέλος [aim] itself have changed. However, this keeps happening all the time. Every historiography that wants to appear vital has to show god in history, be it Ahriman or Ormuzd,^{xxxv} πρόνοια [providence] or τύχη [fortune].

Still, legend will not be filled by historical memories at all. In a paradigmatic case, the legal principle 'vengeance is mine, the state says, I will judge' is declared in the same way as the people's moral experiences and principles. Aristotle claims that proverbs are the remains of ancient wisdom. As a matter of fact they are often only the remains of an exemplary story, of an epilogue which many times they still have in them.⁶¹

⁶¹ The proverbs with an epilogue (M. Haupt, *Opuscula*, 2.395 [Haupt 1876: 395-406]; O. Crusius, *Analecta critica ad paroemiographos Graecos*, 73 [Crusius 1883]) are narrations that have been already mangled, and yet they are still more complete than the bare maxim. Of course the proverb may also be just an image, as is the case of 'κακοῦ κόρακος κακὸν ᾠόν' [bad crow, bad egg] or 'the apple does not fall far from the tree'. The same effect can be found in the Homeric simile (ὡς οὐκ ἔστι λέουσι καὶ ἀνδράσιν ὄρκια πιστά [there are no loyal agreements between men and lions]), and it also includes a sensual detail. What is stupidly called gnomic aorist is actually the time of the legend, which understands and declares the rule as a single case. Moreover the gnome is nothing but the remain of the narration of the case in which it has been pronounced. "Money is man", said poor Aristodemus in Sparta (Alcaeus, fr. 50 [= Lobel and Page 1968: fr. 360]; Pindar, *Isthmian Odes*, 2 [Maehler 1971: 2.17]). "Think of Admetus's words and love the good people!" (Praxilla, fr. 3). καὶ τόδε Φωκυλίδεω [this is also Phocylides's]. Also with the seven wise men's pronouncements, the authors' name is not in the least irrelevant. What would τέλος ὄρα μακροῦ βίου [consider the aim of a long life] be without the novella of Croesus? If in Χείρωνος ὑποθήκαι [Chiron's teachings] the canon of the nobleman's duties is introduced so that the greatest hero is educated by the one who had been his master as well as of

es verkehrt das tatsächliche verhältnis, wenn man meint, die fabel wäre später als das *fabula docet*. die moral ist der gehalt der fabel, aber dieser wird ursprünglich nur in der form einer geschichte ausgesprochen, und die kahle sentenz ist erst aus dieser abstrahirt. und gewonnen werden die moralischen sätze zunächst auch aus der welt, den capiteln des buches, zu denen sie nur die überschriften sind. ob die bäume oder die tiere, die götter oder die [98] menschen träger der handlung sind, macht keinen wesensunterschied. fabel und novelle und märchen, wie wir die verkümmerten überreste nennen, sind reiser an demselben stamme. und es ist nur ein quantitativer unterschied, wenn sich eine solche conception der volksmoral bis in die hohen himmel hebt, der satz 'seid dankbar' von Ixion auf seinem feurigen rade verkündet wird, wenn Vorbedacht und Nachbedacht zwei Titanen werden, und der hehre glaube, daß menschenwürde nicht der götterhöhe weicht, sich in der gestalt des Herakles verkörpert. in so weit die schöpferische tätigkeit der volksphantasie sich also mit der production des einzelnen dichters deckt, darf sie wol bei denen auf ein verständnis rechnen, welche dieser nachzudenken vermögen. an der Heraklessage wollen wir unten selbst den versuch machen.

Schwierig dagegen ist es, das verhältnis der sage zu den göttern und zu der religion zu erfassen, zumal das unerträglichste wort mythologie den ganzen *luxe de croyance* umfaßt, den sich ein volk mit göttern helden ungeheuern und ihrem geboren werden kämpfen und sterben erlaubt, ein wort, anwendbar eigentlich nur für solche, die froh sind, sich nicht mehr in die unkosten eines solchen luxus zu stürzen. wenn die paradigmatische sage götter oder dämonen einführt, so tut sie das nicht anders, als wenn sie nach menschen oder tieren greift. sie verwendet alles was sie hat, aber es muß eben schon vorhanden sein. dabei kann sie ja ohne beschränkung nach der analogie selbst schöpferisch auftreten, und namentlich personificationen hat vornehmlich sie erst zu göttern gemacht, auf diesem umwege greift sie stark in die ausbildung der götterlehre ein, denn die geschöpfe

on von dem bösen geiste herumgeführt. in wahrheit ist das sagenhafte nicht kleid, sondern ist lebendiger leib; und die unverdorbene seele hat denn auch die grüne weide nicht aufgehört zu suchen.

If one thinks that the fable comes after the *fabula docet*, the authentic relationship gets reversed. The moral is the substance of the fable, but this substance is originally expressed only in the form of a story, and the bare maxim is abstracted from it only afterwards. The moral sayings are also taken in the first place from the world, from the chapters of a book of which they are nothing but titles. There is no essential difference if the bearers of the action are trees or animals, gods or men. Fables and novellas and fairy-tales, which we call withered remains, are branches of the same trunk. There is a purely quantitative difference when such a conception of popular moral is praised to the high skies, when the precept 'be grateful' is proclaimed by Ixion^{xxxvi} from his burning wheel, when Foresight and Hindsight become Titans,^{xxxvii} and the sublime belief according to which human dignity does not differ from divine majesty is embodied by Heracles's figure. Insofar as it coincides with the production of the single poet, the creative activity of popular imagination can rely on the comprehension of those who can meditate upon it. It is our intention to make an attempt at this with regard to the legend of Heracles.

Indeed, it is difficult to grasp the relation that ties the legend of the gods to religion, and the more so because that intolerable word, mythology, embraces the whole *luxu de croyance* [luxury of faith]^{xxxviii} that a people allow themselves with regard to their gods, heroes, monsters, and their births, fights, and deaths; it is a word that can be used only by those who are happy not to incur the costs of such luxury any longer. When the paradigmatic legend introduces deities or demons it does it no differently than when it resorts to men or animals. It uses everything it has, even though this must be already present. It can act creatively, with no restrictions, following analogy. It especially raised personifications to the rank of deities, thus affecting the development of the doctrine of the gods, since the creations

many others, we define this as clothing, and we call clothing the fact that Plato wrote the Σωκρατικοὶ λόγοι [Socratic dialogues]. This applies to us: we are led by a wicked spirit into the arid moorland of abstraction. As a matter of fact, the legendary dimension is not a piece of clothing, but a living body; and the innocent soul has not stopped looking for the green willow.⁹

der phantasie sind sehr wol dazu fähig, religiöse potenzen zu werden. so ist Eros ganz und gar ein geschöpf der dichtung. aber es mußte eben doch schon vorher die existenz von göttern und dämonen feststehen, und die götter, welche wirklich im glauben und im cultus leben, werden auf diesem wege nimmermehr erklärt. ja, wenn der rationalismus recht hätte, und auch die religion nur etwas wäre, das sich zuerst einmal einer ausgedacht hat, oder wenn der euhemerismus recht hätte, und die götter einmal fleisch und bein gehabt hätten, oder wenn die natursymbolik recht hätte, und die religion nichts wäre als in metaphern umgesetzte meteorologie, dann möchten die götter in der sage aufgehen und demnach die taten derselben so alt oder älter sein als die personen. aber das ist ja alles nichts oder doch nur etwas äußerliches. die gottheit hat keine andere wohnung als das menschliche herz, und selbst wenn sie sich im elemente offenbart, das sie noch am reinsten reflectirt, so ist das so wenig ihre wahre gestalt, wie wenn der Erdgeist im feuer erscheint [99] 'in widerlicher gestalt'. lediglich das gefühl, das überwältigend aus dem eignen busen aufquillt, offenbart dem menschen die gottheit — wie er dies gefühl verkörpert und benennt, ist im grunde etwas unwesentliches und immer etwas accessorisches. die wirkung empfindet er in wonnen und in tränen: die ursache sucht er, ahnt er, glaubt er, betet er an. so die einzelne menschenseele, so die seele des volkes. die götter wirken freilich, natürlich; denn täten sie es nicht, so wären sie so nichtig wie die götter Epikurs. sie wirken auch unmittelbar und sinnfällig; denn täten sie es nicht, so wären sie so gleichgiltig wie der aristotelische gott: aber sie sind stetige gewalten. sie haben die dauer: der menschen leben gehört dem wechsel. auch am elementaren ist mit nichten die vereinzelte katastrophe, etwa das gewitter, was die gottheit dem natürlichen sinne offenbart, sondern die ewigen gesetze. das wunder, die ausnahme, ist dumm; wunder tun kann der teufel auch: nur die regel gehört der ewigen weisheit. Goethe hat erklärt, daß er sich ohne weiteres geneigt fühle, die sonne anzubeten: warum? wenn sie auch sinkt: von osten, hoffe nur, kommt sie zurück. am abend der seine qualen endet findet Manfred frieden im anschauen der ewigen sonne. Platon und

of imagination can very well become religious powers. Eros, then, is nothing but a poetical creation. Still, gods and demons must have already existed since a prior moment in time, and the gods that really existed in faith and cult are not explained in this way anymore. Of course, if rationalism were right and religion were nothing but something that someone once contrived or if euhemerism were right and the gods had once truly existed in flesh and blood or again if naturalistic symbolism were right and religion were nothing but a metaphorically transposed star-gazing,^{xxxix} the gods would germinate in legend and their actions would be as old as the characters or older. But all this is nothing or at most it is something purely exterior. The deity has no other dwelling but the heart of men, and even when it manifests itself in the element that most purely reflects it, this is not its true form as when the Earth spirit appears in a fire “in a repugnant form”.^{xl} Only the feeling that overwhelmingly bursts from his own bosom reveals the deity to man – how he embodies and calls this feeling is after all unessential and almost always incidental. He perceives its effect in pleasures and tears: he looks for the cause, senses it, believes in it, prays to it. So does the soul of the single individual and so does the soul of the people. Obviously the gods act, and undoubtedly so. If they did not, they would indeed be as pointless as Epicurus’s gods. They act directly and clearly; if they did not, they would be as impassive as the Aristotelian god; but they are permanent powers. They last, while change is peculiar to human life. Also with regard to the elements, what the deity discloses to the natural senses is not the single catastrophe, such as a thunderstorm, but the eternal laws. The miracle, the exception is a stupid thing. The devil can work miracles too, only the rule is peculiar to eternal wisdom. Goethe declared that he definitely felt prone to pray to the sun.^{xli} Why? Even when it sets, hopefully it will come back again from the east. On the night in which his torments are through, Manfred finds his peace in the contemplation of the eternal sun.^{xlii} Plato and

Aristotele haben ebenso empfunden wie Goethe und Byron und aus der gesetzmäßigkeit des kosmischen lebens den stärksten religiösen impuls hergeleitet.⁶² das menschenherz ist ruhelos: es sucht den frieden; an ihm zerren die widersprüche: es sucht die harmonie. das irdische kennt nur ein ewiges werden: es sucht das ewige sein: und wo immer es dieses findet, da hat es die gottheit gefunden.

Werden ist geschichte: vom sein kann es keine geschichte geben. darum haben die götter mit der sage ihrer natur nach nichts zu tun, und darum ist aus der göttergeschichte, die es gleichwol gibt, für die religion so viel und so wenig zu lernen wie aus irgend einer theologie. sage und religion stehen neben einander. die religion wird wie alles so auch die sage durchdringen: aber wenn die sage in die religion dringt, so ist das etwas fremdes. die vermischung ist gefährlich, wird schließlich verderblich, aber unvermeidlich ist sie allerdings. denn wie von seiner geschichte und seinem staate und rechte versucht das volk auch von seinen göttern sich ein bild zu machen, und auch das tut es auf dem wege, daß es eine geschichte vom dem werden und handeln der götter ersinnt. in [100] dem sinne ist es wahr, daß Homer und Hesiod den Hellenen ihre θεογονίη schaffen. wie alle andern sagen, werden auch diese in einem beständiger flusse bleiben entsprechend der umformung des sittlichkeitsideales und der erweiterung des empirischen wissens. und wie die φιλοσοφία des volkes sich allmählich ein weltbild macht, so wird sie auch versuchen einen zusammenhang in die vereinzelt göttersagen und personen zu bringen. aber die schwierigkeit des abstracten gegenstandes bedingt schon allein, daß dies verhältnismäßig spät geschieht, und weit gefehlt, daß die göttersage vor der heldensage vorhergienge, diese also ausgeartete 'mythologie' wäre und Ilios eigentlich eine wolkenburg bedeutete, borgt vielmehr Hesiod von Homer, trägt die göttersage oft farben der heroensage und hat heroisch zugestutzte göttersage wie die θεομαχία oder

⁶² Auch Nathan sagt 'der wunder höchstes ist, daß uns die wahren echten wunder so alltäglich werden können, werden sollen'. Lessing erfaßt das nur durch raisonnement, aber er erfaßt es doch. die wirklichen dichter geben die offenbarung unmittelbar.

Aristotle had the same feeling as Goethe and Byron and derived the strongest religious impulse from the regularity of cosmic life.⁶² Man's heart knows no rest; it looks for peace. It is tormented by contradictions; it looks for harmony. What is earthly only knows the eternal becoming and looks for the eternal being. And anywhere it finds it, there the deity is found.

Becoming is history: there can be no history of being. That is why the gods, in compliance with their nature, have nothing to do with legend; and that is why religion has so much and so little to learn from the history of the gods, which nevertheless exists, as it would have from any theology. Legend and religion go together. Religion will penetrate legend as anything else; but when legend enters religion, it ends up being something foreign. The mixture is dangerous and eventually noxious, even though it is inevitable. Indeed, a people try to create a representation of its own history, of its own state and right, and of its own gods; and it does it in the way in which it devises a story of the gods' becoming and acting. Thus it is true that Homer and Hesiod gave the Hellenes their *θεογονίη* [theogony]. As all the other ones, these [legends] will also remain in a continuous flow in compliance with the changes of the ethical ideal and the growing of empirical knowledge. And as popular *φιλοσοφία* [philosophy] slowly builds up an image of the world, so it will strive at establishing a connection between the single divine legends and the characters. Yet, the difficulty of working on an abstract subject determines alone that this happens relatively late; it is completely wrong to think that the legend of the gods preceded the one of the heroes, and therefore that the latter was a degenerate 'mythology', and that Ilium actually represents nothing but a castle in the clouds.⁶³ In fact, it is Hesiod who drew from Homer; the legend of the gods often adorns itself with the colours of the heroic legend and the legend of the gods, adapted in heroic form, such as the *θεομαχία* [theomachy] and

⁶² Nathan also says: "The greatest miracle is that genuine, authentic miracles can or should become everyday ones".* Lessing grasps it only by *raisonnement* [reasoning], and yet he does grasp it. The true poets grasp the revelation directly. [*This is a quotation from Lessing's drama *Nathan der Weise* (*Nathan the Wise*, 1.2.217-19).]

die Titanomachie für die religion nicht höheren wert als für die poesie.⁶³

So fassen wir also die sage als die *ἱστορία καὶ φιλοσοφία* des volkes zu einer zeit, wo das volk nur concret, in der form einer geschichte, eines *μῦθος*, zu denken vermag, so daß sich auch die vorstellungen von zuständen nur in den bildern handelnder personen fassen lassen, wo endlich die unterschiede in der empfindung und der geisteskraft der einzelnen individuen noch nicht so stark sind, um den eindruck eines gemeinsamen empfindens und denkens zu stören, so daß wir lediglich das volk als das alleinige subject erkennen und anerkennen. das weltbild, welches die sage auffaßt, ist dem, welches ein dichter gibt, völlig analog; das volk schafft es sich auch in wahrheit nicht wie ein dichter, sondern als dichter. es redet eben noch seine muttersprache, die poesie: die ungeschriebene litteratur dieser muttersprache ist die sage.

Wenn wir nun wissen, was sie ist, so verstehen wir auch leicht ihre geschichte. aufhören wird die sage niemals, so lange dichter aufstehen, die den erzeugnissen ihrer phantasie die lebenskraft zu verleihen verstehen, daß sie die herzen des volkes erobern und dauernd behaupten. aber es macht doch einen entscheidenden abschnitt, wenn das volk als collective einheit nicht mehr der producent der sage ist, und der dichter [101] der sie erzeugt seine individualität wol gar im gegensatze zu dem volke empfindet und hervorkehrt. das wird eintreten, wenn eine weile in leerer trägheit nur noch das vorhandene sagenmaterial weitergegeben ist, ohne wesentlich vertieft und bereichert zu werden. und es kann dieses gedankenlose weitergeben des einmal formirten stoffes noch lange zeit neben neuen revolutionären bestrebungen einzelner dichter

⁶³ Ein schlagendes beispiel sind die *Διὸς γοναί*, wie sie schon Hesiod erzählt. das zum höchsten berufene kind, von einem tyrannen verfolgt, ausgesetzt, von den tieren des waldes gepflegt, schließlich herrlich erwachsen und wunderbar zum siege geführt: ein allbekanntes motiv der heroensage. das ist widersinnig für den himmelsherrn, den die religion sich nur ewig denken kann, und für die religion hat es auch nirgend etwas bedeutet, als in dem Kretischen winkel etwa, wo der Zeus der geboren ward auch begraben lag. die besonderen verhältnisse dort fordern für sich eine aufklärung, und die funde der Idäischen grotte zeigen wol, daß die religion, welche hinter dieser hellenischen sage sich verbirgt, keine hellenische war.

the Titanomachy, has no greater worth for religion than for poetry.⁶³

We therefore understand legend as the *ἱστορία καὶ φιλοσοφία* [history and philosophy] of the people in an epoch in which the people were not able to think but concretely in the form of a story, of a *μῦθος* [myth]. As a consequence, the representation of the situations could also be conceived only by the depiction of the acting characters in which, after all, the diversity of the single individuals' feeling and strength of mind was not so marked as to spoil the impression of a common sensibility and mentality; that is why we can only comprehend and recognize the people as the sole topic. The vision of the world expressed by the legend is perfectly analogous to the one a poet gives; in fact, the people do not create it [the vision of the world] like a poet, but as a poet. The people still speak their native language, poetry: legends are the unwritten literature of this native language.

Now that we know what it [the heroic legend] is, we will be able to understand its history easily. It will never cease to exist, as long as there will be poets who can endow the creations of their fancy with the necessary vitality in order to conquer the people's hearts and permanently keep them. But it surely makes a crucial difference when the people, as a collective unit, is no more the producer of the legend, and when the poet, who produces it, senses and exhibits his own individuality in contrast with the people. This happens when, in a moment of empty inactivity, only the available legend material is transmitted, without being effectively studied, nor enriched. And this cursory transmission of long-existing contents can last for a long time next to the revolutionary efforts of single poets;

⁶³ Διὸς γοναί [Zeus's offspring], as narrated by Hesiod, are a convincing example. A child destined to the highest fate, persecuted by a tyrant, exposed, raised by the animals of the forest, eventually and splendidly grown to adulthood, is marvellously led to victory: a most famous motif of the heroic legend. This is absurd for the lord of the heavens, whom religion can conceive only as eternal, and it meant nothing for religion, if only in a Cretan corner where Zeus was born and buried too. Crete's peculiar situation asks for an explanation in itself, and the findings at Ideon cave well show how the religion that hides behind this Hellenic legend was not actually Hellenic.

fortbestehen: aber das kommt kaum noch in betracht. auch für die sage ist die ruhe der tod.

Sie ist ein strom geschmolzenen metalls. es rinnt dahin, verzehrend und einschmelzend was in seinen weg kommt, schlacken abstoßend, blasen werfend, bis die hitze verflogen ist: dann liegt es starr und kalt und tot: aber es bewahrt nur in dieser starrheit seine form. so können wir die sage nur in dem erstarrten zustande erfassen, der ihr ermöglichte zu dauern, während sie, so lange sie lebte, dem wechsel unterworfen war. ersichtlich handelt es sich also für ihre beurteilung und ihr verständnis wesentlich um den zustand, in welchem sie erstarrte, d. h. dauernde form gewann. da wollen wir denn aber kurzer hand die allgemeine art zu reden aufgeben und ganz einfach die tatsachen der hellenischen sagengeschichte überschauen.

Die heldensage; ihre geschichte

In Ionien hat sich für die sage das rechte gefäß gebildet, das homerische epos, und hat sich ein stand gebildet, der sich dem singen und sagen, dem vertriebe des epos, berufsmäßig widmete. das ward für alle folgezeit entscheidend. gewiß wollen wir nicht unterschätzen, daß sich in diesem stande eine anzahl bedeutender dichter befunden haben, welche den stil des epos feststellten und musterstücke schufen, die sich die jahrhunderte hindurch in der gunst des volkes behaupteten. es war aber auch das für die ganze entwicklung des epos von segensreichstem einflusse, daß die Ionier das epos selbst oder vielmehr seinen keim von den Aeolern entlehnten, und daß sich diese entlehnung auch auf den stoff erstreckte, die kämpfe um Ilios und eine reihe heroengestalten. denn sofort erwuchs nun für die dichter des epos die aufgabe, da sie doch vornehmlich die heroen des eigenen volkes verherrlichen sollten und wollten, diese in das epos einzuführen, d. h. auf den gegebenen schauplatz und in die gegebene umgebung zu bringen. so entstand von selbst ein sagenkreis, der sich räumlich und zeitlich zwar bequem ausdehnen ließ, aber doch die nötigung den dichtern auferlegte, mit ihren neuschöpfungen anschluß zu suchen. so rückten die helden vieler städte, die ahnen vieler geschlechter,

yet, this hardly deserves to be taken into consideration. Stillness means death for the legend too.

It is a flow of liquefied metals. It runs on consuming and melting all that it finds on its way, throwing off the dross and bubbling until the heat is over. Then it stands still, cold, dead. Yet, its form is preserved only by this stiffness and we can perceive the legend only in the solid state which allows it to last, while during its existence it has been exposed to change. Clearly its evaluation and comprehension fundamentally depend on the condition in which it solidified, that is, when it took on its durable shape. Yet, at this point we want to stop talking in general terms without further delay, and simply pass on to examine the facts of the Hellenic legend.

The Heroic Legend: Its History

The right vessel for legend, the Homeric epic poetry, took shape in Ionia. A class professionally devoted to singing, acting, and the diffusion of epic poetry took shape there too. This was crucial for all the following epochs. We certainly do not wish to underestimate that a number of important poets belonged to this class, poets who established the style of epic poetry and created models that conquered popular favour through the centuries; yet, a beneficial influence on the general development of epic poetry was exercised by the fact that the Ionians borrowed epic poetry as such, or better its seed, from the Aeolians, and that this borrowing included the content too: the battles of Ilium and a series of heroic figures. Since their duty and wish was above all to celebrate the heroes of their own people, epic poets were immediately appointed with the task of introducing those heroes into epic poetry, that is, to place them in a given scene and a given milieu. Thus a cycle of legends sprang up by itself; it was easily extensible in space and time, although the poets were forced to find connections for their new creations. Thus the heroes of many towns and the ancestors of many families, who actually stood out of time or belonged to different epochs, moved close in the space of a few generations.

die in wahrheit zeitlos sein mochten, oder auch ganz verschiedenen zeiten angehörten, in ein par generationen zu-[102]sammen, und selbst zwei von hause aus ganz gesonderte sagenkreise, wie *Ilias* und *Thebais*, traten wenigstens in ein festes verhältnis. das ionische epos, gepflegt mindestens von 900-700 ohne erkennbar sinkende kraft der phantasie, war etwas so überwältigendes aller anderen sage und dichtung gegenüber, daß sie sich entweder an dasselbe angliedern mußte oder in kümmerlicher vereinzlung verdorrte. das galt namentlich für die reiche und schöne, aber noch ganz formlose sagenwelt des mutterlandes, das durch die herübernahme des ionischen epos, wie sie vorhin erzählt ist, zwar das bequemste gefäß erhielt, um seine eignen gedanken und empfindungen aufzufassen, aber nicht bloß diese ionisch-episch stilisieren mußte, sondern auch seine helden und götter in die kreise derer einführen, die im ionischen epos herrschten. die ausdehnung der epischen dichtung im mutterlande kann nicht leicht zu hoch angeschlagen werden; bis tief in das sechste jahrhundert, ja in wahrheit noch weiter herab reicht die production, und es werden sowol neue stoffe in großer zahl dem epos zugeführt, als auch das vorhandene überarbeitet. aber so gut wie immer bestrebt man sich nicht nur den epischen stil inne zu halten, sondern man projecirt alle und jede stimmung und strebung der gegenwart in die heroenzeit. wie dem Herakles neue abenteuer zuwachsen, welche den dorischen colonisationen entsprechen, wie die blüte Korinths die Argonautenfahrt umgestaltet, die aeginetischen adlichen ihren ruhm in den zügen der Aeakiden an Herakles seite finden, die erwerbung Kyrenes sowol an die Argonautensage wie an die *Odyssee* angefügt wird, drittens auch ein altthessalisches märchen zu neuem selbständigen leben bringt, wie die colonien an der Acheloosmündung und am golfe von Ambrakia der *Thebais* einen neuen ausgang schaffen: so stellt es sich allerorten dar. die gegenwart wird in ihren eignen ereignissen und personen vergessen, ihr spiegelbild in die sage aufgenommen und erst dieses scheint würdig einer fortexistenz. es wäre eine torheit, wollte man meinen, daß die gegenwärtigen kämpfe und siege den leuten wertlos gewesen wären, oder daß ihre phantasie nicht auch daran sich betätigt hätte: die so spät erst aufgezeichneten

And even two originally separated cycles of legends, such as the *Iliad* and the *Thebaid*, entered at least a stable relationship. Ionian epic poetry, cultivated with no visible decline as regards the imaginative force at least between 900 and 700 BC, was such a grandiose phenomenon if compared to all the other forms of legend or poetry that they either had to join it [Ionian epic poetry] or dry up in miserable isolation. This was especially true with regard to the rich and beautiful, but still formless world of the motherland's legends. Thanks to the importation of Ionian epic poetry, as we pointed out above, that universe received the most suitable vessel in order to understand its own conceptions and feelings; not only had it [the motherland] to express them in an Ionian style but it also had to introduce its heroes and deities in the circle of those that dominated Ionian epic poetry. The growth of epic poetry in the motherland could not easily be overestimated. The production dates back well into the sixth century or ever earlier; on the one hand, there was the addition to epic poetry of a large number of new contents and, on the other hand, the reworking of the existing ones. Yet, as always happens, it was not only a matter of preserving the epic style, but there was a tendency to cast every single mood and aspiration of the present into the heroic age. New adventures, corresponding to the Dorian colonization, were attributed to Heracles; the flourishing of Corinth transformed the voyage of the Argonauts; Aegina's aristocrats found their fame in the features of the Aeacidae, side by side with Heracles; the acquisition of Cyrene was included both in the Argonauts' legend and in the *Odyssey*, and also endowed an ancient Thessalian tale with a new autonomous life; the colonies at the mouth of the Achelous and on the Ambracian gulf provided a new ending to the *Thebaid*. This procedure was followed everywhere. The present, with all its events and characters, was forgotten and its reflected image was absorbed by the legend which seemed to be the only one worth having further existence. It would be madness to think that the present wars and victories were not valued by the people or that their imagination did not elaborate on them:

und doch so urwüchsig palikarenhaften messenischen freiheitskämpfe, die tragödie des Kypselidenhauses, Krisas untergang, die geschichten von Rhadina, Othryades, Kleobis und Biton dürften sogar manch einem wertvoller erscheinen als die bearbeitung der *Odyssee* oder der *Schild des Herakles*. es soll wahrhaftig nicht als eitel segen hingestellt werden, daß die Hellenen jahrhunderte lang sich selbst und ihre eigenen taten und leiden der hohen poesie für unwert gehalten haben. es harmonirt das damit, daß die Peloponnesier [103] und Boeoter auch ihre eigene sprache nicht zu schreiben wagten. aber die tatsache ist vorhanden, und weil sie uns modernen so fremdartig ist, kann man sie nicht stark und oft genug hervorheben. *vixere fortes ante Agamemnona multi, sed omnes il-lacrimabiles urguntur ignotique longa nocte, carent quia vate sacro*, das gilt auch, wenn man *post* für *ante* setzt, und die gewalt Homers zeigt sich darin vielleicht am stärksten, wo er der rieseneiche gleich kein wachstum aufkommen läßt, so weit sein schatten reicht; aber den ephreu am stamme und die mistel in den ästen nährt er mit dem eigenen safte.

Nun trat ja freilich seit 600 etwa in der chorischen lyrik eine poesie auf, welche bedeutende dichter erzog, ein allgemeines interesse bei dem herrschenden adel fand, und dem dorischen wesen weit näher stand als das ionische epos. aber wo hat sie ihre vollendung erfahren? in Sicilien, im Neuland, das kein epos besaß. und wodurch hat sie Stesichoros aus den dörflichen kreisen, die Alkman befriedigte, in die auch noch Korinna gehört, emporgehoben? dadurch daß er *epici carminis onera lyra sustinuit*, durch die reception der sage. daß der aufschwung der chorischen lyrik den niedergang des epos im 6. jahrhundert beschleunigt hat, ist nicht zweifelhaft, allein das traf nur die form. den inhalt übernahm sie; denn wenn auch ihr kleid verschlissen war, war die sage selbst doch noch frisch, und das volk konnte sich ohne sie eine erhabene poesie nicht denken. wenn der dichter so wirken wollte, wie er es beanspruchte, das volk es verlangte, mußte er die homerische sage behandeln. da besitzen wir ja nun glücklicherweise die pindarischen gedichte, und können mit eignen augen sehen. es sind lauter gelegenheitsgedichte, die erhaltenen rein menschlich persönlichen anlässen gewidmet. der dichter selbst, erfüllt von einem

the Messenian wars of liberation, recorded at a later stage but authentically Palicaris-like,^{xliii} the tragedy of the house of the Cypselid dynasty, the decline of Krisa, the stories of Rhadine, Othryades, Kleobis, and Biton had to be, to somebody's eyes, even more important than the reworking of the *Odyssey* and *the Shield of Heracles*. Indeed, it should not be presented as a blessing that for centuries the Hellenes had considered themselves, their undertakings, and sufferings to be worthless for elevated poetry. This agreed with the fact that the Peloponnesians and the Boeotians did not even dare to write in their own language. Yet, this is a fact and since it is so foreign to us moderns, one cannot emphasize it often enough and with enough force. *Vixere fortes ante Agamemnona multi, sed omnes illacrimabiles urguntur ignotique longa nocte, carent quia vate sacro* [Many brave men lived before Agamemnon but, unwept and unknown, they are all fraught by long obscurity because they miss a sacred bard].^{xliv} This judgement is also valid if one substitutes *ante* with *post*, and perhaps Homer's power manifested itself most strongly in that he, like a giant oak, allowed nothing to grow within its shade, while it nurtured the ivy around its trunk and the mistletoe on its branches with its own sap.

Back then though, starting from around 600 BC, a kind of poetry that educated important poets emerged in choral lyric; it earned a general interest among the ruling noblemen and was closer to the Dorian nature than Ionian epic poetry. And where did it get to perfection? In Sicily: the new land that did not know epic poetry. And how did Stesichorus manage to elevate it above the rural circles which Alcman satisfied and to which Corinne still belonged? Because *epici carminis onera lyra sustinuit* [he supported the weight of epic poems with the lyre],^{xlv} thanks to the reception of the legend. It is doubtless that the rise of choral lyric in the sixth century accelerated the decline of epic poetry, but this concerned only the form. The content was preserved; indeed, even though it wore shabby clothes, legend itself was still fresh and the people could not even imagine sublime poetry without it. If the poet wanted to act as he required and as the people demanded, he had to deal with the Homeric legend. In this regard, it is a great fortune that we have Pindar's odes and can judge with our own eyes. They are nothing but occasional poems; the ones we have are all humanely dedicated to

selbstgefühl, das zuweilen an Platen erinnert, setzt seine ganze individualität ein. aber der sage kann er kaum ein par mal entreten. wenn ein obskurer herr aus einem obskuren kleinstaat, etwa ein Opuntier, zu Olympia im ringkampfe gesiegt hat, so bemüht Pindar nicht nur die olympischen heroen, er feiert nicht bloß den homerischen helden, den die Opuntier sich vindicirt haben, sondern er formt selbst die dortige localsage um, damit eine heroische verbindung zwischen Opus und Elis die jüngste olympische großtat eines Opuntiers verherrliche. er hat es sich zum gesetz gemacht, wie er selbst sagt, keinen seiner lieben Aegineten zu besingen, ohne daß die unvermeidlichen Aeakiden mit ihren heroischen bei der neuesten, freilich nur turnerischen, großtat gevatter stehn. und für den tyrannen von Kyrene liefert er geradezu eine neue darstellung der Argonautensage. der dichter ist eine [104] imponierende gestalt: aber diese sorte von poesie, wo die mythische erzählung in conventioneller stilisirung und unerträgliche aufzählungen von früher gewonnenen turnprämiën, complimente an turnlehrer und reitknechte neben einander stehen und das was wahre individuelle poesie ist auf einen kärglichen raum zurückdrängen, ist ein fragwürdiges product einer mischcultur, erwachsen in einer gesellschaft, deren sämmtliche lebensformen sich überlebt haben und den stempel des verfalles tragen. die sage ist äußerlich zu einer decoration herabgedrückt und innerlich hat sie dennoch die übermacht und erstickt die reine flamme der subjectivität selbst ein Pindar vermag sich weder ganz in die sage zu versenken noch auch sie ganz auszuschneiden.

In der heimat des epos war man weiter; die culturentwicklung war eben dort immer um ein par jahrhunderte voraus. während im mütterlande das epos noch neue stoffliche aufgaben in überfülle zu bewältigen hatte, war hier in Ionien der moment der erstarrung für die epische sage schon um 700 eingetreten. energische dichterpersönlichkeiten waren erstanden, hatten für ihre liebe und ihren haß, ihre gefühle und ihre gedanken sich die waffen der elegie und des iambos geschmiedet, und damit auch der sprache des lebens die litterarische weihe gegeben. die revolutionen in den städten und die seit 600 immer weiter greifende, durch Harpagos auf die ganze küste ausgedehnte fremdherrschaft hatte auch

personal events. It is the poet himself, filled with a self-esteem at times remindful of August von Platen,^{xlvi} who employs all his individuality. But he cannot give up the legend, if only upon rare occasions. When an obscure gentleman from an obscure statelet, for example an Opuntian, happened to win a fight at Olympia, Pindar not only quoted the Olympic heroes or exclusively celebrated the Homeric hero the Opuntians claimed as their own, but he also transformed the local legend so that a heroic relationship between Opus and Elis was established, exalting the most recent Olympic undertaking of an Opuntian. He [Pindar] had given himself a law, as he put it: he would not celebrate anyone of his beloved Aeginians without having the inevitable Aeacidae sponsor the most recent undertaking, and of course in the gymnastic field only, through their heroic deeds. And for Cyrene's tyrant, he even supplied a new version of the Argonauts' saga. The poet is an impressive figure; yet this kind of poetry, in which the conventionally stylized mythical tale stands next to intolerable lists of past gymnastic honours, compliments paid to gymnastics instructors and grooms, and in which what corresponds to authentic individual poetry is pushed back into a scanty space, is a questionable product of a mixed civilization, grown into a society whose life forms were outdated bearing the signs of the decline. Outwardly the legend had come down to the rank of ornament, while inwardly it maintained its superiority and stifled the pure flame of subjectivity. Even a Pindar could not completely dive into the legend, nor totally leave it out.

In the homeland of epic poetry things had reached a further stage; over there the development of civilization was always a few centuries in advance. While in the motherland, epic poetry had to face a large number of new content related tasks, here, in Ionia, epic legend had already encountered its stiffening moment around 700 BC. Energetic poetical personalities had appeared and, in order to express their love and hatred, their feelings and ideas, had forged the arms of the elegy and the iambus, thus supplying the living language with literary sanctioning. The revolutions in the towns and the foreign rule, which from 600 BC had kept expanding until, with Harpagus,^{xlvii} it reached the whole coast, had overthrown the heroic ideals too.

die heroischen ideale gestürzt. die menschen waren über die zeit hinaus, welche durch die sage befriedigt wird. in rücksichtsloser weise drängte sich die subjectivität hervor; der einzelne, der selbsterworbenen weisheit voll, begnügte sich nicht nur nicht mehr mit den errungenschaften des volkes, sondern er trat ihm voll verachtung entgegen, der weise den blinden toren. und die sage trifft vollends haß und verachtung. da sagt einer ἔδιζήσαμην ἔμωυτόν, verkündet den ewigen λόγος, den er besitzt, die anderen menschen aber weder kennen noch, wenn er ihn verkündet, verstehen, und schilt auf Homer und Hesiod. und der zweite sagt Ἐκαταῖος ὧδε μυθεῖται· τάδε γράφω ὡς μοι ἀληθέα δοκεῖ εἶναι· οἱ γὰρ Ἑλλήνων λόγοι πολλοί τε καὶ γελοῖοι, ὡς ἐμοὶ φαίνονται, εἰσίν. und der dritte verwirft die alten götter und ihre propheten, die epiker, und erklärt die gestalten der sage für πλάσματα τῶν προτέρων. der tag ist da, wo die ἱστορίη und φιλοσοφία des einzelnen die des volkes ersetzt, wo die wissenschaft die sage ablöst. so weit war Ionien zur zeit des Aischylos.

Athen steht zwischen Ionien und den Dorern. Solon und die tyrannen haben die front des staates, die früher ganz nach westen gerichtet war, nach osten gewandt. Solon und Kleisthenes haben das joch der vermorschten [105] gesellschaftsformen gebrochen. die lebendige kraft einer in gesetzmäßiger freiheit zum selbstbewußtsein und zur selbstregierung berufenen bürgerschaft ist entfesselt. die schönsten aufgaben werden dem volke zur rechten zeit gestellt, werden gelöst und neue höhere ziele eröffnen sich dem blicke. in dieser atmosphäre schuf Aischylos die tragödie, ward er ein neuer Homer. das volk in seiner breiten masse lebte und webte noch in der sage, und die demokratie verwarf die tyrannische subjectivität der Ionier und die oligarchische des Pindaros. aber das volk verlangte seine eignen wahren und innigen empfindungen aus der sage hervortönen zu hören, und wollte mittun auch an seinem gottesdienste. und das volk war fromm und ernst; die höchsten und tiefsten gefühle regten sich in seiner seele: es verlangte nach dem dichter, der den gefühlen gestalt farbe klang verliehe: es verlangte nach dem dichter der ihm lehrer und erzieher werde, der es zu gott führe.

People were well ahead of the epoch that relished the legend. Subjectivity established itself most cruelly. The single individuals, full of self-conquered wisdom, were not satisfied with the achievements of the people anymore, and even confronted it with scorn: the wise against the blind fools. And the legend experienced nothing but hatred and scorn. One man said ἔδιζησάμην ἑμωυτόν [I searched my own self],^{xlviii} he announced the eternal λόγος that he owned, while other men did not know, nor understand when he revealed it and admonished Homer and Hesiod. Another one claimed: Ἐκαταῖος ὤδε μυθεῖται· τάδε γράφω ὡς μοι ἀληθέα δοκεῖ εἶναι· οἱ γὰρ Ἑλλήνων λόγοι πολλοί τε καὶ γελοῖοι, ὡς ἐμοὶ φαίνονται, εἰσὶν [Hecataeus says: I write these things as they appear to me to be true: in fact, the tales of the Greek, as they come my way, are many and laughable].^{xlix} And a third one rejected the old gods and their prophets, the epic poets, explaining that the characters of the legend were πλάσματα τῶν προτέρων [an invention of the ancients].¹ The day had come when the ἱστορίη and the φιλοσοφία of the single individual substituted the ones of the people and science replaced the legend. Ionia had gone that far at the time of Aeschylus.

Athens was halfway between the Ionia and the Dorians. Solon and the tyrants positioned the front of the state eastward, whereas earlier it was totally steered westward. Solon and Cleisthenes threw off the yoke of decaying social forms. The living force of an urban population, called to self-consciousness and self-rule within a context of law-established freedom, was liberated. The most beautiful duties were assigned to the people in the right moment and were performed; new and higher targets appeared on the horizon. In this atmosphere Aeschylus created tragedy, becoming a new Homer. The vast multitude of the people still lived and moved^s inside the legend, and democracy rejected both the tyrannical subjectivity of the Ionians and Pindar's oligarchic one. Yet the people wanted to hear their truest and deepest feelings resound in the legend, and wanted to contribute to the divine service too. The people were pious and earnest; the most elevated and deepest feelings agitated their souls. They also wanted the poet to give form, colour, and sound to those feelings: they wanted the poet to become the master and instructor who would lead them to god.

Also konnte für das Athen, das bei Marathon und Salamis geschlagen hat, nur eine Poesie genügen, welche objectiv und volkstümlich blieb wie die des Epos, in welcher der Dichter mit seiner Person zurücktrat. und es mußte eine ernste und erhabene Poesie sein (*σπουδαία*, wie Aristoteles sagt), die ein Weltbild gab und Gott in der Geschichte zeigte, wie die homerische. damit war zugleich als Stoff der einzig vorhandene gegeben, die Heldensage. aber die Poesie mußte gleichwol eine neue nationale von dem Geiste der großen Gegenwart durchtränkt sein: die homerische Sage mußte aus dem attischen Geiste wiedergeboren werden, das waren die Forderungen für den Inhalt. was die Form anging, so ist oben gezeigt, daß die chorische Lyrik, aber von einem Bürgerchore ausgeübt, und der ionische Sprecher und für beide das Costüm, also die *μίμησις* gegeben war. man kann sagen, Aischylos brauchte nur zuzugreifen, der Tragödie durch Zufügung des zweiten Schauspielers zur wirklichen Handlung zu verhelfen und sie *ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας ἄποσεμνύνειν*: dann war alles geschehen. gewiß, wir vermögen die geschichtlichen Kräfte zu wägen, einzusehen, daß und warum sie auf das eine Ziel hinwirken, welches dann durch den glücklichen Griff des einzelnen erreicht wird. und es ist dann die Probe gemacht, daß das geschichtliche Exempel aufgegangen ist. nur wird darum die Größe des Genies nicht geringer: seine Tat bleibt immer das Ei des Columbus, mögen wir ihm den Platz noch so genau nachrechnen können, den ihm die Geschichte vorsorglich bereitet hatte.

Es ist offenbar geworden, daß der Anschluß an die Heldensage das ist, wodurch Aischylos die Tragödie geschaffen hat. damit ist die Tatsache [106] erklärt, welche sonst unbegreiflich aber nichts desto weniger Tatsache bleiben würde, daß nicht nur die Tragödie des 5. Jahrhunderts, sondern auch jede Nachbildung derselben in der Folgezeit die Heldensage zum Inhalte hat. auf diesem Verhältnis beruht die einzige Größe der griechischen Tragödie; aber nicht minder liegt darin auch ihre Vergänglichkeit beschlossen. ihr Untergang war unvermeidlich, sobald auch das attische Volk der Sage entwuchs. denn dann mußte die attische Nachfolgerin Homers das Schicksal ereilen, welchem Homer in Ionien verfallen war. und nun eröffnete dieselbe großartige politische Bewegung, welche dem Drama des Aischylos die Weihe gab, Athen

Therefore, for Athens, which had won at Marathon and Salamis, only one poetry could suffice, [a poetry] which remained objective and popular as epic poetry and from which the poet's personality withdrew. It had to be a serious and sublime poetry (*σπουδαία*, as Aristotle put it) that gave an idea of the world and showed god in history, as Homer's poetry had done. Thus, the only available content was the heroic legend. Yet, poetry had to be a new national poetry too, imbued by the spirit of the grandiose present: the Homeric legend had to be born again from the Attic spirit; this is what was required as to the topic. And as to the form, we have previously showed that the choral lyric performed by a chorus of citizens, the Ionic speaker, the use of a disguise for both, and therefore the *μίμησις* [imitation] were available. One can say that Aeschylus just needed to step in and help tragedy attain some proper action by adding the second actor and making it *ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας ἀποσεμνύνειν* [take on a solemn form starting from little tales and a humorous language]:^{li} at that point, it was all done. Of course, we cannot weigh up the historical forces and evaluate how and why they had as a goal what, thanks to the happy touch of a single individual, was then accomplished. And it has been tested that the historical example turned out well. Yet, the greatness of genius did not grow less because of this: its undertaking is still an egg of Columbus, even though we can precisely calculate the place that history providentially assigned to it.

It is therefore evident that the relationship with the heroic legend was precisely the element through which Aeschylus created tragedy. This accounts for the reason why the heroic legend was the topic not only of fifth-century tragedy, but also of every later imitation of it: a circumstance that would otherwise be incomprehensible, despite still being a fact. The unique greatness of Greek tragedy relies exactly on such relationship; however, this also determined its transience. Its decline was unavoidable when the Attic people emancipated themselves from the legend. Then the same fate that had caused Homer's decline in Ionia befell Homer's Attic inheritor. And that same grandiose political movement that had consecrated Aeschylus's drama completely prepared Athens

völlig dem ionischen einfluß, oder verlegte vielmehr den schwerpunkt des geistigen lebens von Ionien nach Athen. dadurch ward der an sich notwendige entwicklungsproceß beschleunigt, der durch befreiung des subjectiven denkens und der individualität die sage und ihr gefäß, die tragödie, überwinden mußte. wo Anaxagoras Protagoras Sokrates lehren, ist in der tat kein raum mehr für sie. wenn nicht ihre beiden dichter noch gelebt hätten, würde sich die tragödie kaum bis 406 gehalten haben. als sie aber starben, empfand das publicum selbst den tod der tragödie. Aristophanes ließ Dionysos in den Hades hinabsteigen. Platon verbrannte seine tetralogie; nicht weil er darauf verzichtete, ein dichter zu werden im sinne des Aischylos, sondern weil er erkannte, daß der tragiker jetzt nicht mehr der lehrer und meister des volkes sein konnte. er versuchte freilich — so stark war die gewalt der tragödie — sich eine neue kunstform von dramatischem charakter zu schaffen, und er schuf sich statt der überwundenen heroensage auch einen sagenkreis, den von Sokrates; aber er erlebte doch oder bewirkte vielmehr selbst daß die wissenschaft das poetische gewand ganz abwarf; wenigstens die wahre, denn in niederen aber deshalb volkstümlicheren kreisen trat dem sokratischen sogar noch der sagenkreis von Diogenes zur seite. die poetische form des dramas dauerte freilich, ja das dramatische ward erst jetzt recht als artbildend erfaßt; man tat auch hier den notwendigen schritt, da die heroischen abbilder nicht mehr verfiengen, frisch in das volle menschenleben der gegenwart hineinzugreifen und von da die stoffe zu holen. Menander steht zum βίος wie Aischylos zu Homer: er bewirtet seine zuschauer mit τεμάχη von den μεγάλα δεῖπνα τοῦ βίου. aber das drama ist, seit es die sage verloren hat, nur noch komödie; das σπουδαῖον ist dahin, unwiederbringlich. die Hellenen haben nach Platon keinen dichter und keine poesie im hohen stile mehr besessen: um so ungeheurer war und blieb die gewalt, welche die fast schon bei lebzeiten an die seite Homers erhobenen drei attischen [107] tragiker ausübten. allein diese geschichtliche wirkung, die in gewissem sinne ewig dauern wird, ist in jeglicher hinsicht eine andere als die welche die dichter selbst beabsichtigten und ihre werke zu ihrer zeit ausübten. und die philologie hat zwar auch die aufgabe jene geschichtliche wirkung zu verfolgen und zu erklären: aber das nächste und notwendigste ist, den dichter und sein werk selbst zu begreifen.

to the Ionian influence, or better, it moved the centre of gravity of intellectual life from Ionia to Athens. Thus, the development process, which, necessary in principle, had to overcome the legend and its vessel, i.e. tragedy, by liberating subjective thought and individuality, was accelerated. Where Anaxagoras, Protagoras, and Socrates taught, there was in fact no more space for them. If its two poets had not lived for so long, tragedy would have hardly lasted until 406 BC. And when they died, the public itself felt that tragedy had died. Aristophanes had Dionysus descend into Hades. Plato burnt his tetralogy, not because he wanted to give up becoming a poet in the sense of Aeschylus, but because he had understood that the tragic playwright could not be the instructor and master of the people anymore. The power of tragedy was so strong that he actually tried to create a new dramatic art form for himself and, instead of the outdated heroic legend, he also created a cycle of legends: Socrates's. Yet he saw, or better, he had science completely divest itself of poetic attire, at least with regard to real science, since in the lower and therefore more popular circles, the cycle of legends on Socrates was paired with one on Diogenes. Of course, the poetic form of drama still existed, but only then was the dramatic [element] conceived as constitutive of the genre. Since the heroic reproductions did not work anymore, the necessary step was taken here too by freshly plunging into the fullness of contemporary human life in order to collect contents from it. Menander is to βίος [life] what Aeschylus is to Homer: he offers his audience *τεμάχη* [bites] from the *μεγάλα δεῖπνα τοῦ βίου* [great banquets of life]. Yet drama, ever since it lost the legend, was nothing but comedy; *σπουδαῖον* [seriousness] irretrievably vanished. After Plato the power exercised by the three Attic tragedians, who had been ranked with Homer practically while they were still alive, was and remained so great that the Hellenes have had no poet, nor any stylistically elevated poetry. Yet this historical effect, which will in a sense last forever, is totally different from the one intended by the poets themselves and the one exercised by their works in their own time. Philology surely has to follow the historical effect and try to explain it, but most immediately and most necessarily it has to understand the poet and his works.

Beantwortung der frage

Wir stehen am schlusse: es ist nur noch nötig, den ertrag unserer betrachtungen zusammenzuziehen, damit die frage beantwortet werde, was ist eine attische tragödie? eine attische tragödie ist ein in sich abgeschlossenes stück der heldensage, poetisch bearbeitet in erhabenem stile für die darstellung durch einen attischen bürgerchor und zwei bis drei schauspieler, und bestimmt als teil des öffentlichen gottesdienstes im heiligtume des Dionysos aufgeführt zu werden.

Das ist ohne zweifel eine definition, mit welcher die aesthetische theorie so nichts anfangen kann, vielmehr wird diese sofort und mit leichtigkeit sich aus ihr nur das aussuchen, was für sie wesentlich ist. denn die aesthetische theorie will die tragödie definiren; die philologie hat es aber mit der attischen tragödie zu tun, und für diese ist alles wesentlich, was für die dichter als gesetz gegeben war, und sich demnach in ihren werken wirksam zeigt, also z. b. die qualität der tänzer, die beschränkte zahl der schauspieler, zeit und ort der aufführung. die theorie hat die aufgabe, die notwendigkeit für jede der forderungen begrifflich zu erweisen, welche sie in der definition zusammenfaßt; die philologie hat ihre aufgabe eigentlich schon erfüllt, wenn sie die existenz jedes einzelnen kennzeichens, das sie in die definition aufnimmt, an den concreten erscheinungen, den tragödien, dartut: im vorstehenden soll aber auch für alles einzelne die entstehung erläutert und somit zwar nicht ihre begriffliche, aber wol ihre geschichtliche notwendigkeit erwiesen sein.

Die aristotelische definition

Aristoteles hat nicht die attische tragödie geschichtlich, sondern die tragödie begrifflich definiren wollen, und nur weil sein einziges beobachtungsmaterial in attischen tragödien und ihren nachahmungen bestand, kann der moderne sich leicht über seine absicht täuschen. gleichwol wird jeder erwarten, daß hier die aristotelische definition zur vergleichung herbeigezogen werde. ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος

Answering the Question

We have come to the end: there is nothing left but to gather the fruits of our considerations in order to answer the question, what is an Attic tragedy? An Attic tragedy is a self-contained episode of the heroic legend poetically wrought in an elevated style in order to be performed by a chorus of Attic citizens and two or three actors, and meant to be staged in the sanctuary of Dionysus as part of a public divine service.

This is undoubtedly a definition which is useless with regard to aesthetic theory; in fact it will immediately and superficially try to gather from it only what is essential for it. Aesthetic theory aims at defining tragedy. On the contrary, philology is concerned with Attic tragedy and for it all that the poets took as a rule, and which consequently proved effective in their works, is essential: for example, the quality of the dancers, the limited number of actors, the place and time of the performance. Theory is bound to demonstrate conceptually the necessity of each element that appears in the definition; philology has already done its duty when it demonstrated the existence of every single feature included in the definition in concrete phenomena, that is, in tragedies. The origin of every single element [of the definition] has been discussed above and therefore, if not its conceptual, its historical necessity has been certainly proved.

The Aristotelian Definition

Aristotle did not mean to define Attic tragedy historically, yet tragedy conceptually, and since the material on which he based his observations came exclusively from Attic tragedies and their imitations, the moderns can be easily misled as to his actual intentions. Nevertheless everybody would now expect a comparison with the Aristotelian definition: ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος

ἐχούσης ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις — so weit stimmt das, wenn man den verschiedenen standpunkt berücksichtigt, im wesentlichen, und die einheit und abgeschlossenheit, die freilich für jedes kunstwerk gilt, ist ein sehr wichtiges moment, das gewürdigt zu haben vielleicht das wertvollste an der [108] ganzen definition ist.⁶⁴ Aristoteles fährt fort, δρώντων καὶ μὴ δι' ἀπαγγελίας, insofern hierdurch nur der unterschied vom epos bezeichnet werden soll, ist es ohne weiteres zutreffend; ich habe dem durch das wort 'darstellung' genüge zu leisten gesucht. aber Aristoteles selbst hat ohne zweifel mehr darin gesucht und von der tragödie gefordert, daß sie ihre handlung im wesentlichen vor augen führen, darstellen und nicht erzählen soll. eben so wenig werden wir zögern, die forderung als berechtigt anzuerkennen; unser gefühl werden auch die attischen dramen besonders ansprechen, welche ihr genügen, also z. b. *Philoktet* und *Oedipus*, *Medeia* und *Ion*. aber für die attische tragödie ist, wie wir gesehen haben, das dramatische accessorisch, und vollends die μίμησις πράξεως — δρώντων καὶ μὴ δι' ἀπαγγελίας sehen wir zwar von *Richard III Othello Götz* erfüllt: allein, wer auf das dramatische das höchste gewicht legt, dem haben erfahrungsgemäß die nachahmungen der antike und diese selbst nicht genüge geleistet. nicht bloß die *Perser*, auch die *Sieben* geben nicht die handlung, oder doch nur im reflexe, halb episch, halb lyrisch. Aischylos Εὐρώπη ἢ Κᾶρες⁶⁵

⁶⁴ Wenn man die einheit der handlung so misverstanden hat, daß nur eine verwicklung erlaubt sein sollte, und demgemäß die *Hekabe* und den *Herkules* des Euripides, *Lear* und *Kaufmann von Venedig* getadelt hat, so ist das geschehen, weil man den Aristoteles nicht im urtext zu grunde legte. selbst der *Götz* genügt der wirklich aristotelischen forderung, mag auch ein gewisses ἐπεισοδιῶδες als vorwurf mit recht haften bleiben. aber *Heinrich IV.* oder *Faust* genügen nicht.

⁶⁵ Karer bilden den chor, weil sie für die totenklagen geeignet sind. daß Sarpedon ihr fürst und nur nebenher der der Lykier ist, zeigt, daß die ausbildung der sage milesisch ist, wohin die verbindung des Sarpedon mit Kreta auch weist: denn das hinterland von Milet ist karisch.

ἐχούσης ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις [tragedy, then, is the imitation of a serious and complete action, having its own size, with language adorned by distinct elements, each used separately in the different parts of the play].^{lii} Taking into account the different perspective, this definition fundamentally works; unity and completeness, which obviously matter for every work of art, are very important elements, and having pointed them out is perhaps the most precious factor in the whole definition.⁶⁴ Aristotle further writes: δρώντων καὶ μὴ δι' ἀπαγγελίας [of people acting and not through narration].^{liii} Insofar as this marks the difference from epic poetry only, it is certainly correct. I tried my best to do this through the word 'representation'. Yet, Aristotle undoubtedly looked for something more in it and required that tragedy fundamentally showed, performed but did not narrate its action. Still, we will not hesitate to acknowledge this requirement as legitimate; the Attic dramas that satisfy it, such as *Philoctetes*, *Oedipus the King*, *Medea*, and *Ion*, are the ones that especially touch our sensibility. But as regards Attic tragedy, as we have seen, the dramatic aspect is incidental, and we see μίμησις πράξεως – δρώντων καὶ μὴ δι' ἀπαγγελίας [the imitation of an action – of people acting and not through narration] perfectly realized by *Richard III*, *Othello*, *Götz*.^{liv} However, according to our experience, those who attach the greatest importance to the dramatic [dimension] will not be satisfied by the imitations of the antiquity, nor by the [ancient] works themselves. *The Persians* but also *The Seven against Thebes* provide no action, if only in an indirect half-epic, half-lyric way. We can imagine Aeschylus's *Εὐρώπη ἢ Κᾶρες* [*Europa or The Carians*]⁶⁵

⁶⁴ One misunderstood the unity of action so as to believe that only one plot is allowed, and therefore criticized Euripides's *Hecuba* and *Hercules* but also *King Lear* and *The Merchant of Venice*, because one did not refer to Aristotle's original text. *Götz* itself satisfies the authentic Aristotelian requirement, even though a certain ἐπεισοδιώδες [episodic character] justly deserves to be criticized, whereas *Henry IV* or *Faust* do not.

⁶⁵ The Carians form the chorus because they are fit for funeral lamentations. The fact that Sarpedon was their king, as well as the Lycians' one, reveals the Milesian origin of the legend. That is where Sarpedon's relationship with Crete points at, since Miletus's hinterland was Carian.

können wir uns nach dem prologe und der zu grunde liegenden homerischen episode ganz wol vorstellen, die sorge der mutter um den fernen sohn, den barbarenchor, dem die fremdartige wilde klage geziemt, einen botenbericht, der das Π nacherzählt, Schlaf und Tod mit der leiche Sarpedons, die errichtung des schon von Homer erwähnten grabmals: ein herzzerreißendes bild des mutterschmerzes und der früh gebrochenen menschenblüte, versöhnt durch den ewigen ruhm der mannesehre, die im grabe des Aresgefällten das leben hat, ein abbild der empfindungen, welche die Erechtheiden haben mochten, als sie den leichenstein CIA I 433 errichteten: das gibt eine echte attische tragödie, aber ob es ein wirkliches drama gibt, ist mir selbst zweifelhaft. der unterschied zwischen dem abstract von uns geforderten und dem concret in Athen erkannten und erstrebt ist in diesem punkte besonders augenfällig. wir erleben ja aber auch, daß das dramatische [109] übertrieben wird, das sinnfällige allein als handlung erscheint, und ein flachkopf dem Tasso mangel an handlung vorwerfen darf, während andererseits für die sitte der botenreden im attischen drama, die doch lediglich aus seiner herkunft erklärt werden darf, eine aesthetische rechtfertigung erkünstelt wird.

Immerhin liegt hier nicht der hauptunterschied, der das attische drama von dem aristotelischen scheidet. aber er fährt fort δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. und dieses kleinod der aristotelischen lehre können wir nicht brauchen, mag es auch das unschätzbare sein. man kann doch darüber keine worte verlieren, daß eine kathartische wirkung weder Aischylos erstrebt noch die Athener erwartet haben. mag der philosoph auch noch so scharf und fein die wirkung beobachtet haben, welche eine tragödie auf das publicum oder auch auf ihn bei einsamem lesen ausübte: diese wirkung war den dichtern und ihrem volke unbewußt. der dichter, der für den festtag ein spiel lieferte, für das ihm bestimmte bedingungen gestellt waren, wollte gewiß höheres als beklatscht und bekränzt werden; gewiß wollte er sein volk lehren und erbauen: aber das lag in seinem berufe als dichter, nicht als tragiker. und das volk erwartete und erfuhr die wirkung

quite well on the basis of the prologue and the Homeric episode on which it is based (the mother's worry for the far-away son), the chorus of the barbarians, which is appropriate to the exotic wild lamentation, the narrative of a messenger that reproduces the content of Book 16 of the *Iliad*,^{lv} Sleep and Death next to Sarpedon's corpse, the building of the funeral monument already mentioned in Homer:^{lvi} the heart-rending scenario of motherly grief, of blooming youth untimely cut off and consoled by the undying fame of the manly honour that lies in the tomb of the victims of Ares, a replica of the feelings that the Erechthesis must have had when they built the gravestone that is published in the *CIA*, 1.433.^{lvii} This forms an authentic Attic tragedy, whether the existence of a proper drama is doubtful, even to me. The difference between what we posit in abstract form and what was concretely known and wanted in Athens is, at this point, particularly obvious. Yes, we realize that also the dramatic aspects get exaggerated, and only the most easily perceivable ones emerge as action; only a flathead could reproach Tasso with want of action, while on the other hand the aesthetic justification of the tradition of the messengers' tales in Attic drama, which can be explained only by looking at its origins, is artificially created.

However, this is not the main difference that separates Attic drama from the Aristotelian one. He goes on saying: δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν [through pity and fear it effects the catharsis of such emotions].^{lviii} However inestimable this jewel of Aristotelian theory is, we cannot use it. There is no need to waste one's words saying that Aeschylus did not aim at a cathartic effect, nor that the Athenians expected it. The philosopher may have acutely and subtly observed the effect that a tragedy produced on the audience or even on himself when reading the text on his own, yet neither the poets nor their people were aware of this effect. The poet, who provided a play for the festival for which he was given specific conditions, surely wanted something more than being applauded and crowned; he obviously wanted to educate and improve his people, even though this pertained to the poet's and not to the tragic play-

der poesie als solcher: was es von der tragödie als solcher forderte, das lag in deren äußerem anlaß, den Aristoteles (mit recht für seinen absoluten standpunkt) nicht berücksichtigt, wol aber wir aufzunehmen haben. die tragödie ist ein teil des dionysischen gottesdienstes. nun liegt am tage, daß die besten tragödien im tiefsten sinne erbaulich wirken: aber dem dionysischen dienste darf man das nicht zurechnen, denn dieser verlangt ja nicht nur auch das satyrspiel, sondern er hatte sich mit diesem lange begnügt, ohne etwas im ernsten sinne erbauliches zu fordern. um so weniger darf diese wirkung in die definition der tragödie eingang finden.

An sich betrachtet ist in der kunstlehre des Aristoteles ohne zweifel die volle größe des unerbittlichen menschenkenners zu bewundern, und wer mag sich nicht gern daran erquicken, wenn er die hochmodernen sich mit dem probleme des wolgefollens an tragischen gegenständen vergebens quälen sieht. wie sollte nicht bedeutende wahrheit in dem liegen, worin Aristoteles und Goethe sich zusammenfinden? aber das sollte man sich eingestehen, daß die *κάθαρσις* für das drama nicht artbestimmend sein kann, und selbst wenn man die affecte, durch welche das drama wirkt, als artbildend anerkennen wollte, so würde das unselige par furcht und mitleid recht unzureichend bleiben. für uns gewiß; denn [110] wirkt etwa z. b. Calderons Andacht zum kreuze nicht kathartisch, tragisch selbst auf den, dem eine solche religion widerwärtig und entsetzlich ist? der affect aber, durch den sie wirkt, ist doch wol weder *ἔλεος* noch *φόβος* sondern *devocion*. der *Prinz von Homburg* schließt mit einer scene überwältigenden jubels, und selbst der leser in stiller kammer stimmt laut in den schlußruf ein "in staub mit allen feinden Brandenburgs": der affect, der sich da entlädt, ist doch wol von furcht und mitleid sehr weit entfernt, ist patriotismus. nun mag Aristoteles entschuldigt sein, denn er hatte für religiöse hingabe nicht viel mitgefühl, und patriotismus kannte der heimatlose nicht. aber die alten Athener hatten beides, und in den *Eumeniden* weht der echte fromme glaube an die gerechtigkeit und das erbarmen der gottheit und der echte stolz auf das herrlichste vaterland. also ist die beschränkung auf jene zwei affecte zu eng. und doch ist noch schlimmer, was durch die einseitige hervorhebung derselben bewirkt wird. natürlich findet Aristoteles den dichter und das gedicht am besten, welche diese affecte am stärksten spielen lassen.

wright's profession. And the people expected and felt the effect of poetry as such; what they required from tragedy as such concerned its external context that Aristotle did not consider (justly so, given his absolute standpoint), but that we have to take into account. Tragedy is a part of the Dionysian service. It is quite evident that the best tragedies produced an edifying effect in its deepest meaning. Yet, this kind of effect cannot be ascribed to Dionysian service, since not only did it also require satyr play, but it also contented itself with it for a long time, with no serious claim to edification. Nor should this effect be included in the definition of tragedy.

In Aristotelian aesthetic theory taken in itself, the absolute greatness of the ruthless connoisseur of mankind is undoubtedly to admire; and who would not find comfort in it by observing how the ultramodern ones vainly torment themselves with the question of pleasure generated by the contents of tragedy? How could an important truth not lie where Aristotle meets Goethe? Yet, one should admit that the *κάθαρσις* [catharsis] cannot be constitutive of drama; and even though one wanted to acknowledge the emotions through which drama acts to be constitutive of the genre, the fatal pair, pity and fear, would remain rather inadequate. It would for us surely. Indeed, does Calderón's^{lix} prayer at the cross not act in a cathartic or properly tragic way even on those who consider such religion revolting and horrible? The emotion through which it acts is not *ἔλεος* [pity], nor *φόβος* [fear], but *devoción* [devotion]. *The Prince of Homburg*^{lx} ends with a scene of overwhelming jubilation, and even the readers, in their silent rooms, loudly join in the final cry "Down with the enemies of Brandenburg!"; well, the emotion vented here has little in common with pity and fear: it is patriotism. Now, Aristotle may be excused since he was not much inclined towards religious devotion and, having no homeland, did not know patriotism. Nonetheless ancient Athenians had both, as well as an authentic and devout faith in justice and divine mercy, and authentic pride for one's magnificent fatherland linger in the *Eumenides*. Hence the limitation to those two emotions is reductive; and what results from a unilateral highlighting of it is even worse. Of course Aristotle considered the poet and the work

unvermeidlich ist, daß ihm ein 'tragischer' ausgang mindestens vorzüglicher erscheint, wobei denn *Eumeniden* und *Philoktet* und *Iphigenie* und *Prinz von Homburg* übel fahren müssen. und wenn die dichter und das publicum erst dahinter kommen, daß die wirkung eine pathologische sein soll, so wird eine verrohung der empfindung unvermeidlich sein, weil die reizungen immer stärker werden müssen. diese definition führt zu Seneca; und wenn nur Shakespeare nicht so oft in diesem sinne 'tragisch' wäre. aber auch in der nötigen verallgemeinerung von der tragödie auf die kunst überhaupt streift die aristotelische kunstlehre an das philistertgefühl, daß man in's theater gehe, um sich aus der misere des tageslebens auf ein par stunden dadurch zu entrücken, daß man sich recht ausweint oder auslacht; das bekommt gut; man geht am andern morgen frischer in die tretmühle. es ist auch hier etwas von der frömmigkeit am sonntagvormittag für die ganze woche. wenn Goethe vor der meduse Rondanini die menschheit höher fühlt, Schiller meint, nie ganz unglücklich werden zu können, seit er die Leichenspiele des Patroklos gelesen hat, so ist das doch wol mehr: was wir für das leben dem verdanken, daß wir den *Faust* besitzen, täglich und stündlich bewußt und unbewußt unter seiner wirkung stehen; die lebenserfahrung, die darin liegt, daß einmal das große auge des einen stoischen gottes aus der kuppel des Pantheons oder das bunte göttergewimmel der Christen in S. Maria della Arena auf uns niedergeschaut hat, das ist etwas höheres als eine einmalige pathologische wirkung, die etwa nur im gedächtnis lebte: was man [111] empfindet ist nicht pathologisch sondern moralisch, ist keine κάθαρσις sondern eine reinigung. aber das gehört nicht hierher; oder doch nur so weit, als die Athener im gegensatze zu Aristoteles von ihren dichtern, weil sie dichter waren, *et delectare et prodesse* verlangt haben. und wenn es ein ruhm sein sollte, daß Aristoteles die moralische wirkung nicht anerkennt, so hat er das erreicht, weil er nicht mehr hellenisch empfand.

Wie wenig er das tat, zeigt sich am stärksten darin, was seine definition vermissen läßt, obwol es das wichtigste ist: er ignoriert die sage. das beispiel, das er an der Iphigenieafabel gibt (17),

that made those emotions act most intensely as the best ones. It was inevitable that a 'tragic' ending seemed by far preferable to him: that is why the *Eumenides* and *Philoctetes* and *Iphigenia* and the *Prince of Homburg* must have a bad ending. When the poets and the audience find out that the effect must be pathological, a brutalization of the emotional perception becomes inevitable since the stimulation must grow stronger and stronger. This definition leads to Seneca; if only Shakespeare were not that often 'tragic' in this sense [!] Yet, even with regard to the necessary generalization from tragedy to art at large, the Aristotelian aesthetic theory is not that distant from a philistine conception, that is, one goes to the theatre in order to escape everyday troubles for a few hours, to unburden oneself with laughter and tears; and all this makes one feel good; the day afterwards one can get on the treadmill again, refreshed. Here there is also something of that Sunday morning piety that lasts for the whole week. But when Goethe, in front of the Medusa Rondanini, better appreciates humanity,^{lxi} when Schiller thinks that he will never be completely unhappy after reading of the funeral games for Patroclus,^{lxii} the level is certainly higher. We feel a lifelong gratitude for the fact that we own *Faust*, for being under his influence every day and every hour, whether consciously or not. Experiences such as having been once observed by the big eye of the only Stoic god from the Pantheon's dome or by the multi-coloured swarming of the Christian deities in the church of Santa Maria dell'Arena^{lxiii} are much more higher things than a simple pathological effect that survived perhaps only in our memories. What one feels is not pathological, but moral; it is not κάθαρσις [catharsis] but purification. Yet this does not fit here, or better, it does only to the extent that the Athenians, unlike Aristotle, wanted their poets, because they were poets, to *et delectare et prodesse* [give pleasure and be of use].^{lxiv} And if not recognizing the moral effect must be considered an instance of glory, then Aristotle achieved that goal because his perception was not Hellenic anymore.

How little he did this best emerges in what his definition lacks, even though that aspect is the most important one: he ignores the legend. The example he quotes with regard to the myth of Iphigenia (ch. 17)^{lxv}

zeigt, daß er sich die tätigkeit des dichters wirklich etwa so vorstellt, wie Raffaels handzeichnungen es für den maler beweisen. erst wird das allgemein menschliche motiv in seiner natürlichen naktheit durchgeführt, dann erst findet die bekleidung mit den sagenhaften namen statt. die tatsache, daß gleichwol die tragiker keine erfundenen stoffe behandeln, ist Aristoteles unbequem; mit wolgefallen notirt er eine ausnahme, obwol Agathon weder nachhaltigen beifall noch nachahmung gefunden hatte. endlich hilft er sich damit, daß das publicum auf wahrscheinlichkeit halte und diese doch vorhanden sein müsse, wenn die geschichten wirklich passirt sind. also die sage hat nur als geschichtliche wirklichkeit bedeutung. nun lehrt aber Aristoteles selbst, daß die wirklichkeit unpoetisch ist, muß sich also damit helfen, daß doch unter dem was passirt auch einzelnes ist, das der anforderung des poetischen (οἶον ἄν γένοιτο) entspricht, wofür ihm eine bestätigung ist, daß zu seiner zeit nur noch eine beschränkte zahl von sagenstoffen wieder und wieder bearbeitet wurden. wer wollte leugnen, daß Aristoteles auch hier nur sagt was er empfindet und zu empfinden ein recht hat. denn für ihn war die sage tot, so daß er sie weder als lebendige macht anerkennen noch, wie Platon, bekämpfen mochte. wenn ein bedeutender tragiker noch erstanden wäre, so hätte er jedenfalls die heldensage aufgegeben und in das menschenleben der gegenwart hineingegriffen; dabei würde dann freilich die scheidelinie zwischen tragödie und komödie durchbrochen worden sein und ein ganz neues 'drama' entstanden. aber das hat Aristoteles nicht geahnt: nicht er hat Shakespeare prophezeit, sondern Platon. er hat der folgezeit die richtige directive nicht gegeben, sondern ist in den formen einer innerlich überwundenen poesie stecken geblieben. und geschichtlich verstanden hat der die alte große attische tragödie wahrhaftig auch nicht, der ihren inhalt ignorirt. es ist in der poetik wie in der politik, wo er weder der großen vergangenheit, dem attischen Reiche, noch der großen zukunft, dem reiche Alexanders gerecht zu werden versteht, vielmehr in der misere [112] der kleinstadt und der dafür geeigneten gesellschaftsordnung verharret, welche von der speculation und von der geschichte in wahrheit längst überwunden war.

points at the fact that he actually imagined the activity of the poet to be more or less similar to the one of the painter as shown by Raphael's drawings. The universal human theme is first realized in its natural nakedness and only later clothed with legendary names. The fact that, in spite of this, tragic playwrights never dealt with contents of their own creation made Aristotle uncomfortable. He points out an exception with pleasure, even though Agathon never had an enduring success, nor imitations. Finally, he avails himself of the argument that the audience cared for verisimilitude and that it had consequently to be used when the stories truly happened. Hence the legend is worth only as historical reality. Yet, Aristotle himself teaches that reality is not poetical, and therefore he has to avail himself of the fact that, among the things that happen, there are some single aspects that answer the requirements of the poetic (οἷον ἄν γένοιτο [it could happen]);^{lxvi} and this confirmed to him that, in his time, only a limited number of legendary contents were reworked again and again. Who could deny that Aristotle voiced only what he perceived and what was in his right to perceive? For him, in fact, the legend was dead and therefore he had no reason to acknowledge it as a vital force, nor to fight it as Plato had done. Had another major tragic playwright appeared, he would have abandoned the heroic legend in any case and would have been inspired by contemporary human life; thus, the boundary between tragedy and comedy would have certainly been crossed and a new form of 'drama' would have developed. Yet Aristotle did not predict it, nor did he prophesize Shakespeare, but Plato did. He did not give the right directions to the next generation, but he got stuck into the forms of an internally out-dated poetry. And the one who ignores its content does not understand the ancient and great Attic tragedy historically. This happens in poetics and in politics, where he [Aristotle] cannot do justice to a grandiose past, that is, to the Attic empire, nor to a grandiose future, that is, Alexander's empire; on the contrary, he sticks to the miseries of the little town and to its correspondent social order, to realities that had in fact been long out-dated by speculation and history.

Moderne vorurteile

Endlos und nutzlos würde es sein die modernen definitionen des dramas mit der des attischen zu vergleichen, welche die geschichte gibt; das οἶον ἄν γένοιτο ist philosophischer, aber es ist mit dem οἶον ἦν incommensurabel. nur einige consequenzen zu ziehen wird praktisch sein, weil gewisse vorurteile sich fest eingewurzelt haben, so daß es nicht genügt gezeigt zu haben, daß sie unkraut sind; sie müssen ausgerissen werden.

‘Tragisch’ braucht eine tragödie weder zu schließen noch zu sein. nur die ernsthafte behandlung ist nötig. die peripatetiker, welche an dem ausgange des euripideischen *Orestes* und gar der sophokleischen *Elektra*,⁶⁶ sind durch Aristoteles auf einen holzweg gelockt. die *Alkestis* enthält gerade sehr rührende partien, sie soll und kann als tragödie gelten: aber sie schlägt in den zankscenen einen scherzhaften humoristischen ton an und führt Herakles als komische figur ein: dadurch wird sie dem satyrspiel angeähnelte, das ja aber die tragödie aus sich entwickelt hat, so daß die grenze (wenn man von dem satyrchor absieht) keine feste ist.

Es ist die meinung verbreitet, daß die attische tragödie erst allmählich dazu fortgeschritten wäre, individuelle menschen zu schildern, nachdem sie typen gebildet hätte, also z. b. Sophokles ‘den könig’ ‘die schwester’ ‘den greis’. das würde sehr seltsam sein, denn erst die abstraction findet solche typen, während die beobachtung nur individualitäten liefert. und daß die bildende kunst lange zeit nur ‘mann’ und ‘weib’ gebildet hat, ehe sie Perikles und Lysimache bilden kann, zeigt nur den gegensatz der künste, der in ihrem wesen liegt. es würde aber auch schwer begreiflich sein, daß Sophokles nicht können sollte, was Homer

⁶⁶ *Orestes* hypoth. und aus dieser schol. 1691, *Alkest.* hypoth. diese führt in einer handschrift (Laur. C) den autornamen Δικαίάρχου: das ist ganz unverständlich, wenn man es nicht auf diese aesthetische kritik bezieht. ebendaher der wertvolle litterar-historische traktat, der meist περι κωμωδίας genannt wird, obwol er weiter greift und vermutlich auf die Chrestomathie des Proklos zurückgeht; jetzt zu lesen in dem neudruck von Studemund *Philol.* 46, 13. die auszüge des Tzetzes hieraus haben nun kein anrecht auf beachtung mehr.

Modern prejudices

It would be endless and pointless to compare modern definitions of drama with the ones of Attic drama given in history. The οἷον ἄν γένοιτο [how it would have been] is more philosophical, but it is also incommensurable with the οἷον ἦν [how it was]. It may be practical simply to draw a few consequences, since certain prejudices are so deep-rooted that showing that they are weed does not suffice: they must be rooted out.

It is not necessary for a tragedy to end 'tragically', nor to be 'tragic', only a serious handling is necessary. The Peripatetics, who disliked the ending of Euripides's *Orestes* and even Sophocles's *Electra*,⁶⁶ were taken on the wrong track by Aristotle. *Alcestis* includes very moving scenes and therefore should and can be considered a tragedy; however, in the scenes of quarrel, it takes on a humorous and playful tone, and introduces Heracles as a comic figure. That is why it has been likened to satyr play: in fact, tragedy developed exactly from it, so that the boundary (apart from the chorus of satyrs) is not fixed.

It is commonly thought that Attic tragedy slowly progressed towards the representation of individual men after it had formed types, such as Sophocles's 'the king', 'the sister', 'the old man'. This would have been very strange, since only abstraction creates such types, while observation only produces individuality. Figurative art had for a long time depicted only 'men' and 'women' and could later represent Pericles and Lysimache: this points at the opposition between the arts which lies in their nature. However, it would be quite difficult to understand why Sophocles was thought

⁶⁶ See the hypothesis to *Orestes*, and especially the scholium on l. 1691, and the hypothesis to *Alcestis*, which quotes, in one of the manuscripts (Laurentianus C) [MS Laurentianus 32.2 (L)], the name of Δικαιάρχου [Dicaearchus] as its author. If one does not refer to this aesthetic criticism, this is totally incomprehensible; and even the precious historical and literary treatise, often referred to by the title *περὶ κωμῳδίας* [*On Comedy*], comes exactly from there, even if its arguments are wider and its possible derivation is from Proclus's *Chrestomathy*. We can now read it in Studemund's new edition (*Philologus* 46: 13) [Studemund 1888]. Tzetzes's extracts deserve no more consideration.

schon zur vollkommenheit geführt hat: Achilleus und Nausikaa sind wahrlich keine bloßen typen. der gang der entwicklung ist umgekehrt. der jüngling schreibt *Götz* und *Werther*, die jedermann verständlich sind; *Epimenides* [113] und *Natürliche tochter* versteht nur, wer dem Goethe der aus Italien heimkehrt in das reich des typisch symbolischen zu folgen vermag. nun ist aber tatsächlich jener ansicht der boden entzogen: die tragiker empfangen ihre gestalten von der sage, und die liefert ihnen nicht greis und schwester, sondern Oedipus und Antigone. und zugleich ist erklärt, wie jener irrthum entstehen konnte: figuren, welche die sage prägt, tragen allerdings nicht die zufälligkeiten eines modells an sich. vor allem aber wirkt verwirrend, daß die tragischen gestalten für uns typisch geworden sind. wir mögen ja in Antigone die schwesterlichste der seelen bewundern, wobei wir das ὠμὸν γέννημα ἔξ ὠμοῦ πατρός vergessen. aber dazu hat sie die gewalt der sophokleischen poesie und der von jahrhunderten dieser zugestandene classische vorrang gemacht, und es ist nicht damit gleichzusetzen, was sie für Sophokles und seine zeit war. bei Seneca ruft die amme Medeas entsetzt ihre herrin an '*Medea*', und diese antwortet *fiam*: für sich selbst ist sie das typische bild der kindesmörderin, die euripideische Medeia. wie sollte es erlaubt sein, Euripides selbst schon ähnlich empfinden zu lassen, als er diese Medeia erst schafft.

Es könnte nun freilich scheinen, als lieferte die sage zugleich mit dem stoffe die charaktere, und wenn die epischen dichter alle so viel vermocht hätten, wie die welche Nausikaa und den Achill der *Litai* gestaltet haben, würde das auch zutreffen — in dem falle würde aber freilich auch die sage einer erneuerung durch die tragödie nicht bedurft haben. in der überwiegenden menge von epen war von so ausgeführter charakteristik nicht die rede; man denke nur an Hesiodos. schon der stoffreichtum der meisten gedichte schloß das aus. ferner erhielt der tragiker auch durch die vielgestaltigkeit der sage die freiheit. Odysseus, der göttliche dulder des ionischen epos, war für die Dorer der verlogene Sisyphide; die Atreiden des epos waren heldenkönige, die Pleisteniden des Stesichoros waren frevler. mit ausnahme von ganz wenigen älteren schöpfungen hat tatsächlich erst das drama

to be unable to accomplish what Homer had already brought to perfection: Achilles and Nausicaa are certainly not only types. The direction of development is reversed. The young man [Goethe] wrote *Götz* and *Werther*, which anyone could understand, while *Epimenides* and *The Natural Daughter* could be understood only by those who managed to follow Goethe after his return from Italy and into the reign of what is typically symbolic. In fact, that opinion has been deprived of its basis: the tragic playwrights received their characters from the legend and it transmitted them not as old man and sister, but as Oedipus and Antigone. And at the same time this explains how that mistake may have been made: the figures created by the legend certainly did not bear with them the fortuitousness of a model. Yet, confusion especially arises from the fact that for us tragic figures have become typical. In *Antigone* we may admire the most sisterly of souls, but we forget the ὠμὸν γέννημα ἐξ ὠμοῦ πατρός [crude children of a crude father].^{lxvii} Yet, this is the outcome of the power of Sophoclean poetry and of the classic primacy it has been granted by the centuries, and it must not be equated with what she [Antigone] was for Sophocles and his time. In Seneca, Medea's horrified nurse calls her mistress 'Medea', and she answers 'fiam' [I will be].^{lxviii} she considers herself as the typical emblem of the infanticide, that is, Euripides's *Medea*. How could one think that Euripides himself already had such a conception, when he first created this Medea?

Of course, it may seem as if the legend transmitted the characters together with the contents and if all epic poets had been as skilled as the ones who created Nausicaa or the Achilles of the *Litae* [Prayers],^{lxix} this would be indeed correct. In this case the legend would not have needed to be renewed by tragedy. In the great majority of epic poems, the characteristic thus accomplished was not under dispute; let us just think of Hesiod. The richness of the contents of most poems excludes it. Moreover, the tragic playwright had a great liberty also thanks to the multifariousness of the legend. Odysseus, the divine endurer of Ionic epic poetry, was the deceitful Sisyphides for the Dorians. The Atreides of epic poetry were heroic kings; Stesichorus's Pleisthenides were desecrators. With the exception of very few older creations, drama actually

die charaktertypen aus den heroen gemacht, als welche sie dann gegolten haben. wenn der peripatetiker lehrt *sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino, perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes*, so steht er zu den charakteren wie Aristoteles zu den mythen, aus deren reichster fülle er nur noch wenige praktisch verwertbar findet. die großen tragiker aber fühlten sich noch als freie herren, durften dies und jenes versuchen, gebunden weder an fremde noch an eigene charakteristik: gebunden nur an den μῦθος, nicht an die ἥθη. und wenn diese durch den μῦθος bis zu einem gewissen grade vorgezeichnet erscheinen sollten, so genügt ein hinweis auf die *Elektra* des Sophokles und Euripides um zu lehren, [114] wie weit der freie spielraum war. die tragiker und ihre frische und kühne schaffenskraft stehen mitten inne zwischen dem conventionellen heroentum des epos und dem conventionellen heroentum, das die spätere zeit aus der tragödie selbst abstrahirt. und darum ist eine befreiung von diesen beiden fesseln für jeden nötig, der sie verstehen will. eben dieselben leute, welche über die typische stilisirung der tragödie klagen, reden dem Aristophanes die klagen über die bettelhaftigkeit euripideischer helden nach, die doch nur dadurch eingegeben sind, daß das athenische durchschnittspublicum, an die conventionelle epische stilisirung gewöhnt, es unschicklich fand, daß könig Telephos sich trug und betrug wie ein armer reisender von dazumal. die wahre kunst ist immer anachronistisch und läßt ihre geschöpfe fühlen reden und sich tragen, wie sie es im leben kennt, und sie lebt darum im widerstreite sowol mit dem conventionellen stile, den sie überkommt, wie mit der trägkeit der denkfaulen zeitgenossen. wer dem dichter gerecht werden will, wird ihn auf kosten des conventionellen erheben. für unsere anschauung ist es ein greulicher zopf, daß die classische tragödie Frankreichs nur könige oder doch standespersonen als helden duldet und kein schnupftuch auf der bühne nennen kann: aber ihre dichter sind dichter, weil Andromache eine vollblutfranzösin ist und Mahomet der verbrecherische betrüger, den sich die aufklärung allein als religionsstifter denken kann. eine ähnliche abstraction von dem conventionellen costüm fordert auch die attische tragödie. ohne zweifel sind in Euripides *Orestes* die personen ziemlich alle lum-

transformed heroes for the first time into certain character types that have successively been understood as such. When the Peripatetic taught *sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino, perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes* [Let Medea be haughty and indomitable, Ino compassionate, Ixion cruel, Io a wanderer and Orestes miserable],^{lxx} his position with regard to characters coincided with that of Aristotle with regard to myths, in whose great abundance he found only a few serviceable elements. Nevertheless, the great tragic playwrights still felt like free men, entitled to try this and that without being bound neither to their own characteristic, nor to a foreign one. They were bound only to the μῦθος [myth], not to the ῥῆθη [dispositions]. And if these were already sketched by the μῦθος to a certain degree, a simple reference to Sophocles's and Euripides's *Electra* would suffice to teach how wide the room for manoeuvre was. The tragic playwrights, with their fresh and audacious creative force, stood halfway between the conventional heroism of epic poetry and the conventional heroism that the later epochs abstracted from tragedy itself. And therefore a process of liberation from both these bonds is necessary for whoever wants to understand them [the tragic playwrights]. Precisely the people who complain about the typical stylization of tragedy repeat Aristophanes's complaints about the beggarliness of Euripidean heroes. They [the complaints] were inspired by the fact that the Athenian average audience, who was used to conventional epic stylization, found unbecoming that king Telephus dressed and behaved like a poor contemporary traveller. True art is always anachronistic and has its creatures feel, speak, and act as it knows it happens in life and that is why it clashes both with conventional style, overruling it, and with the sluggishness of the mentally lazy contemporaries. Whoever wants to do justice to the poets will raise them at the expense of the conventions. From our point of view, it is a tremendously antiquated custom that France's classic tragedy allowed no heroes but kings or in any case high-rank people, and that 'handkerchief' could not be pronounced on stage. Nonetheless their poets are definitely poets, since Andromache is a trueborn Frenchwoman and Muhammad is the criminal fraud whom the Enlightenment alone could conceive as founder of a re-

pen, wie die peripatetiker klagen, aber deshalb ist das drama mit nichten schlecht. hier zeichnet Euripides Helene als coquette welt-dame und Menelaos als einen schwachmütigen aber nicht bösartigen egoisten. ein par jahre zuvor war in der *Helene* derselbe als ein sentimentaler, wenig gescheiter aber im entscheidenden augenblicke entschlußfähiger mann, Helene als eine etwas verblühte tugendrose neben dem polternden barbarischen dummkopf Theoklymenos eingeführt. daß dies verfahren dem wesen der sage gewalt antat, und so der greise dichter selbst den beweis lieferte, daß die tragödie ihre existenzberechtigung verloren hatte, ist unbestreitbar: aber die bewußt geübte fähigkeit der individuellsten charakterzeichnung liegt zu tage. und ist etwa die aulische Iphigeneia und ihr Achilleus, ist die verliebte Andromeda, ist Pentheus im großenwahnsinn nicht für alle zeiten damals charakterisirt, und ist die *flebilis Ino*, die *Medea ferox* und auch die schwesterlichste Antigone, der redliche Neoptolemos auf anderm wege als durch die dichterwillkür der tragiker geschaffen?

Weil die dichter noch aus eigner machtvollkommenheit die ἦθη [115] schufen, hatten sie auch allein die möglichkeit, einen charakter sich entwickeln zu lassen. nicht bloß die Klytaimnestra des Aischylos tut es, da sie in drei dramen hinter einander auftritt: Medeia sehen wir zur verbrecherin werden, Phaidra, Hekabe, Kreusa sind vollkommene gemälde psychischer krankheiten. daß *Bellerophon*tes die tragödie der menschenfeindschaft war, können wir nur noch ahnen: *Herakles* aber zeigt uns die krankheit und die heilung zugleich. das war nicht mehr möglich, als die tragischen personen wirklich zu typen geworden waren: Seneca lehrt es genugsam, und hat doch auch eine *Medea* und *Phaedra* gedichtet. das ward aber schon viel früher weder verstanden noch geschätzt. der fluch des menandrischen lustspiels ist es, daß es *χαρακτῆρες* gibt wie Theophrastos sie gezeichnet hatte — ob sie anonym blieben oder Philon und Chremes hießen, macht wahrlich keinen unterschied. und schon bei Aristoteles sehen wir, daß er so gröblich sich versehen kann, die *aulische Iphigeneia* zu tadeln, weil sie nicht entweder lediglich als schlachtopfer weint, oder als heldenjungfrau mutvolle reden hält. es war nur eine consequenz davon, daß seine schüler der Medeia die regungen der liebe

ligion.⁷ Attic tragedy also demands for a similar abstraction from conventional costume. Undoubtedly, in Euripides's *Orestes* almost all the characters are tramps, as lamented by the Peripatetics, but this does not mean that the play is bad. There Euripides depicts Helen as coquettish society woman and Menelaus as a cowardly yet not wicked egoist. A couple of years before, in *Helen* the same appeared as a sentimental, not too intelligent man but able to make a decision in the right moment, while Helen was introduced as a faded paragon of virtue next to that loud and barbarian idiot, Theoclymenus. It is out of the question that this way of proceeding violated the nature of the legend, and thus it is the old poet himself who testifies that tragedy had lost the justification of its existence. Yet, the consciously trained skill through which characters were represented in the most individual way is clear enough. Still, were not Iphigenia in Aulis and her Achilles, Andromache in love, Pentheus in a fit of megalomania characterized for all times back then? And were not *flebilis Ino* [compassioned Ino], *Medea ferox* [haughty Medea], as well as sisterly Antigone, and honest Neoptolemus created by the poetic will of the tragic playwrights?

Since the poets created the ἦθη [dispositions] following their own absolute liberty, they alone could also allow a character to develop on its own. Not only did Aeschylus's Clytemnestra do that, since she appears in three consecutive dramas: we see Medea transform into a criminal; Phaedra, Hecuba, and Creusa are the perfect portrayals of psychic illnesses. We can only imagine that *Bellerophon* was a tragedy of misanthropy; *Hercules* shows us sickness and recovery at the same time. All this was not possible anymore when tragic figures became types: Seneca never tired to teach it, having written a *Medea* and a *Phaedra* himself. However, all this had not been understood, nor well assessed, not even in much earlier days. The curse of Menandrian comic drama lies in the fact of having χαρακτῆρες [stock characters] as the ones described by Theophrastus, and it does not make any difference whether they stayed anonymous or were named Philo or Chremes. And already in the case of Aristotle we notice that he could make a gross mistake when criticizing the *Iphigenia in Aulis* because she does not cry as a victim doomed to sacrifice, nor pro-

zu ihren kindern verübelten.⁶⁷

In diesen dingen sehen wir die freiheit der dichter gegenüber der sage, die unvergessen bleiben muß, zumal wenn man der sage endlich das ihre gibt. aus den charakteren wird die handlung motivirt: die handlung aber war gegeben, also auch der ausgang. da wird die moral fordern, daß der dichter so motivire, daß die poetische gerechtigkeit befriedigt wird. und wirklich hört man oft, daß die antike tragödie, wenn sie auch sonst ein überwundener standpunkt wäre, in großartiger naivetät schuld und strafe in ihrer unerbittlichen verkettung darstellte. Schiller hielt seine *Braut von Messina* doch wol für eine tragödie in antikem sinne, und in ihr soll ja die schuld, der übel größtes, böses fortzeugend bis zum allgemeinen untergange dargestellt sein. derselbe Schiller hat auch mindestens mit verschuldet, daß die Athener in den geruch des fatalismus geraten sind. in der ersten classe der mädchenschule, in den aesthetisch-kritischen ergüssen der monatsschriften, also dort wo man im vollbesitze der allgemeinen bildung ist, auch in poetiken, die sich an diese kreise wenden, ist es eine ziemlich ausgemachte sache, daß Sophokles und Müllner schicksalstragödien verfaßt haben. und ganz besonders weiden sich die christlichen von heute, schwarze wie graue, daran, daß die blinden heiden ein recht blindes schicksal geglaubt hätten, das den menschen sünde [116] tun ließ, die er nicht verschuldete, und ihn dann strafte für taten, die er nicht auf dem gewissen hatte. die sprünge mittelst deren man das blinde schicksal neben der verkettung von schuld und strafe halten zu können vermeint, brauchen nicht vorgeführt zu werden. es liegt ja auf der hand, daß beides sich ausschließt und eines so falsch wie das andere ist, in wahrheit nichts als eine gedankenlose verallgemeinerung des eindrucks, den einerseits die *Orestie*, andererseits der *Oedipus* macht. auch das liegt am tage, daß hier ein maßstab angelegt ist, den die Hellenen gar nicht gekannt haben. die antike theorie des dramas hat niemals an solche dinge gedacht noch denken können, zumal mit Aristoteles ist es alles ganz unvereinbar, und gar den Athenern des 5. jahrhunderts den glauben an ein blindes schicksal, den kalten faulen determinismus, zuzutrauen ist schlimmer als lächerlich. die Athener erzeugten ja damals die Sokratik. und was

⁶⁷ Hypothes. und schol. 922.

nounces brave discourses as a heroic virgin. It is only as a consequence of this that his [Aristotle's] pupils disliked Medea's loving feelings for her children.⁶⁷

In this respect we see the poets' liberty with regard to the legend, and one should not forget it, especially when giving the legend its due. Action was motivated by the characters, even though action was established, and so was the ending. At this point, morality would require the poet to motivate his choices in order to satisfy poetic justice. And indeed one often hears that ancient tragedy, although being an out-dated stance in many respects, may represent with formidable ingenuity guilt and punishment in their inexorable concatenation. Schiller justly considered his *The Bride of Messina* as a tragedy in the ancient sense, which should represent guilt, the greatest of evils that keeps generating harm until the general decay. Schiller himself is at least partially responsible for the idea that Athenians ended up being in the odour of fatalism. In the first grades of girl schools, in the critical-aesthetic outpourings of monthly magazines, that is, where one is in full possession of general education and also in the poetics addressing those circles, it is almost taken for granted that Sophocles and Müllner wrote tragedies about fate. In particular, today's Christians of all colours^v feed on the idea that those blind pagans believed in an authentically blind fate that made men commit sins of which they were not guilty, and then punished them for actions they did not have on their consciences. It is not necessary to illustrate the [logical] leaps through which one believes one can maintain [the existence of] a blind fate next to the concatenation of guilt and punishment. It is plain to see that they mutually exclude themselves and that the one is as false as the other. In truth, this is nothing but the thoughtless generalization of the impression caused by the *Oresteia*, on the one hand, and *Oedipus the King*, on the other. It is also evident that the standard implied here was completely unknown to the Hellenes. The ancient theory of drama never considered such things, nor could it have done it, the more so because all this is completely irreconcilable with Aristotle. The idea that fifth-century Athenians could believe in a blind fate,

⁶⁷ See the hypothesis and the scholium on l. 922.

würde Sokrates dem prediger des unfreien willens anders sagen, als 'das ist weibererede'. Shakespeare nicht anders. 'ist's mein schicksal, gut, ist's nicht, auch gut' so redet sein frauenschneider Schwächlich. das problem der willensfreiheit liegt dem 5. jahrhundert ganz fern, dessen philosophisches interesse vielmehr dem erkenntnis-theoretischen probleme zugewandt ist. und auch die ethik fragt zunächst nach der berechtigung der wertschätzung moralischer handlungen. es wäre schlimm, wenn man an die absurdität dieses modernen geschwätzes noch mehr worte verlieren sollte: philosophie geschichte poesie sträuben sich gleichermaßen dagegen.

Gewiß, die tragödie ist ein weltbild, und sie schildert die menschen in ihrem handeln und leiden. also muß sie bewußt oder unbewußt die ewigen probleme der menschlichen verantwortlichkeit und der göttlichen gerechtigkeit behandeln. aber da das leben fortwährend sowol für wie gegen den determinismus, für wie gegen die theodicee zu zeugen scheint, wird auch sein abbild diese widersprüche zeigen. und da auch die einzelnen dichter bewußt oder unbewußt zu diesen problemen stellung nehmen müssen, werden ihre werke so oder so eine antwort geben. anders wird aus Aischylos der glaube an einen allgütigen weltenherrscher reden als die protagoreische sophistik aus Euripides. aber das ist die individuelle sache der dichter. sie lehren ihr volk was sie ihr herz heißt. mit ihrem dichterberufe oder gar mit der dichtungsgattung, deren sie sich bedienen, hat der inhalt ihrer lehre nicht das mindeste zu tun. wir mögen immerhin urteilen, daß die höchste und herrlichste tat des dichters erst die sein wird, welche im menschengeschehen den triumph der idee des guten so zu offenbaren weiß, wie es Aischylos vermocht hat. wir mögen recht haben, wenn [117] uns die hehre weihe, die das ende des Oedipus verklärt, teurer ist als das herzerreißende bild des geblendeten, der vergeblich um den tod bittet. allein der dichter der mit gleicher glaubenswahrheit die grellsten disharmonieen ertönen läßt, die der menschen wollen und sollen und können, der menschen streben und gelingen durchziehen, hat das gleiche recht, und auch er erfüllt seinen erhabenen dichterberuf. vollends die s. g. poetische gerechtigkeit ist ja überhaupt nur für den pöbel da, der den schluß des *Lear* nicht verträgt, Hamlet auf den thron führt, und die *Wahlverwandschaft*

in cold and lazy determinism is worse than ridiculous. Back then the Athenians produced Socratic thought; and what else would Socrates say to the preacher of unfree will if not "It's all women's tittle-tattle!"? So would Shakespeare say, "An't be my destiny, so; an't be not, so".^{lxxi} Thus speaks Feeble, his woman's tailor. The question of free will was totally remote in the fifth century, when philosophical interests were rather devoted to epistemological problems. Ethics also begins by interrogating the justification of the appreciation of moral actions. It would be unseemly to waste any more words on the absurdity of this modern idle talk: philosophy, history, and poetry oppose it with the same energy.

Surely tragedy is an image of the world and it describes people's actions and sufferings. Thus, consciously or unconsciously, it has to deal with the eternal problems of human responsibility and divine justice. Yet, since life appears to testify permanently both for and against determinism, for and against theodicy, its image will also show these contradictions. And since single poets must also take sides, consciously or unconsciously, in this question, their works will provide an answer either this way or that way. In Aeschylus the faith in an infinitely good ruler of the world will speak differently from the Protagorean-style sophistry in Euripides. Yet this is an individual matter concerning the single poets. They teach their people what their hearts tell them. The content of this teaching has nothing to do with their profession as poets and not even with the poetic genre they employ. Still, we may judge that the most elevated and magnificent deed of a poet is the one which can reveal the triumph of the idea of good in men's destiny in the way Aeschylus did. We can be right when the sublime consecration that transfigures Oedipus's end is dearer to us than the heart-rending image of the blinded man vainly calling for death. Nevertheless the poet is also right when, with equal truth of faith, he plays the most dissonant disharmonies which pervade men's desires, duties, and skills and men's aspirations and success and he also fulfils the duties of his sublime poetic profession. After all, the so-called poetic justice exists only for the rabble who cannot stand *King Lear's* conclusion, puts Hamlet on the throne, and thinks that the *Elective Affinities* is im-

ten unmoralisch, *Kain* gotteslästerlich findet. dieser pöbel existirt für die attischen tragiker so wenig wie für Shakespeare und Byron. was Euripides hinter mehrere dramen als schlußwort gesetzt hat, könnte hinter jedem attischen, hinter jedem drama von Shakespeare stehen:

πολλὰ μορφαὶ τῶν δαιμονίων,
 πολλὰ δ' ἀέλπτως κραίνουσι θεοί.
 καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἔτελέσθη,
 τῶν δ' ἀδοκῆτων πόρον ἦρε θεός·
 τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πρᾶγμα.

man hat das trivial genannt. sei dem so. sei es etwas höheres, wenn das drama lehrt, daß das schicksal mit dem menschen spielt wie die katze mit der maus, oder daß der gott dem menschen neidisch sein glück nicht gönnt, oder daß er wenigstens in jedem fünften acte die zeche macht und jeden so viel zahlen läßt wie er auf dem kerbholz hat — das attische drama gehen alle diese schönen sachen darum doch nichts an. der dichter beabsichtigt auch nicht zu zeigen, wie sich zwei widerstreitende gewalten zerreiben wie zwei mühlsteine, noch will er sein publicum zu einer woltätigen entladung vom furcht und mitleid sollicitiren: er beansprucht nur, eine merkwürdige geschichte dargestellt zu haben. Theophrastos war nicht geistreich, die rechte famulusnatur war er neben Aristoteles, aber wenn er es ist (wie er es wol sein wird), der die tragödie ἡρωικῆς τύχης περίστασις genannt hat, im gegensatze zu der ἰδιωτικῶν πραγμάτων ἀκίνδυνος περιοχή, der komödie (Diomedes p. 488 K.), so ist das trotz einiger trivialität gar nicht so übel, und namentlich würde es die modernen von den irrgängern tief- und scharfsinniger construction auf das geschichtliche object haben zurückleiten können.

moral and that *Cain* is sacrilegious.^{lxxii} But this rabble existed for Attic tragic playwrights as little as it did for Shakespeare and Byron. What Euripides used as the final cue in several of his plays could be placed at the conclusion of every Attic drama, and of every Shakespearean drama:

πολλὰ μορφαὶ τῶν δαιμονίων,
 πολλὰ δ' ἄελλπτως κραίνουσι θεοί.
 καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἔτελέσθη,
 τῶν δ' ἀδοκῆτων πόρον ἦρε θεός·
 τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πρᾶγμα.

[Many are the forms of the divine, / often the gods act unexpectedly. / And what we expect does not happen, / for unexpected others does the god open the way. / Thus ends this story.]^{lxxiii}

One has called this trivial. Be it so. Be it loftier, if drama teaches that fate plays with man as in a game of cat and mouse or that god envies man and cannot stand his happiness or that he, at least in every fifth act, draws up the bill and makes everyone pay his due, Attic drama has nothing to do with these nice things. The poet did not mean to show how two opposing forces wear out as two millstones, nor to press his audience for a beneficial unburdening of fear and pity: he only claims to have staged a peculiar story. Theophrastus was not that brilliant and, compared with Aristotle, he had the nature of an authentic *famulus* [servant]; yet if it was he (and it probably was) who called tragedy ἠρωικῆς τύχης περίστασις [the story of a heroic fate] as opposed to ἰδιωτικῶν πραγμάτων ἀκίνδυνος περιοχὴ [the story of private, harmless events] of comedy (Diomedes, 488, Keil),⁷⁴ then this is not at all bad, apart from a certain triviality, and namely it could have brought back the moderns from the maze of deep and subtle speculations to the historical object.

Indessen auch alle diese irrthümer wollen wir nicht bloß abweisen, sondern auch erklären. auch sie kommen daher, daß man der sage vergaß, welche in die gedichte zumal der greise Euripides und Sophokles allerdings befremdliche disharmonien hineingetragen hat. weil die sage die tatsachen gibt (und so sieht sie ja selbst Aristoteles an), hat der dichter [118] ausgangspunkt und ziel, wenigstens in den meisten fällen, und aus sich findet er nur den weg. auch dem publicum ist der ausgang bekannt: überraschungen im fünften acte kann die attische tragödie nicht wol geben; die 'spannung' der zuschauer in der rohen weise, wie sie ein dutzendroman zu erregen sucht, kann sie gar nicht ermöglichen. nun treiben es die dichter aber nicht selten so, daß sie die handlung einen weg führen, der der wahrscheinlichkeit nach nicht zu dem unvermeidlichen ziele führen kann. das muß dann also gewaltsam erreicht werden, denn der ausgang ist ja eine notorische tatsache, und so rufen sie das schicksal an, das in wahrheit nur ein ausdruck für den zwang der sage ist, der auf dem dichter liegt. er hilft sich mit diesem deus ex machina aus der verlegenheit, und die einföhrung des wirklichen maschinengottes ist im grunde nur das eingeständnis dieser verlegenheit. sein aufkommen ist freilich ein beweis dafür daß die dichter die harmonie mit der sage verloren haben, und also ein symptom des baldigen endes für die nicht mehr innerlich berechnigte tragödie. aber mit den metaphysischen überzeugungen oder gar der religion der dichter hat er nichts zu tun, geschweige mit der ihres volkes.⁶⁸

Häufig fragen die leute auch, wie es denn zugehe, daß die Griechen keine historische tragödie gehabt hätten; denn die tastenden versuche der ältesten zeit, zu welchen die analogie der chorischen lyrik verführte, hat man ja rasch und entschieden aufgegeben. die frage selbst zeigt, wie wenig die grundbegriffe

⁶⁸ Mitgewirkt hat zu dem modernen glauben an die schicksalstragödie die vorliebe, welche Sophokles für orakel hat, eine manier, die noch viel tiefer in die ökonome des dramas eingreift als der maschinengott. der moderne kann in den orakeln natürlich keine hinreichende motivirung der ereignisse und höchstens rohe willkür des gottes sehen. Sophokles, auch hierin mit Herodot einer meinung, hat aber ohne zweifel an orakel geglaubt und, auch wenn er sie erfand, durchaus wahrscheinlich zu erfinden gemeint. für den gläubigen sind das tatsachen, die er so gut wie alle andern mit seiner weltanschauung in einklang bringen muß und wird, wie auch immer diese sonst beschaffen ist.

However, not only do we wish to reject all these errors, but also to explain them. They also derive from the fact that one has forgotten the legend which indeed had brought puzzling disharmonies in poetry, especially in old Euripides's and Sophocles's. Since the legend offered facts (and this is how Aristotle himself considered it), the poet had, at least in most cases, the starting point and the goal and he found the track by himself. The audience also knew the ending; probably Attic tragedy could not offer surprises in the fifth act. It could not excite the audience's 'tension' in the rough way second-rate novels try to do. Yet, it often happened that the poets had the action follow a track that could not lead to the pre-arranged and unalterable aim, if not going against any verisimilitude. This had to be achieved even by force, since the ending was well-known. Therefore they invoked fate, which in truth was only an expression to indicate the constraints of the legend that weighed on the poet. He found a way out of this predicament through the *deus ex machina*; and the introduction of an authentic machine god was nothing else but the admission of such predicament. Its appearance undoubtedly proved that the poets had lost their harmony with the legend, and was therefore a symptom of the impending end of the tragedy, which was losing its own intrinsic legitimacy. Yet he [the machine god] had nothing to do with metaphysical convictions or with the religion of the poets, and even less with their people's religion.⁶⁸

People often interrogate also about how the Greeks could have no historical tragedy; indeed, the earliest, unsteady attempts, induced by the analogy with choral lyric have been rapidly and decisively dismissed. The question itself shows how little the basic

⁶⁸ The predilection that Sophocles had for oracles contributed to the modern faith in the tragedy of fate; it is a tendency that operated on the economy of drama much more deeply than the machine god. Of course modern man cannot see a sufficient reason for the events in the oracles but at most the divinity's rough arbitrariness. Sophocles, who even here agrees with Herodotus, undoubtedly believed in oracles and, even when he invented them, he did it plausibly. To the believer these are facts, which, as all the others, he must and will bring into agreement with his conception of the world, whatever that is.

erkannt sind. die Griechen haben ja in wahrheit nur historische tragödien gehabt: selbst Aristoteles hält ja die sage für geschichte. was man mit jenem verkehrten worte wirklich fragt, ist nur das, warum haben die Athener nicht die gegenwart oder die nur novellistisch verarbeitete jüngste periode, die freilich damals schon nach jahrhunderten zählte, für die tragödie verarbeitet, also z. b. warum hat Sophokles nicht einen *Periandros* oder *Kroisos* nach Herodot gedichtet. und auch hier ist die antwort gegeben: die tragödie bearbeitet eben die heldensage, weil sie die erbin des epos ist. weshalb die helden-[119]sage sich auf jenen engen kreis beschränkte, ist oben ausgeführt; der grund hat für die tragödie keine bedeutung mehr, aber sie stand vor der gegebenen tatsache. sie vermochte wol hie und da jenen kreis zu erweitern, und das hat sie redlich getan, allein sie hätte sich selbst aufgeben müssen, wenn sie mit der heldensage gebrochen hätte. noch in seinem letzten lebensjahre hat Euripides dafür den schlagendsten beleg geliefert. er wollte Archelaos von Makedonien verherrlichen: aber er tat dies, indem er ihm einen heroischen ahn gab, der sich wenigstens an die Heraklidengeschichte angliedern konnte.

So führt eine jede betrachtung zuletzt auf das verhältnis der tragödie zur sage zurück. darin liegt die wurzel ihres wesens, daher stammen ihre besondern vorzüge und schwächen, darin liegt der unterschied der attischen tragödie von jeder andern dramatischen poesie, die seitdem gekommen ist, wahrscheinlich auch, die kommen wird. es ist eine torheit den vorzug der classicität für die dramen Athens zu fordern, eine torheit aus ihnen den begriff des dramatischen abzuleiten, eine torheit bestreiten zu wollen, daß die letzten drei jahrhunderte gedichte erzeugt haben, welche den attischen gedichten gleichwertig sind. allein die attische tragödie im ganzen ist allerdings mehr als die dramatische poesie irgend einer anderen zeit, denn sie ist nicht nur die letzte erhabene poesie, die die Hellenen hervorbringen, und es dauert anderthalb jahrtausende, bis in Dante etwas vergleichbares auf erden entsteht: es redet durch sie das fühlen und denken eines ganzen volkes, und die zeit, wo sie blüht, ist ihres volkes blüte. die ganze

concepts are known. As a matter of fact, the Greeks have had only historical tragedies: Aristotle himself considered the legend as history. What one truly asked by those wrong words is only this: why did the Athenians not use the present or the most recent epochs (which at the time already counted many centuries and had been employed only in narrative) for tragedy? For example: why did Sophocles not write a *Periander* or a *Croesus* according to Herodotus? And the answer has been already given too: tragedy reworks heroic legend because it is the heiress of epic poetry. The reason why heroic legend confined itself to that limited range is illustrated above; the reason has no importance for tragedy anymore: it [tragedy] faced an accomplished fact. Of course, it could widen that range now and then, and did it honestly. Yet, if it had broken with the heroic legend, it would have had to forsake itself. In the last years of his life, Euripides provided the clearest proof of it: he wanted to celebrate Archelaus of Macedon, and he did it by giving him a heroic ancestor that could be associated at least with the story of the Heracleidae.

Therefore every single consideration eventually leads back to the relationship between tragedy and legend. The roots of its nature lie in this: its particular qualities and faults also derive from it and there lies the difference between Attic tragedy and any other dramatic poetry that has come since then and probably the one that will come too. It is folly to claim the quality of being classic for Athenian drama; it is folly to derive the concept of the 'dramatic' from those works; it is folly to deny that the last three centuries have produced poetic works as worthy as the Athenian ones. Nevertheless, Attic tragedy, as a whole, is more than the dramatic poetry of any other epoch, since not only does it represent the last sublime poetic creation produced by the Hellenes, and it took a millennium and a half before something comparable would appear on earth with Dante, but it also voiced the feelings and thoughts of an entire people, and the epoch in which it flourished coincided with the flourishing of its people. The whole historical evolution of the Hellenes tends towards this [and] the whole

geschichtliche entwicklung der Hellenen strebt auf diese zeit zu, die ganze entwicklung der hellenischen poesie strebt auf die tragödie zu. somit ist sie nicht nur ein geschichtliches object von ganz einziger bedeutung, sondern es wird auch jede theoretische untersuchung nicht bloß der dramatischen sondern überhaupt aller poesie jämmerliches stückwerk sein, wenn sie nicht die attische tragödie verstanden hat. das kann sie nicht aus sich, würde sie selbst beim besten willen nicht können. die philologie aber verwirkt das recht, kenntnislose hoffart und flache geistreichigkeit zurückzuweisen, wenn sie nicht ihre pflicht erfüllt und das rechte, das geschichtliche verständnis der philosophischen betrachtung übermittelt, auf daß diese dann in voller freiheit damit schalte. weil er (wie zu unterschiedlichen anderen schätzen) zur attischen tragödie allein die schlüssel führt, werden poesie und philosophie in alle ewigkeit des philologen nicht entraten können.

evolution of Hellenic poetry tends towards tragedy. Therefore, it is not only a historical object of absolute worth, but any theoretical study of dramatic poetry, or of poetry in general, will prove imperfect and sketchy if it has not understood Attic tragedy. It [this theoretical study] cannot do this on its own, nor could it with the best will in the world. Yet, philology loses its right to reject ignorant pride and superficial genius when it does not perform its duty and does not provide philosophical observation with a correct historical understanding that it can freely use. Since he alone has the keys to Attic tragedy (as well as to other different treasures), poetry and philosophy will never ever be able to do without the philologist.

Editor's Notes

ⁱ *Sakuntala* is a seven-act drama written in Sanskrit by the Indian poet Kalidasa (fourth or fifth century). The other titles quoted here (*Life is a Dream*, *Polyeucte*, *Macbeth* and *Wallenstein*) refer to famous plays by Pedro Calderón de La Barca, Corneille, Shakespeare, and Schiller, respectively.

ⁱⁱ Tragedy written by Pierre Corneille in 1640-41.

ⁱⁱⁱ It is the final chapter of *Einleitung in die griechische Tragödie* ["Introduction to Greek Tragedy"], entitled *Wege und Ziele der modernen Tragikerkritik* ["Tragic Poetry and Modern Criticism: Methods and Aims"].

^{iv} Play by Friedrich Schiller written in 1803.

^v The *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* is a series of academic lectures, held in Vienna in 1809 and published in Heidelberg in the same year.

^{vi} Johann Ludwig Tieck (1773-1853) was a poet, writer and literary critic, also known as Peter Lebrecht and Gottlieb Färber. He was one of the founding fathers of German Romanticism together with Novalis and the Schlegel brothers.

^{vii} Friderich Ludwig Georg von Raumer (1781-1873) was an historian and professor of political science in Breslau and Berlin. His most famous work is *Geschichte der Hohenstaufen und ihr Zeit* (1823-25) ["History of the Hohenstaufen and their Times"]. Wilamowitz refers here to Raumer's *Vorlesungen über die alte Geschichte* (1821) ["Lectures on Ancient History"].

^{viii} Wilamowitz refers to the character of Ophelia in Shakespeare's *Hamlet* (written between 1600 and 1602) and to Goethe's novel *Wilhelm Meister's Apprenticeship*, published between 1795 and 1796. In this work Goethe was surprised at Ophelia's bawdiness ("What do those double meanings mean, that lascivious nonsense on the lips of a young noblewoman?", ch. 61). Tieck resumed and extended that critique.

^{ix} This is a reference to Hegel's well-known interpretation of Sophoclean

drama. Hegel saw in it the reflection of the irreducible conflict between two principles (family and state, individuals and community) which are both doomed to failure, lest they attain a dialectic settling within a superior and harmonic entity. Such reading greatly influenced philological studies (see Steiner 1984: 26-42).

^x Populations of South-America and Russia, respectively.

^{xi} This is an allusion to Goethe's *Faust* in which – in the Walpurgis Night's episode – we find a character bearing a name that literally means "backside seer". See *Faust* 1.4144ff., when the proctophantasmist says: "Damned rascal! How dare you? How long ago did they demonstrate you that a spirit never stands on ordinary feet? And look at them, they dance like men too". Using that term, Goethe meant to deride the German Enlightenment thinker Friedrich Nicolai (1733-1811) who had argued against supernatural apparitions, except that he himself was later visited by a ghost. He recovered thanks to the application of leeches on his backside. From there comes the term "proctophantasmist" (a play upon the Greek word *προκτός*, 'anus').

^{xii} This is an allusion to the character of Casca in Shakespeare's *Julius Caesar*. In 1.2, Casca tells Brutus and Cassius how Antony offered Caesar the crown for three times and how he repeatedly refused it. To Cassius's question: "Did Cicero say anything?", Casca answers: "Ay, he spoke Greek" (1.2.275-6). Here and elsewhere all references to Shakespeare are taken from Shakespeare 2005.

^{xiii} In the myth of Demeter, Baubo is an old woman who once offered the goddess to drink and, while standing up, her buttocks showed. Demeter stood unmoved, whereas Iacchus, a child who was with her, laughed so hard that he made Persephone's mother smile for the first time after her daughter's abduction. According to a different version, Baubo was a very peculiar magical woman: she was headless and spoke through her vagina. She entertained Demeter, desperate for the loss of her daughter, dancing funnily and telling licentious stories.

^{xiv} The daughter of Pan and the nymph Echo, Iambe was a servant of Eleusis's king, who had welcomed the wandering Demeter. Iambe soothed the goddess's pain with her jokes. Because of that, Iambe is considered the mythical personification of iambic poetry.

^{xv} Wife of the Archon Basileus, who was entrusted with religious knowledge. The reference is to the Anthesteria festivals, celebrated in Athens on the eleventh, twelfth, and thirteenth day of the month of Anthesterion (January-February) in honour of Dionysus and the dead. The celebration took place near the sanctuary of Dionysus Lenaios (open to the public on that occasion only). The culmination of the festival consisted in the

god's epiphany on a ship and his sacred wedding with the Archon Basileus's bride, called the βασιλισσα or βασιλιννα.

^{xvi} Triennial festivals of Dionysus.

^{xvii} A religious ceremony that included including the sacrifice of an ox; it took place in Athens during the festival of the Dipolia, in honour of Zeus Polieus. According to the tradition, the Buphonia were established in remembrance of the episode of a sacrilegious ox that ate the sacred cakes placed on the altar of Zeus and was slain by a spectator (Thaulon) who then fled, throwing away the murder weapon (either an axe or a knife). In the absence of the culprit, the axe was sentenced and cast into the sea.

^{xviii} This refers to the mythological episode of Apollo killing Python, the serpent-dragon, son of the Earth, that prophesized near a spring at the foot of Mount Parnassus, not far from Delphi. The Pythian festivals were established to remember that event.

^{xix} Aegimius was the mythological king of the Dorians. The Doric tribes of the Dymanes, the Pamphyloi, and the Hylleis were said to descend from his sons, Dymas and Pamphylus, and his adopted son, Hyllas (Heracle's son).

^{xx} Daughter of Eurotas and lover of Poseidon, from whom she conceived Euphemus. Hesiod mentioned her in the *Catalogue of Women* (fr. 253 Merkelbach-West = Scholium on Pindar, *Pythians*, 4.36c).

^{xxi} 'Tales of yore'; this was seemingly the title of one of Corinne's books of poetry.

^{xxii} One of the most famous German *Minnesänger* (minstrels); he lived between 1210 and 1240 and operated especially in Austria.

^{xxiii} Wilamowitz identifies in lyric poetry the expression of a widespread and international culture, whose unity was provided by the sense of belonging to the nobility and its ethical ideals. Through its democratic system and the institutionalization of the theatrical contests, Athens transformed the people themselves into the client and the consumer of poetry.

^{xxiv} In Athenian democracy, it was a 'liturgy' (a service that the polis required from its wealthiest citizens) in order to support the gymnastic competitions, normally organized on the occasion of the highest religious solemnities.

^{xxv} According to the tradition, Aristotle composed a *Hymn to Virtue* in honour of his friend Hermias, tyrant of Atarneus in the Troad region, who had been killed by the Persians.

^{xxvi} *Prometheus the Fire-kindler* (Προμηθεὺς πυρκαεὺς) is a satyr play that seemingly concluded Aeschylus's 472 BC tetralogy that also included *Phineus*, the *Persians* and *Glaucus of Potniae*.

^{xxvii} Titles of satyr plays by Pratinas (Παλαισταὶ σάτυροι, *The Fighting*

*Satyr*s), Aeschylus (Κήρυκες, *The Herald*s; Θεωροί, *The Spectators*), and Sophocles (Ιχνευταί, *The Track Hunters*).

^{xxviii} It is an allusion to Pratinas's tragedy Καρυάτιδες ἢ Δύσμαινα (Caryatids or Bacchantes), of which only the title has survived.

^{xxix} Wilamowitz puns on "bukolisch" (bucolic, from the Greek word βουκόλος, cowherd) and invents the calque "aipolisch" from the Greek word αἰπόλος, goatherd (see also note o below).

^{xxx} It is a reference to the Aeschylean tetralogy dedicated to the myth of Lycurgus, the king of Edoni who opposed Dionysus. The tetralogy included the tragedies *Edoni*, *Bassarides*, *The Youths or Neaniskoi*, and the satyr play *Lycurgus*.

^{xxxi} Naval battle, fought at the mouth of the Eurymedon River (in the south west of Turkey) in 466 BC, in which the Persians were defeated by the fleet of the Delian League, led by Cimon.

^{xxxii} See Aristophanes, *Frogs* 907ff.

^{xxxiii} An anecdote handed down by Athenaeus (1.22a; 10.428f), among others, has Sophocles pronounce this judgement on Aeschylus: "Aeschylus, you do things as they ought to be done, but you do them unawares", alluding to the fact that Aeschylus would write his plays when drunk.

^{xxxiv} Friedrich Gottlieb Welcker (1784-1868), classical philologist, archaeologist, and professor at the universities of Gießen, Göttingen and Bonn, was greatly admired by Wilamowitz. Among his main publications there are *Die Äschyleische Trilogie* (1824) ["Aeschylus's Trilogy"], *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Zyklus geordnet* (3 vols, 1839-41) ["Greek Tragedies in Relation to the Epic Cycle"]; *Griechische Götterlehre* (3 vols, 1857-62) ["Greek Theology"].

^{xxxv} In Zoroastrian dualism, Ahriman or Angra Mainyu was the Persian god of darkness, while Ormuzd or Ahura Mazda was the god of light; they engaged into a cosmic battle eventually won by Ahura Mazda.

^{xxxvi} This is an allusion to the punishment Zeus imposed on Ixion, king of the Lapiths, because of his ungratefulness and his betrayal of the rules of hospitality; Ixion had taken a fancy to Hera and, deceived by Zeus, made love to a 'Hera-shaped' cloud and was subsequently bound hands and feet to a flying wheel and made spin endlessly in the air. Such punishment shows that one should reciprocate the kindness of friends and never betray them.

^{xxxvii} The reference is to Prometheus (literally: 'the one who thinks ahead') and to Epimetheus (literally: 'the one who thinks afterwards').

^{xxxviii} In his *Maximen und Reflexionen*, Goethe borrowed this expression from Mme de Staël's *De l'Allemagne* (1810). Cf. Goethe 1984: 604.

^{xxxix} From the Greek μετεωρολέσχης, 'star-gazer, visionary' (LSJ). This is

a learned preciosity Wilamowitz invented and introduced here; it may have been inspired by Plato (*Rep.* 489c) or Plutarch (*Nicias* 23) or even Aristophane's satirical term "meteorosophist" in *Clouds* 360.

^{xi} A quotation from the opening scene of Goethe's *Urfaust*, when the Earth Spirit appears to Faust "in a repugnant form" ("in widerlicher Gestalt").

^{xii} See Eckermann 1885: 255.

^{xiii} See Lord Byron's *Manfred* in which, before dying, the protagonist pronounces a solemn farewell to the sun (3.2.1-28).

^{xliii} Irregular Greek infantry soldiers who, in the nineteenth century, fought alongside the Greek resistance against the Ottoman empire.

^{xliv} Horace, *Carmina* 4.9.25-8.

^{xlv} Quintilian, *Institutio Oratoria* 10.1.62.

^{xlvi} German poet and playwright, Platen lived between 1796 and 1835 and authored several poems and satirical comedies (*Der romantische Oedipus*).

^{xlvii} General of Cyrus, conqueror of Lycia that was included in the first satrapy of the Persian Empire.

^{xlviii} Heraclitus, 22 B, 101 DK.

^{xlix} These are the opening words of Hecataeus of Miletus's historical work (*FGrHist* 1 F 1).

^l Xenophanes, 21 B 1, 22 DK.

^{li} Aristotle, *Poetics* 4, 1449a19-21.

^{lii} Aristotle, *Poetics* 6, 1449b24-26.

^{liii} Aristotle, *Poetics* 6, 1449b26-7.

^{liv} *Richard III* and *Othello* are two famous Shakespearean dramas, while *Götz von Berlichingen* is a play written by Goethe and set at the time of the Peasants' war (1525).

^{lv} *Iliad* 16.419-683.

^{lvi} *Iliad* 16.674-5.

^{lvii} Kirchhoff 1873: 1.433

^{lviii} Aristotle, *Poetics* 6, 1449b27-8.

^{lix} The reference is to Calderón de la Barca's *La devoción de la cruz*, a comedy written in 1624.

^{lx} A play by Heinrich von Kleist, written in 1809-10.

^{lxi} See Goethe 2010: 151.

^{lxii} The sentence "whoever lives to read Book 23 of the *Iliad* has not lived in vain" has been attributed to Friedrich Schiller and quoted by Caroline von Wolzogen in her biography of the poet (1845: 335).

^{lxiii} The reference is here to Giotto's fresco cycle at the Scrovegni chapel in Padua, Italy.

^{lxiv} See Horace, *Ars Poetica* 333 ("aut prodesse volunt aut delectare

poetae”).

^{lxv} Aristotle, *Poetics* 17, 1455b3-12.

^{lxvi} See Aristotle, *Poetics* 9, 1451b1-3.

^{lxvii} Sophocles, *Antigone* 471.

^{lxviii} Seneca, *Medea* 171.

^{lxix} See *Iliad* 9.502-13.

^{lxx} Horace, *Ars Poetica* 123-4.

^{lxxi} See Shakespeare, *Henry IV – Part 2*, 3.2.233-4.

^{lxxii} A play by Lord Byron published in 1821.

^{lxxiii} It is the closing formula that we find almost identically repeated in plays such as *Alcestis*, *Medea*, *Andromache*, *Helen*, and *The Bacchae*.

^{lxxiv} Keil 1857: 488.

Translators' Notes

^A Wilamowitz plays here on the idiomatic expression *das sind für mich böhmische Dörfer* which partially corresponds to the English 'that's all Greek to me'. The English expression derives from Shakespeare's *Julius Caesar* (see also note xii above). In order to maintain this idiomatic weave we have translated *böhmisch* with the expression 'double Dutch' which refers to an incomprehensible talk.

^B Wilamowitz employs here the term *Holzweg*, which may refer both to a logging-path, that is, a timber track cut by foresters to allow the trees that have been cut down to be carried out of the forest into a clearing, and to a wrong turn or blind alley. The popular German idiom *auf dem Holzweg sein* means to be on the wrong track or off track. The logging-path metaphor was later adopted by Martin Heidegger (see Heidegger 1950). See also pp. 93, 133, 211.

^C In order to maintain Wilamowitz's use of the terms *Tragödie* and *Komödie*, *Trauerspiel* and *Lustspiel*, the latter ones have been translated as 'tragic drama' (lit. 'mourning drama') and 'comic drama' (lit. 'pleasure drama'), respectively. It should be noted, though, that while *Lustspiel* is used elsewhere in the text, the term *Trauerspiel* appears only here.

^D The inhabitants of the Greek colonies in Magna Graecia.

^E Lit. 'what is spoken afterwards'.

^F *Einzelne* ('single') may refer here to ideas (single and general ideas) but also to single individuals.

^G These are the two only occurrences of the term *Legende*, which have been translated with 'traditional tale'. Wilamowitz normally uses the term *Sage*, which has been rendered with 'legend'.

^H *Beilager* alludes to nuptials but also to the consummation of the marriage.

^I This is the only occurrence of the term *Epik*, rendered here with 'epos'. Wilamowitz normally uses the word *Epos*, which has been translated with 'epic poetry'.

^j *Ritterspiegel* ('mirror of chivalry' or 'mirror of knights') is reminiscent of the medieval tradition of didactic treatises for the instruction of knights which share a common ethos with the 'mirror of princes' tradition (see, for example, Johannes Rothe's *Ritterspiegel*, a fifteenth-century German 4108-verse poem). This is an example of Wilamowitz's flair for anachronistic comparisons and allusions (see the comparison between Alcman and the thirteenth-century German minstrel Neidhart von Reuenthal, p. 111, and note xxii above).

^k Lit. 'their own fist and their own head'.

^l The quotation is taken from German Romantic poet and politician Ludwig Uhland's "Am 18. Oktober 1816". Included among Uhland's patriotic pieces, the poem was composed on the occasion of the third anniversary of the Battle of Leipzig (16-19 October 1813); the battle, also called Battle of the Nations, was fought between Napoleon I and a coalition of Prussian, Russian, Austrian, and Swedish forces. It culminated in Napoleon's defeat and exile at Elba (1814) and also marked the end of the French Empire east of the Rhine. The following years were characterized by political unrest in the Württemberg state and later resulted in the issuance in 1819 of a constitution by king William I (1816-64), making of the Electorate a centre of nineteenth-century liberalism. In Uhland's poem the voice of "some spirit", poetic and warrior-like at the same time, addresses the contemporaries' consciences by reminding them of those who sacrificed their lives to free their land from foreign rule during the Napoleonic wars. Uhland's poems – among which the one quoted by Wilamowitz – were translated into English by William Walter Skeat in 1864.

^m The verb *turnen* ('to do gymnastics') here employed by Wilamowitz is possibly reminiscent of the nineteenth-century German *Turnverein* ('gymnastics club') movement, founded by Friedrich Ludwig Jahn (1778-1852). *Turnvater Jahn*, as he was known, paired his fervent nationalism with physical education, which he considered as the cornerstone of both health and national identity.

ⁿ *Beilager*: see note H above.

^o *Aipolisch*, a term invented by Wilamowitz as a calque of *bukolisch*, has been rendered into English with 'aipolic' (see also note xxix above).

^p The 'motto' (*werdet wie die Kinder*) is taken from Matthew 18:3.

^q Wilamowitz may have had in mind Desdemona's "Song of the Willow" in Shakespeare's *Othello* ("Sing all a green willow must be my garland", 4.3.49) and Desdemona herself as the "innocent soul" who looks for it.

^r In nineteenth-century classical philology German circles, the term *Wolkenburg* 'cloud fortress or castle' was used to designate a mythical place in the sky (see Voss 1824; Gerhard 1868). This possibly alluded to

the German translation *Kukukswolkenheim* (see Voss's 1821 translation, 165, ll. 822, 825) or *wolkenkuckucksheim* (*Deutsches Wörterbuch*, 30, col. 1300) of the Greek Νεφέλοκοκκυγία 'cloud-cuckoo-land', the name of the birds' city in the sky in Aristophanes's *The Birds* (see also note 14 above). Wolkenburg is also a mountain of the Siebengebirge group, on whose top, according to popular folklore, once stood a castle always covered with clouds. More generally then, Wilamowitz may have wished to signify here an imaginary or legendary place.

^s The idiomatic expression *lebte und webte* (lit. 'lived and weaved') re-sounds of a passage from Acts 17:28, thus translated in Luther's Bible "Denn in ihm leben, weben und sind wir". We therefore adopted the expression 'lived and moved' deriving it from the King James Bible translation of the same verse ("For in him we live, and move, and have our being").

^t The allusion may be here to Voltaire's 1736 tragedy *Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète*. In a letter to pope Benedict XIV, to whom he offered to dedicate the play in 1745, Voltaire claimed it was written "contro il fondatore di una falsa e barbara setta" (Voltaire 1772: 92) ["against the founder of a false and barbarous sect"]. In fact, the French philosopher aimed at challenging the theological and metaphysical basis of all organized religions and the play is permeated with criticism of religious fanaticism.

^v Lit. 'black and grey'.

Appendix

Wilamowitz's writings on tragedy

This appendix provides a chronological list of Wilamowitz's writings on tragedy (monographs, journal articles, translations, and papers). The list starts with his *Valediktionsarbeit*, that is, the final dissertation he presented at the Pforta school in 1867, and terminates with his latest publications, issued in the 1920s. Bibliographical references are taken from Armstrong, Buchwald, Calder, and Löffler's excellent repertory (2012).

- 1867 *In wieweit befriedigen die Schlüsse der erhaltenen griechischen Trauerspiele? Ein ästhetischer Versuch*, edited by William Musgrave Calder III, Leiden: Brill, 1974. [Pforta Valediktionsarbeit].
- 1872 *Zukunftsphilologie! eine Erwiderung auf Friedrich Nietzsches ord. Professor der classischen philologie zu Basel "Geburt der Tragödie"*, Berlin: Gebrüder Borntraeger. Rpt. in Karlfried Gründer (ed.) (1969), *Der Streit um Nietzsches "Geburt der Tragödie"*, Hildesheim: Olms: 27-55.
- 1873 *Zukunftsphilologie! Zweites Stück. Eine Erwiderung auf die Rettungsversuche für Nietzsches "Geburt der Tragödie"*, Berlin: Gebrüder Borntraeger. Rpt. in Karlfried Gründer (ed.) (1969), *Der Streit um Nietzsches "Geburt der Tragödie"*, Hildesheim: Olms: 113-35.
- 1875 *Analecta Euripidea scripsit Udalricus de Wilamowitz-Moellendorff. Inest Supplicum Fabula ad Codicem Archetypum recognita*, Berlin: Gebrüder Borntraeger. Rpt. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1963), *Analecta Euripidea*, Hildesheim: Olms. [Habilitationsschrift].

- 1877 *De Rhesi scholiis disputatiuncula, Index scholarum in Universitate litteraria Gryphiswaldensi per semestre hibernum Anni MDCCCLXXVII – LXXVIII a die XV mensis Octobris habendarum*, Greifswald: Kunike. Rpt. in Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1935), *Kleine Schriften (Klassische Griechische Poesie)*, Berlin: Weidmann: 1-16, vol. 1.
- 1879 *Euripides Herakles als Manuskript gedruckt*, Berlin: Weidmann.
- 1880 “Excuse zu Euripides Medeia”, *Hermes*, 15: 481-523. Rpt. in Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1935), *Kleine Schriften (Klassische Griechische Poesie)*, Berlin: Weidmann: 17-59, vol. 1.
- 1882 *De Euripidis Heraclidis commentatiuncula, Index scholarum in Universitate litteraria Gryphiswaldensi per semestre aestivum Anni MDCCCLXXXII a die XV mensis Aprilis habendarum*, Greifswald: Kunike. Rpt. in Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1935), *Kleine Schriften (Klassische Griechische Poesie)*, Berlin: Weidmann: 62-81, vol. 1.
- “Excuse zu Euripides’ Herakliden”, *Hermes* 17: 337-64. Rpt. in Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1935), *Kleine Schriften (Klassische Griechische Poesie)*, Berlin: Weidmann: 82-109, vol. 1.
- 1883 “Die beiden Elekten”, *Hermes* 18: 214-63. Rpt. in Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1972), *Kleine Schriften (Philologiegeschichte, Pädagogik und Verschiedenes, Nachlese zu den Bänden I und II, Nachträge zur Bibliographie)*, Berlin: Akademie-Verlag: 61-208, vol. 6.
- “Phaethon”, *Hermes* 18: 396-434. Rpt. in Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1935), *Kleine Schriften (Klassische Griechische Poesie)*, Berlin: Weidmann: 110-47, vol. 1.
- 1885 *Aischylos. Agamemnon*, Griechischer Text mit deutscher Übersetzung, Berlin: Weidmann.

- 1886 “Die Bühne des Aischylos”, *Hermes* 21: 597-622. Rpt. in Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1935), *Kleine Schriften (Klassische Griechische Poesie)*, Berlin: Weidmann: 148-72, vol. 1.
- 1889 *Euripides Herakles erklärt, 1: Einleitung in die attische Tragödie; 2: Text und Kommentar*, Berlin: Weidmann.
- 1890 “Die Überlieferung der Aischylos-Scholien”, *Hermes*, 25: 161-70.
- 1891 *Euripides. Hippolytos*, griechisch und deutsch, Berlin: Weidmann.
- “Die sieben Thore Thebens”, *Hermes*, 26: 191-242. Rpt. in Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1937), *Kleine Schriften (Geschichte, Epigraphik, Archäologie)*, Berlin: Weidmann: 26-77, vol. 5/1.
- 1893 “Der Process der Eumeniden”, in Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Aristoteles und Athen*, 2, Berlin: Weidmann: 329-42, vol. 7.
- *De tragicorum graecorum fragmentis commentatio, Index scholarum publice et privatim in Academia Georgia Augusta per semestre aestivum a die XV mensis Aprilis anni MDCCCXCIII habendarum*, Göttingen: Dieterich. Rpt. in Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1935), *Kleine Schriften (Klassische Griechische Poesie)*, Berlin: Weidmann: 176-208.
- 1894 “Der Tragiker Melanthios von Rhodos”, *Hermes*, 29: 150-4. Rpt. in Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1941), *Kleine Schriften (Hellenistische, spätgriechische und lateinische Poesie)*, Berlin: Weidmann: 90-4, vol. 2.
- 1895 *Euripides. Herakles*, zweite Bearbeitung, 2 vols, Berlin: Weidmann (the *Einleitung* is missing. Vol. 1 includes a new preface, an introduction on the Herakles saga, a critical edition of the text, and its German translation. Vol. 2 includes the commentary).

- 1896 *Aischylos. Orestie*, griechisch und deutsch, 2: *Das Opfer am Grabe*, Berlin: Weidmann.
- 1897 “Die Perser des Aischylos”, *Hermes*, 32: 382-98. Rpt. with modifications in Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1914), *Aischylos-Interpretationen*, Berlin: Weidmann: 42-51.
- 1899 “Exkurse zum Oedipus des Sophokles”, *Hermes*, 34: 55-80. Rpt. in Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1972), *Kleine Schriften (Philologiegeschichte, Pädagogik und Verschiedenes, Nachlese zu den Bänden I und II, Nachträge zur Bibliographie)*, Berlin: Akademie-Verlag: 209-33, vol. 6.
- *Griechische Tragödien übersetzt*, 1: Sophokles. *Oedipus*; Euripides. *Hippolytos*; Euripides. *Der Mütter Bittgang*; Euripides. *Herakles*, Berlin: Weidmann.
- 1900 *Griechische Tragödien übersetzt*, 2: *Aischylos. Orestie*, Berlin: Weidmann.
- 1903 “Drei Schlußscenen griechischer Dramen. 1: Der Schluss der *Sieben gegen Theben*”, *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*, 21: 436-50.
- “Drei Schlußscenen griechischer Dramen. 3: Der Schluss der *Phönissen* des Euripides”, *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*, 27: 587-600. Rpt. in Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1972), *Kleine Schriften (Philologiegeschichte, Pädagogik und Verschiedenes, Nachlese zu den Bänden I und II, Nachträge zur Bibliographie)*, Berlin: Akademie-Verlag: 344-59, vol. 6.
- 1905 “Attische Poesie”, in Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Die griechische Literatur des Altertums*, Leipzig and Berlin: Teubner: 45-57, vol. 8.1.
- 1906 *Griechische Tragödien übersetzt*, 3: Euripides. *Der Kyklop*; Euripides. *Alkestis*; Euripides. *Medea*; Euripides. *Troerinnen*, Berlin: Weidmann.

- 1907 *Einleitung in die griechische Tragödie*. Unveränderter Abdruck aus der ersten Auflage von *Euripides. Herakles*, Berlin: Weidmann. (Reprint of *Einleitung in die attische Tragödie*, 1889, ch. 1-4).
- 1910 “Die Bühne in den ältesten Tragödien des Aischylos”, *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*, 49: 981. [Summary].
- 1912 “Die Spürhunde des Sophokles”, *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, 29: 449-76. Rpt. in Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1935), *Kleine Schriften (Klassische Griechische Poesie)*, Berlin: Weidmann: 347-83, vol. 1.
- 1913 “Die Überlieferung der Tragödien des Aischylos”, *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*, 25: 443. [Summary].
- 1914 *Aeschyli Tragoediae*, Berlin: Weidmann.
- *Aischylos-Interpretationen*, Berlin: Weidmann.
- 1915 *Aeschyli Tragoediae*, Editio minor, Berlin: Weidmann.
- 1917 “Oedipus auf Kolonos”, in Tycho von Wilamowitz-Moellendorff, *Die dramatische Technik des Sophokles*, aus dem Nachlaß herausgegeben von Ernst Knapp, (‘Philologische Untersuchungen’ 22), Berlin: Weidmann: 313-73.
- 1921 *Griechische Verskunst*, Berlin: Weidmann: 502-89. Rpt. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1975), *Griechische Verskunst*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- 1923 *Griechische Tragödien übersetzt*, 4: Sophokles. *Philoktetes*; Euripides. *Die Bakchen*; “Die griechische Tragödie und ihre drei Dichter”, Berlin: Weidmann.
- 1926 *Euripides Ion erklärt*, Berlin: Weidmann.

Works Cited

- Accademia dei Lincei (1888), “Notizie degli scavi di antichità comunicate alla Regia Accademia dei Lincei”, Roma: Salvucci.
- Armstrong, Michael, Wolfgang Buchwald, William M. Calder III, and Helmut Löffler (eds) (2012), *Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff Bibliography 1867-2010*, 2nd ed., further rev. and expanded after Friedrich Freiherr Hiller von Gaertringen and Günther Klaffenbach, Hildesheim: Weidmann.
- Bergk, Theodorus (ed.) (1882), *Carmina Popularia*, in *Poetae Lyrici Graeci (Poetae Melici)*, Leipzig: Teubner: 654-88, vol. 44.
- Berner, Hans-Ulrich (1982), “Index dissertationum Uldarico de Wilamowitz-Moellendorff promotore conscriptarum”, *Quaderni di Storia*, 15: 227-34.
- Bierl, Anton, William M. Calder III, and Robert L. Fowler (1991), *The Prussian and the Poet. Letters of Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff to Gilbert Murray (1894-1930)*, Hildesheim: Weidmann.
- Bowra, Cecil Maurice (1967), *Memories 1898-1938*, London: Weidenfeld & Nicolson.
- Boysen, Karl (1883), “Ein angebliches Fragment des Eratosthenes”, *Hermes*, 18: 312-14.
- Bücheler, Franz (1885a), “Οἱ περὶ Δάμωνα”, *Rheinisches Museum*, 40: 309-12.
- (1885b), “Zu Plautus, Seneca und Persius”, in *Archiv für Lateinische Lexikographie und Grammatik*, ed. by Eduard Wölfflin, Leipzig: Teubner: 116-20, vol. 2.
- (1885c), “Titus”, in *Archiv für Lateinische Lexikographie und Grammatik*, ed. by Eduard Wölfflin, Leipzig: Teubner: 508, vol. 2.
- Calder III, William M. (1970), “Three Unpublished Letters of Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff”, *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 11: 139-66.
- (1978), “B.L. Gildersleeve and Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: New Documents”, *American Journal of Philology*, 99: 1-11.

- (1979), “The Correspondence of Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff with Edward Fitsch”, *Harvard Studies in Classical Philology*, 83: 369-96.
 - (1983), “The Wilamowitz-Nietzsche Struggle: New Documents and a Reappraisal”, *Nietzsche-Studien*, 12: 214-54.
 - (1985), “Review of Francis West, *Gilbert Murray: A Life* (London & Canberra: Croom Helm / New York: St Martin’s)”, *Gnomon*, 57 (4): 313-16.
 - (1986), “Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff: Sospitator Euripidis”, *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 27: 409-30.
 - (2002), “Wilamowitz’s Correspondence with British Colleagues”, *Polis*, 19: 125-43.
- Calder III, William M. and E. Christian Kopff (1977), “The Student-Teacher Topos in Biographical Fiction: Gilbert Murray and Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff”, *Classical Philology*, 72: 53-54.
- Candio, Antonella (2008), “*Ein lebendiges Ganzes*”. *La filologia come scienza e storia nelle “Coefore” di Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff*, Amsterdam: Hakkert.
- Canfora, Luciano (1977), *Cultura classica e crisi tedesca. Gli scritti politici di Wilamowitz, 1914-1931*, Bari: De Donato.
- (1979), *Intellettuali in Germania tra reazione e rivoluzione*, Bari: De Donato.
- Cobet, Carel Gabriel (1858), *Novae lectiones quibus continentur observationes criticae in scriptores graecos*, Lugduni Batavorum: Brill.
- Crusius, Otto (1883), *Analecta critica ad paroemiographos Graecos*, Leipzig: Teubner.
- Curtius, Ernest (1876) “Die griechische Kunst in Indien”, *Archäologische Zeitung*, 33: 90-5.
- Dittenberger, Wilhelm (ed.) (1883a), *Sylloge Inscriptionum Graecarum*, 134, Leipzig: S. Hirzel, Fasciculus prior.
- (ed.) (1883b), *Sylloge Inscriptionum Graecarum*, 370, Leipzig: S. Hirzel, Fasciculus posterior.
- Dubischar, Markus C. (2003), “Wilamowitz and Sophocles. A Classicist Idol from the Perspective of an Anti-classicist Admirer”, in Markus Mülke (ed.), *Wilamowitz und kein Ende*, Hildesheim-Zürich-New York: Olms: 51-86.
- Dümmler, Ferdinand (1888) “Skenische Vasenbilder”, *Rheinisches Museum*, 43: 355-9.
- Eckermann, Johann Peter (1885), *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Leipzig: Brockhaus, vol. 3.
- Eliot, Thomas Stearns (1920), “Euripides and Professor Murray” in Thom-

- as Stearns Eliot, *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London: Methuen: 64-70.
- Eratosthenes (1878) *Catasterismorum reliquiae*, ed. by Carl Robert, Berlin: Weidmann.
- Flashar, Hellmut (1985), "Aufführungen von griechischen Dramen in der Übersetzung von Wilamowitz", in William M. Calder III, Hellmut Flashar, and Theodor Lindken (eds), *Wilamowitz nach 50 Jahren*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 306-57.
- Fowler, Robert L. (1990), "Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff", in Ward W. Briggs and William M. Calder III (eds), *Classical Scholarship. A Biographical Encyclopedia*, New York: Garland: 489-522.
- (2009), "'Blood for the Ghosts': Wilamowitz in Oxford", *Syllecta Classica*, 20: 171-213.
- Furtwängler, Adolf (1877), "Cista prenestina e teca di specchio con rappresentazioni bacchiche", *Annali dell' Instituto di corrispondenza archeologica*, 49: 221-43.
- (1880), "Der Satyr aus Pergamon", in Adolf Furtwängler, *Vierzigstes Programm zum Winckelmannsfeste der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin*, Berlin: Reimer.
- Gehring, Hans (ed.) (1943), *Schulpforte und das deutsche Geistesleben*, Darmstadt: Buske.
- Gerhard, Eduard (1868), *Gesammelte akademische Abhandlungen und kleine Schriften*, Berlin: Reimer, vol. 2.
- Gilman, Sander L. (1979), "Pforta zur Zeit Nietzsches", *Nietzsche-Studien*, 8: 398-420.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1984), *Berliner Ausgabe: Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, ed. by Siegfried Seidel, Berlin: Aufbau-Verlag, vol. 18.
- (2010) [1817], *Italienische Reise*, ed. by Eric Trunz and Herbert von Einem, München: C.H. Beck.
- Goldsmith, Ulrich K. (1985), "Wilamowitz and the Georgkreis: New Documents", in William M. Calder III, Hellmut Flashar, and Theodor Lindken (eds), *Wilamowitz nach 50 Jahren*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 538-612.
- Görgemanns, Herwig (1985), "Wilamowitz und die griechische Tragödie", in William M. Calder III, Hellmut Flashar, and Theodor Lindken (eds), *Wilamowitz nach 50 Jahren*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 130-50.
- Graf, Ernst Heinrich (1884), *Ad aureae aetatis fabulam symbola*, Leipzig: Hirschfeld.
- Haupt, Moritz (1876), *Opuscula*, ed. by Ulrich von Wilamowitz-Moellen-

- dorff, Leipzig: S. Hirzel: 395-406, vol. 2.
- Heidegger, Martin (1950), *Holzwege*, Frankfurt: Klostermann.
- Hildebrandt, Kurt (1910), "Hellas und Wilamowitz (Zum Ethos der Tragödie)", *Jahrbuch für die geistige Bewegung*, 1: 64-117.
- Huxley, George (1985), "Wilamowitz: Some Connexions with Britain and Ireland", in William M. Calder III, Hellmut Flashar, and Theodor Lindken (eds), *Wilamowitz nach 50 Jahren*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 538-57.
- Jankowski, Norbert (1968), "Schulpforte", *Das Altertum*, 14: 170-83.
- Kaibel, Georg (ed.) (1965-66) [1887-90], *Athanei Naucraticae Dipnosophistarum libri 15*, 3 vols, Leipzig: Teubner.
- Keil, Heinrich (ed.) (1857), "Diomedis Artis Grammaticae Libri III", in *Grammatici Latini ex recensione Henrici Keilii*, Leipzig: Teubner, vol. 1.
- Kirchhoff, Adolphus (ed.) (1873), *Corpus Inscriptionum Atticarum consilio et auctoritate Academiae Litterarum Regiae Borussicae editum*, Berlin: Reimer, vol. 1.
- Kopff, E. Christian (1985) "Wilamowitz and Classical Philology in the United States of America: An Interpretation", in William M. Calder III, Hellmut Flashar, and Theodor Lindken (eds), *Wilamowitz nach 50 Jahren*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 558-80.
- Landfester, Manfred (1979), "Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff und die hermeneutische Tradition des 19. Jahrhunderts", in William M. Calder III, Hellmut Flashar, and Theodor Lindken (eds), *Wilamowitz nach 50 Jahren*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 157-80.
- Lanza, Diego (1974), "Il suddito e la scienza", *Belfagor*, 29: 1-32.
- Lehnus, Luigi (2012), "Wilamowitz a Hunt: la pace dei cento anni nel suo ultimo giorno", in Luigi Lehnus, *Incontri con la filologia del passato*, Bari: Edizioni Dedalo: 585-616.
- Lloyd-Jones, Hugh (1961), *Greek Studies in Modern Oxford*, Oxford: Clarendon Press.
- Lobel Edgar and Denys L. Page (eds), (1968) [1955] *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, Oxford: Clarendon Press.
- Lubitz, Katja (2009), "Übersetzen als Aufgabe des Philologen?", in Josefine Kitzbichler, Katja Lubitz, and Nina Mindt (eds), *Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*, Berlin-New York: De Gruyter: 181-208.
- Maass, Ernst (1883), "Analecta Erathostenica", in Adolf Kiessling and Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (eds), *Philologische Untersu-*

- chungen, Berlin: Weidmann, vol. 6.
- (1888), “Dionysos pelagios”, *Hermes*, 23: 70-80.
- Maehler, Herwig (ed.) (1971), *Pindari carmina cum fragmentis*, 5th edition, Leipzig: Teubner.
- Mansfeld, Jaap (1986), “The Wilamowitz-Nietzsche Struggle: Another New Document and Some Further Comments”, *Nietzsche-Studien*, 15: 41-58.
- Martin, Albert (1882), *Les scolies du manuscrit d’Aristophane à Ravenne. Étude et collation*, Paris: E. Thorin.
- Mastromarco, Giuseppe (1991), “Aristofane e il problema del tradurre”, in Salvatore Nicosia (ed.), *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia*, Napoli: D’Auria: 103-26.
- Markelbach, Reinhold and Martin Litchfield West (eds) (1967), *Fragmenta. Hesiodica* Oxford: Oxford University Press.
- Momigliano, Arnaldo (1973), “Premesse per una discussione su Wilamowitz”, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 3 (1): 103-17.
- Murray, Gilbert (1954), “Memories of Wilamowitz”, *Antike & Abendland*, 4: 9-14.
- Nietzsche, Friedrich (1872), *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig: Fritzsche.
- Norton, Robert E. (2008), “Wilamowitz at War”, *International Journal of Classical tradition*, 15: 79-97.
- Pasquali, Giorgio (1994), “Ulrico di Wilamowitz Moellendorff”, in Giorgio Pasquali, *Pagine stravaganti di un filologo*, Firenze: Le Lettere: 65-92, vol. 1.
- Patzer, Harald (1953), “Wilamowitz und die klassische Philologie”, in Heinrich Kusch (ed.), *Festschrift Franz Dornseiff zum 65. Geburtstag*, Leipzig: Bibliographisches Institut: 244-57.
- Pfeiffer, Rudolf (1938), “Die Netzfisher des Aischylos und der Inachos des Sophokles. Zwei Satyrspiel-Funde”, *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Abteilung*, 2: 3-62.
- Poitevin, Hélène, Max Marcuzzi, and Monique Dixsaut (eds) (1995), *Querelle autour de ‘La naissance de la tragédie’*, Paris: Vrin.
- Reinhardt, Karl (1960), “Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff 1848-1931”, in Karl Reinhardt, *Vermächtnis der Antike. Gesammelte Essays zur Philologie und Geschichtsschreibung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht: 363-68.
- Ribbeck, Otto (ed.) (1888), *Commentationes philologiae quibus Ottoni Ribbeckio, praeceptoris inlustri, sexagensimum aetatis magisterii Lipsiensis decimum annum exactum congratulantur discipuli Lipsien-*

- ses, Leipzig: Teubner.
- Roelling, Eduard (1886), *De codicibus Strabonianis, qui libros I-IX continent*, Halle: Niemeyer.
- Rohde, Erwin (1969) [1872], "Afterphilologie. Zur Beleuchtung des von dem Dr. phil. Ulrich Wilamowitz-Möllendorff herausgegebenen Pamphlets: 'Zukunftsphilologie!'. Sendschreiben eines Philologen an Richard Wagner", in Karlfried Gründer (ed.), *Der Streit um Nietzsches "Geburt der Tragödie"*, Hildesheim: Olms: 65-111.
- Schleiermacher, Friedrich (1816), "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens", in *Abhandlungen der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin* (Philosophische Klasse, 1812-1813), Berlin: Realschul-Buchhandlung: 143-73.
- Schmekel, August (1885), *De Ovidiana Pythagoreae doctrinae adumbratione*, Greifswald: J. Abel.
- Serpa, Franco (ed.) (1972), *La polemica sull'arte tragica*, Firenze: Sansoni.
- Shakespeare, William (2005), *William Shakespeare: The Complete Works*, ed. by Stanley Wells and Gary Taylor, with John Jowett and William Montgomery, Oxford: Clarendon Press.
- Silk, Michael Stephen and Joseph Peter Stern (1981), *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Steiner, George (1984), *Antigones*, Oxford: Clarendon Press.
- Studemund, Wilhelm (1888), "Duo Commentarii de comoedia", *Philologus*, 46: 1-26.
- Studniczka, Franz (1886), "Attische Porosgiebel", in *Mitteilungen des kaiserlich deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abtheilung*, Athen: Wilberg: 61-80, vol. 11.
- Toup, Jonathan (1767), *Epistola critica ad celeberrimum virum Gulielmum Episcopum Glocestriensem*, London: Nourse.
- Ugolini, Gherardo (2007), *Guida alla lettura della 'Nascita della tragedia' di Nietzsche*, Roma-Bari: Laterza.
- Usener, Hermann (1880), *Altgriechischer Versbau. Ein Versuch vergleichender Metrik*, Bonn: M. Cohen und Sohn.
- Varotto, Francesca (1995), "Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff e l'attualizzazione dell'antico attraverso le traduzioni di Euripide", *Patauium*, 5: 89-111.
- Voltaire (1772), *Théâtre complet de M. de Voltaire*, vol. 2, in *Collection complète des Oeuvres de M. de Voltaire*, Genève: Plomteux, vol. 3
- Voss, Johann Heinrich (ed.) (1821), *Aristofanes*, Braunschweig: Vieweg, vol. 2.
- (1824), *Antisymbolik*, Stuttgart: Metzler.
- Welcker, Friedrich Gottlieb (1854), *Alte Denkmäler*, 3 (*Griechische Vasen-*

- gemälde*), Göttingen: Dieterichsche Buchhandlung.
- West, Martin L. (1971), *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, Oxford: Clarendon Press, vol. 1
- Wilamowitz-Moellendorff, Tycho von (1917), *Die dramatische Technik des Sophokles*, Berlin: Weidmann.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von (1870), *Observationes criticae in comoediam graecam selectae* (PhD diss.), Berlin: Schade.
- (1872), “Zukunftsphilologie!”, in Karlfried Gründer (ed.), *Der Streit um Nietzsches Geburt der Tragödie*, Hildesheim: Olms: 27-55.
- (1873a), “Zukunftsphilologie! Zweites Stück”, in Karlfried Gründer (ed.), *Der Streit um Nietzsches Geburt der Tragödie*, Hildesheim: Olms: 113-35.
- (1873b), “Observationes criticae in comoediam Atticam”, *Hermes*, 7: 140-58.
- (1875), *Analecta Euripidea scripsit Udalricus de Wilamowitz-Moellendorff. Inest Supplicum Fabula ad Codicem Archetypum recognita*, Berlin: Gebrüder Borntraeger.
- (1877), “Die Thukydideslegende”, *Hermes*, 12: 326-67.
- (1879), *Euripides Herakles als Manuskript gedruckt*, Berlin: Weidmann.
- (1880), “Excursus zu Euripides Medeia”, *Hermes*, 15: 481-523.
- (1881), *Antigonos von Karystos*, Berlin: Weidmann.
- (1882a), *Callimachi hymni et epigrammata Udalricus de Wilamowitz-Moellendorff recognovit*, Berlin: Weidmann.
- (1882b), “Excursus zu Euripides’ Herakliden”, *Hermes*, 17: 337-64.
- (1883a), “Die beiden Elektren”, *Hermes*, 18: 214-63.
- (1883b), “Phaethon”, *Hermes*, 18: 396-434.
- (1884), *Homerische Untersuchungen*, Berlin: Weidmann.
- (1885a), “Ein altattisches Epigramm”, *Hermes*, 20: 62-70.
- (ed.) (1885b), *Aischylos: Agamemnon*, Berlin: Weidmann.
- (1886a), *Isyllos von Epidauros*, Berlin: Weidmann.
- (1886b), “Die Bühne des Aischylos”, *Hermes*, 21: 597-622.
- (1889), *Euripides: Herakles erklärt von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff*, Berlin: Weidmann, 2 vols.
- (ed.) (1891a), *Euripides: Hippolytos*, Berlin: Weidmann.
- (1891b), “Was ist Übersetzen?”, in Ulrich Wilamowitz-Moellendorff (ed.) *Euripides: Hippolytos*, Berlin: Weidmann: 1-22.
- (1895), *Euripides: Herakles*, 2nd edition, Berlin: Weidmann, 2 vols.
- (1899-1923), *Griechische Tragödien übersetzt*, Berlin: Weidmann, 4 vols.
- (1901), *Reden und Vorträge*, Berlin: Weidmann.
- (1903a), “Der Schluss der Sieben gegen Theben”, *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*: 436-50.

- (1903b), “Der Schluss der *Phönissen* des Euripides”, *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*: 587–600.
 - (1905), *Bucolici Graeci. Recensuit et emendavit Udalricus de Wilamowitz-Moellendorff*, Oxford: Clarendon Press.
 - (1905–06), *Greek Reader*, ed. by Edgar Cardew Marchant, Oxford: Clarendon Press, 2 vols.
 - (1907), *Einleitung in die griechische Tragödie*, Berlin: Weidmann.
 - (1908), *Greek Historical Writing and Apollo: two lectures delivered before the University of Oxford, June 3 and 4, 1908*, trans. by George Murray, Oxford: Clarendon Press.
 - (ed.) (1914a), *Aeschyli Tragoediae*, Berlin: Weidmann.
 - (1914b), *Aischylos. Interpretationen*, Berlin: Weidmann.
 - (1919), *Pindaros*, Berlin: Weidmann.
 - (1922), *Platon*, Berlin: Weidmann.
 - (1923), *Die griechische Tragödie und ihre drei Dichter*, in Ulrich Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Tragödien übersetzt*, Berlin: Weidmann, vol. 4.
 - (1924), “Die Kunst der Übersetzung”, *Der Spiegel. Jahrbuch des Propyläen-Verlages*, 2: 21–4.
 - (1925–26), *Reden und Vorträge*, 4th edition, Berlin: Weidmann, 2 vols.
 - (ed.) (1926), *Euripides Ion*, Berlin: Weidmann.
 - (1929), *Erinnerungen 1848–1914*, 2nd edition, Leipzig: Koehler.
 - (1930), *My Recollections: 1848–1914*, trans. by George C. Richards, London.
 - (1974), *In wie weit befriedigen die Schlüsse der erhaltenen griechischen Trauerspiele? Ein ästhetischer Versuch*, ed. by William M. Calder III, Leiden: Brill.
 - (1982), *History of Classical Scholarship*, ed. by Hugh Lloyd-Jones, trans. by Alan Harris, London: Duckworth.
 - (2001), *Qu'est-ce qu'une tragédie attique? Introduction à la tragédie grecque*, trans. by Alexandre Hasnaoui, Paris: Les Belles Lettres.
 - (2013), *Cos'è una tragedia attica?*, ed. by Gherardo Ugolini, Brescia: Editrice La Scuola.
- Windisch, Ernst (1882), “Der griechische Einfluss im indischen Drama”, in *Verhandlungen des fünften Orientalisten-Kongresses gehalten zu Berlin im September 1881, Abhandlungen und Vorträge der Indogermanischen und der Ostasiatischen Sektion*, Berlin: Weidmann.
- Wolzogen, Caroline von (1845), *Schillers Leben*, Stuttgart-Tübingen: Cotta.

Index

- Achilles 145n52, 173, 213
Admetus 163, 175n61
Adrastus 145n52
Aegimius 101, 233nxix
Aelianus 75n18, 93n30
Aeschlyus 6 *et passim*; *Agamemnon* 24, 157n54; *Amymone* 156n54; *Basarides* 234nxxx; *Edoni* 234nxxx; *Europa or The Carians* 201; *Glau-
cus of Potniae* 233nxxvi; *The Heralds* 151, 234nxxvii; *Laius* 157n54;
Lycurgus 153, 157n54; *Oedipus* 157n54; *Oresteia* 24, 51, 157n54, 219;
Phineus 233nxxvi; *Prometheus the Fire-Bringer* 157n54; *Prometheus
the Fire-Kindler* 233nxxvi; *Proteus* 157n54; *Sphinx* 157n54; *The Eu-
menides* 157n54, 205, 207; *The Libation Bearers* 157n54; *The Per-
sians* 157n54, 167n59, 201, 233nxxvi; *The Seven against Thebes* 7, 201;
The Spectators 151, 134nxxvii, 234nxxvii; *The Suppliants* 12; *Thebaid*
157n54, 187; *The Youths or Neaniskoi* 234nxxx; *The Women of Aet-
na* 167n59
Agathon 61, 169, 209
Agido 112, 113
Ahriman (aka Angra Mainyu) 175, 234nxxxv
Alcestis 163
Alcibiades 12, 127
Alcman 19, 109, 111, 113, 115, 117, 189, 238nJ
Alexander (the Great) 79n20, 209
Amphictyon 85, 99
Anacreon 105n32, 107
Anaxagoras 197
Andromache 215, 217
Antigone 213, 217
Antigonos of Charystus 5n2
Apollo 9, 28, 83, 89n26, 121, 163, 233xviii

- Apollodorus 105n32, 135n43
 Apollonius of Rhodes 32
 Archelaus of Macedon 227
 Archilocus 119, 121
 Ares 203
 Argonauts 187, 191
 Argos 139n47, 155n53
 Arion of Methymna 18, 91, 93n30, 119, 145, 147
 Aristides Quintilianus 69n13, 165
 Aristodemus 1745n61
 Aristophanes of Byzantium 69n13, 93n30
 Aristophanes 13, 49n4, 155n53, 161n57, 169, 197, 215, 234nxxxii, 239nR; *The Acharnians* 69n14, 85; *The Babylonians* 161n57; *The Birds* 91n29, 155n53, 239; *The Clouds* 85n22, 235; *The Frogs* 49n4 71n15, 169, 234; *Peace* 73n15
 Aristotle 7 *et passim*; *Hymn to Virtue* 131, 233xxv; *Poetics* 10, 43, 51, 55, 131n41, 235nli, 235nlii, 235nlviii, 35nlviii, 236nlxv, 236nlvxi; *Politics* 57n7, 133n42
 Armstrong, Michael 5n2, 23n25, 243
 Artemis 89n25, 153
 Baubo 73, 232nxiii
 Bekker, August Immanuel 77n18
 Benedict XIV (pope) 239nT
 Bergk, Theodor 73n15, 113n35
 Berner, Hans-Ulrich 23n25
 Bierl, Anton 28n35
 Biton 189
 Boeckh, August 26
 Bowra, Cecil Maurice 15
 Boysen, Karl 85n22
 Brutus, Marcus Junius 232nxii
 Bücheler, Franz 125n39, 135n43
 Buchwald, Wolfgang 5n2, 23n25, 243
 Bull 139n47
 Buphonia 81, 87
 Byron, George Gordon 181, 223; *Manfred* 179, 235nxxlii, 236nlxxiii
 Bywater, Ingram 28
 Calder, William III 5n2, 6n3, 7, 8n6, 11n12, 13n14, 15, 19n23, 23n25, 25n28, 28, 29, 30n38, 32n42
 Calderón de la Barca, Pedro 39, 205, 231ni, 235nlx *Life is a Dream* 39, 231ni; *La devoción de la cruz* 235nlx

- Callimachus 5, 29n37, 77n18, 85
 Calvi, Lisanna 33, 36
 Campbell, Lewis 28
 Candio, Antonella 14n15
 Canfora, Luciano 30n39
 Casca 51, 232nxii
 Cassius 232nxii
 Cericide 149
 Chamaeleon 91n29
 Charon 149
 Chaussé, Pierre Claude Nivelles de la 43n1
 Chiron 175n6
 Choerilus 55n6
 Chremes 217
 Cicero 51, 67n13, 232nxii; *De Republica* 67n13
 Cimon 105n32, 234nxxxi
 Clearchus 93n30
 Cleisthenes 73n16, 133, 141, 193
 Cleomenes of Reggio 93n30
 Cleon 161n57
 Clytemnestra 217
 Cobet, Carel Gabriel 127n39
 Columbus (egg of) 195
 Corinne 109, 189, 233ni
 Corneille, Pierre de 231nii; *Cinna* 39; *Polyeucte* 39, 231ni
 Corybantes 143
 Crates 65n12
 Cratinus 63n10, 65n12, 69, 69n14; *The Archilochuses* 69n14; *The Cleobulines* 69n14; *The Cow-Herds* 69n14; *The Odysseuses* 69n14
 Creusa 217
 Creuzer, Friedrich 10
 Croesus 175n61
Croesus 227
 Curtius, Ernest 53n5
 Crusius, Otto 175n61
 Curetes 141, 143, 153
 Cycnus 101
 Danaus 159
 Dancers (The) 63n11
 Dante (Alighieri) 169, 227
Death (Thanatos) 163, 203

- de Staël, Mme (Anne-Louise Germaine Necker) *De l'Allemagne* 234nxxxviii
 Demeter 71, 73, 87, 232nxiii, 232nxiv
 Demosthenes 121
 Desdemona 238nQ
 Deucalion 143n48
 Diderot, Denis 43
 Didimus 77n18, 119
 Dikaiopolis 77
 Diogenes 197
 Diogenes Laertius 93n30
 Diomedes (grammarian) 223
 Dionysus 20 *et passim*
 Dionysus of Halicarnassus 79n20
 Dionysus Thrax 77n18
 Dittenberger, Wilhelm 143n49 and 50
 Dixsaut, Monique 11n12
 Donner, Johann Jakob Christian 24
 Dubischar, Markus 14
 Dümmler, Ferdinand 87n23, 91n27
 Duranti, Marco 34
 Dymas 233nxix
 Echidna 137n47
 Echo 232nxiv
 Echphantides 65n12
 Eckermann, Johann Peter 235nqli
 Elege 75n18
 Elegeis 75n18
 Eliot, Thomas Stearns 25n28
 Epaphroditos of Chaeronea 75n18
 Ephestion 63n11
 Epicharmus of Kos 61, 63, 65, 89n26
 Eratosthenes 69n13, 85, 87; *Erigone* 83, 85n22
 Erigone 85
Etymologicum Magnum 75n18, 77n18
 Euphemus 233nxx
 Euphorion 165
 Euphronios 91n29
 Eupolis 67
 Euripides 7 *et passim*; *Alcestis* 153, 163, 163n58, 211, 211n66, 236nlxxiii; *Andromache* 236nlxxiii; *Auge* 153n53; *Bellerophon* 217; *Cyclops* 139n46; *Electra* 14, 47, 215; *Hecuba* 201n64; *Hippolytus* 13, 25; *Hypsipyle* 29n37;

- Ion* 13; *Orestes* 211, 211n66, 217; *Helen* 47, 217, 236nlxxiii; *Hercules* 5, 13, 14, 15, 16, 16n20, 13, 23, 29, 33, 77n18, 89n25, 129n40, 201n64, 217; 244, 245, 246, 247; *Iphigenia in Aulis* 159, 217; *Iphigenia in Tauris* 47; *Me-dea* 14, 201, 213, 217, 236nlxxiii, 246; *Phaethon* 14; *The Bacchae* 7, 53n5, 236nlxxiii
- Eurotas 233nxx
- Evans, Arthur John 28n34
- Färber, Gottlieb *see* Tieck
- Feeble 221
- Fichte, Johann Gottlieb 9n11
- Fitsch, Edward 32
- Flashar, Hellmut 6n3, 24n27
- Fowler, Robert Louis 12n13, 13, 16n20, 18n22, 28n35, 36
- Fraenkel, Eduard 31
- Frazer, James George 28
- Fulda Manifesto 30
- Furtwängler, Adolf 137n44
- Gehring, Hans 9n11
- George Circle (controversy) 25
- Gerhard, Eduard 239nR
- Gildersleeve, Basil Lanneau 32n41, 32n42
- Gilman, Sander L. 9n11
- Giotto 235nlxiii
- Goethe, Johann Wolfgang 7, 45, 115n36, 169, 173n60, 179, 180, 205, 207, 213, 231nviii, 232nxi, 234nxxxviii, 235nxi, 235nliv, 235nlxi; *Cain* 223; *Epimenides* 213; *Faust* 7, 201n64, 207 235nxi; *Götz von Berlichingen* 201, 201n64, 213, 235nliv; *Maximen und Reflexionen* 234nxxxviii; *The Elective Affinities* 223; *The Natural Daughter* 213; *Werther* 213; *Wilhelm Meister* 49, 231nviii
- Goldsmith, Ulrich K. 25n28
- Görgemanns, Herwig 8n7, 12n13, 13n14, 15, 24
- Graf, Ernst Heinrich 87n24
- Gyges 149
- Hamlet 223
- Hammon 121
- Harpagus 191
- Harpocratio 73n16
- Harrison, Jane Ellen 28
- Hasnaoui, Alexandre 17n21
- Haupt, Moritz 175n61
- Headlam, Walter George 28

- Hecale 85
 Hecataeus (of Miletus) 193, 235nlix
 Hecuba 217
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 49, 231nix
 Heidegger, Martin 237nB
 Hekaterus 141n48
 Helen 217
 Hephaestion 145n52
 Hera 8, 153n53, 234nxxxvi
 Heracles 15, 16, 101, 139n47, 163, 177, 187, 211
 Heraclitus 79, 93n30, 235nxlvi
 Herder, Johann Gottfried 45, 173n60
 Hermann, Johann Gottfried Jakob 25, 49n3, 51
 Hermes 153n53
 Hermias 233nxxv
 Herodotus 91n29, 141, 161, 225n68, 227
 Hesiod 97, 101, 105n32, 115n36, 141n48, 181, 183n63, 193, 213, 233nxx; *Shield of Heracles* 189
 Hieron 133
 Hildebrandt, Kurt 25n28
 Homer 5, 19, 20, 77n18, 87n23, 97, 99, 101, 103, 105, 113, 133n42, 149, 167, 169, 171, 173, 175n61, 181, 185, 189, 191, 192, 193, 195, 197, 203, 231; *Iliad* 133n42, 143, 169, 187, 203, 235nlv, 235nlvi, 235nlxii, 236nlxix; *Litae (Prayers)*, from *Iliad* 213; *Odyssey* 157n54, 169n59, 187, 189
 Horace 87, 149, 235nxliv, 235nlxiv, 236nlxx
 Hunt, Arthur Surridge 28, 30
 Huxley, George 31
 Hydra 139n47
 Hyllas 233ni
 Hypodichus of Chalcis 59
 Iacchus 71n15, 232nxi
 Iambe 73, 232nxiv
 Ibycus 119
 Icarius 83, 85, 87n23
 Iffland, August Wilhelm 47n2
 Inachus 153n53
 Ino 215, 216, 217
 Io 153n53, 214, 215
 Ion of Chios 57n6
 Iphigenia 207, 217
 Iris 153n53

- Isocrates 121, 169
 Isyllos of Epidaurus 5n2
 Ixion 214, 215, 234nxxxvi
 Jacoby, Felix 31
 Jahn, Friedrich Ludwig 238nm
 Jankowski, Norbert 9n11
 Jason 83
 Jebb, Richard Claverhouse 28
 Kaibel, Georg 34, 77n19, 85n26, 89n26, 91n29, 93n30, 167n59
 Kalidasa *Sakuntala* 39, 231ni
 Keil, Heinrich 223, 236nlxxiv
 Kirchhoff, Adolphus 235nlvii
 Kleist, Heinrich von 7; 235nlx; *The Schroffensteins* 7; *The Prince of Homburg* 205
 Kleobis 189
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 9n11
 Kopff, E. Christian 15n19, 32
 Kotzebue, August Friedrich F. 47n2
 Krisa 189
 Landfester, Manfred 15n17
 Lanza, Diego 12
 Lasus 91n29, 93n30, 119
 Lebrecht, Peter *see* Tieck
 Lehnus, Luigi 31
 Lessing, Gotthold Ephraim 43, 51, 115n36, 181n62; *Hamburg Dramaturgy* 43n1; *Laocoön* 43n1; *Nathan the Wise* 181n62
 Leto 135n43
 Linus 89n25
 Lloyd-Jones, Hugh 15
 Lobel Edgar 34, 175n61
 Lubitz, Katja 26n30
 Lycambe 149
 Lycurgus (Thracian) 234nxxx
 Lykophron 75n18
 Lysimache 211
 Lysippos 65n12
 Maas, Ernst 85n22, 87n23
 Maas, Paul 31
 Macchus 151
 Maehler, Herwig 175n61, 34
 Manfred 179
 Mansfeld, Jaap 11n12

- Marcuzzi, Max 11n12
 Mark Antony 79n20
 Martin, Albert 155n53
 Mastromarco, Giuseppe 26n31
 Mecionice 101
 Medea 83, 101, 213, 215, 217, 219
 Meleager 143
 Meletus 157n55
 Memnon 93n30
 Menander 67, 69n13, 197, 217
 Menelaus 157n54, 217
 Mephistopheles 51
 Mimmernus 115n36
 Modestus, M. Mettius 77n18
 Momigliano, Arnaldo 16n20
 Mommsen, Theodor 8, 12, 14
 Moses 171
 Muhammad 215
 Müller, Karl Ottfried 10, 51
 Müllner, Adolf 219
 Murray, Agnes Elizabeth 27, 28n34
 Murray, Gilbert 6n3, 15, 19n23 25n28, 27, 28, 29, 30n38, 31
 Napoleon I 238nL
 Nausicaa 213
 Neleus 75n18
 Neoptolemus 217
 Nero 77n18
 Nicolai, Friedrich 232n^{xix}
 Nietzsche, Friedrich 8-10, 13, 17, 18, 21, 22
 Niobe 143n48
 Norton, Robert E. 30n39
 Novalis 231n^{vi}
 Oedipus 213, 221
 Oldfather, Charles Henry 32n41
 Ophelia 49, 231n^{viii}
 Orestes 215
 Orpheus 105n32
 Ormuz (aka Ahura Mazda) 234n^{xxxv}
 Othryades 188,189
 Ovid 87n24
 Page, Denys L. 34, 175n61

- Pamphylus 233nxiv
 Pan 139, 141, 232nxiv
 Pandora 49n4
 Papirius Fabianus 86n24
 Papposilenus 139n46
 Pasquali, Giorgio 15
 Patroclus 207
 Patzer, Harald 15n17
 Pegasus 85
 Peisistratos 81, 147
 Pelasgus 153n53
 Penteus 217
Periander 91
 Periander 227
 Pericles 77n18, 127, 211
 Peripatetic (school, also Peripatetics) 57n7, 59, 67, 67n13, 77n18, 79n19, 87,
 211, 215, 217
 Pero 75n18
 Persephone 232nxiii
 Petronius 65
 Pfeiffer, Rudolf 31, 155n53
 Pforta (Landesschule) 5, 6, 8, 9, 16, 243
 Phaedra 217
 Phainias 55n6
 Phanodemos 89n26
 Philo 217
 Philocles 157n55
 Philocorus 89n26
 Philostratus 79n20
 Philoxenus 129, 131n41; *Deipnon* 131, 139n41
 Phocylides 175n61
 Phoroneus 141
 Photios 73n16
 Phrynicus of Athens 55n6, 56n6, 63, 133, 159, 161, 161n57, 163; *The Capture
 of Miletus* 161, 163; *The Phoenician Women* 159
 Pindar 12, 34, 89n25, 90n29, 91n27, 91n29, 93, 109, 115, 119, 121, 123, 127, 129,
 131, 133, 145, 175n61, 189, 190, 191, 193
 Platen, August von 191, 235nxlvi
 Plato 63, 105n32, 169, 173n60, 177n61, 179, 197, 209, 235; *Laws* 105n32; *Re-
 public* 169, 235nxxxix; *Theaetetus* 169
 Ploutus 153n53, 155n53

- Plutarch 57n6, 79n20, 93n30, 113n35, 235nxxxix
 Poitevin, Hélène 11n12
 Pollux 63n11, 159n56
 Poseidon 233nxx
 Pratinas of Phlius 55n6, 119n37, 153, 233nxxvii, 234nxxviii; *The Fighting Satyrs* 151, 233nxxviii; *Caryatids or Bacchantes* 234nxxviii
 Praxilla of Sicyon 109, 145n52, 175n61
 Priapus 135n43
 Proclus 211n66
 Proetus 75n18
 Proteus 157n54
 Prometheus 49n2, 234nxxxvii
 Pronomos vase 139n46
 Protagoras 197, 221
 Python 233nxxvii
 Quintilian 69n13, 235nxliv
 Rabanus, Stefan 33, 34, 36
 Ranke, Leopold von 9n11
 Raphael (Raffaello Sanzio) 209
 Raumer, Friedrich Ludwig G. 47, 231nvii
 Reinhardt, Karl 21, 23
 Reuental, Neidhart von 110, 111, 238nJ
 Rhadine 189
 Rhea 143
 Ribbeck, Otto 157n55
 Robert, Carl 87n24
 Roelling, Eduard 141n48
 Rohde, Erwin 8, 10
 Rondanini (Medusa) 207
 Rothe, Johannes 238nJ
 Sandys, John Edwin 28
 Sappho 105n32, 107, 109, 111
 Sarpedon 201n65
 Schadewaldt, Wolfgang 23
 Schiller, Friedrich 10, 11, 39, 45, 47n2, 49, 51, 115n36, 207, 219, 231ni, 231niii, 235nlxii; *The Bride of Messina* 45, 219; *Wallenstein* 39, 231ni
 Schlegel, August Wilhelm 13, 47, 231nvi
 Schlegel, Friedrich 13, 49, 231nvi
 Schleiermacher, Friedrich 26
 Schmekel, August 87n24
 Schöll, Rudolf 8

- Seleucus 73n16
 Semachus 85
 Semele 71n15
 Semonides 73
 Semos of Delos 77n19
 Seneca 207, 212, 217, 236nlxviii; *Phaedra* 217; *Medea* 213, 215, 217, 236nlxviii
 Serpa, Franco 11n12
 Shakespeare 6, 39, 47n2, 49n4, 171, 207, 209, 221, 223; *Hamlet* 231nviii; *Henry IV, part 2* 201n64, 236nlxxi; *Julius Caesar* 232nxii, 237nA; *King Lear* 201n64; *Macbeth* 231ni; *Othello* 201, 235nliv 238nQ; *Richard III* 201, 235nliv; *The Merchant of Venice* 201n64;
 Silenus 139n46
 Silk, Michael 11n12
 Simonides 91n29, 93n30, 113, 115, 119, 127, 131
 Skeat, William Walter 238nL
 Sleep 203
 Socrates 9, 197, 221
 Solon 73n16, 103, 105, 115n36, 121, 137, 147, 193
 Sophocles 6 *et passim*, *Antigone* 7, 49, 213, 236nlxvii; *Electra* 17, 43n1, 211; *Inachus* 153n53, 155n53; *Oedipus at Colonus* 23, 49n4, *Oedipus the King* 17; 45, 49, 201, 219, 221; *Philoctetes* 43n1, 89n26, 201, 207, *The Track Hunters* 151, 234nxxvii
 Sophron 63, 65
 Speusippus 55n6
 Steiner, George 232nix
 Stern, Joseph Peter 11n12
 Stesichorus 19, 113, 115n36, 189, 213
 Strabo 93n30, 105n32, 109n34, 135n43, 141n48
 Studemund, Wilhelm 211n66
 Studniczka, Franz 137n45
 Suda 75n18, 105n32, 145n51, 157n55
 Suetonius 69n13, 87
 Susarion 63n10
 Tasso, Torquato 203
 Telephus 215
 Telesilla 109
 Terpander 109, 111
 Thaulon 81, 233nxvii
 Themistocles 165
 Theocles of Naxos 75n18
 Theodectes 169

- Theognis 115n36
 Theophrastus 69n13, 217, 223
 Thespis 18, 57, 59, 85, 87n23, 149, 151
 Thucydides 5
 Tieck, Ludwig 47, 49, 231nvi
 Timocles 61
 Timothy 129, 131n41
 Tityos 135n43
 Toup, Jonathan 155n53
 Tyrtaeus 105, 105n32, 113, 115n36; *Eunomia* 105n32, 113
 Tzetztes, Giovanni 75n18, 210n66
 Ugolini, Gherardo 111n2, 32
 Uhland, Ludwig 238nL
 Upis 89n25
 Usener, Hermann 75n18
 Varotto, Francesca 27n32
 Varro 87
 Verrall, Arthur Woolgar 29
 Virgil 87
 Vischer, Friedrich Theodor von 49n4
 Volkmann, Johannes 49n3
 Voltaire (François-Marie Arouet) 239nT
 Voss, Johann Heinrich 239nR
 Wagner, Richard 9, 11, 18
 Warren, Thomas Herbert 28
 Welcker, Griedrich Gottlieb 51, 91n29, 171, 234nxxxiv
 West, Martin 34, 89n26
 Wilamowitz-Moellendorff von, Tycho 24
 Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von *passim*
 William I (of Württemberg) 238nL
 Windisch, Ernst 53n5
 Wolf, Friedrich August 10
 Wölfflin, Eduard 135n43
 Wolzogen, Caroline von 235nlxii
 Xenocritus of Locri 93n30
 Xenophanes 235nl
 Zagreus 81
 Zeus 83, 89n25, 111n34, 143, 153n53, 183n63, 233nxxvii, 234nxxxvi

Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf (1848-1931) has been considered the highest authority in classical philology for generations. In 1889, he published what has been regarded as his most significant study, that is, a monumental commented edition of Euripides' *Heracles* which includes a general introduction to Greek tragedy. This introduction, entitled "What is an Attic tragedy?" ("Was ist eine attische Tragödie?"), is of particular worth in itself in that it provides a passionate and detailed account of the evolution of Greek tragedy, from its origins, the subject of much discussion among scholars, to its classic fifth-century BC form. In some respects, it also constitutes a mature response to Friedrich Nietzsche's *The Birth of Tragedy* whose publication, in 1872, had triggered a heated debate between the two still young scholars. This edition presents the first English translation of a text that has served as a landmark for ancient drama scholars for decades and still offers many useful and relevant suggestions.

Gherardo Ugolini is Associate Professor of Classics at the University of Verona. His main research interests are ancient Greek tragedy, the history of classical philology, and the reception of the classics in modern literature. Among his publications: *Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias* (1995), *Sofocle e Atene* (2000), *Guida alla lettura della "Nascita della tragedia" di Nietzsche* (2007), *Jacob Bernays e l'interpretazione medica della catarsi tragica* (2012). He has recently co-edited a collection of essays entitled *Storia della filologia classica* (2016) and the special issue "Catharsis, Ancient and Modern", of *Skenè. JTDS* (2016).

Lisanna Calvi is Lecturer of English Literature at the University of Verona. Her main research interests have focussed on seventeenth-century drama and literary culture and on madness and autobiography in seventeenth-century England. She wrote a book on Restoration and early eighteenth-century tragedy (2005) and on James II's writings (2009), and co-edited, with Silvia Bigliuzzi, two collections of essays on Shakespeare's *The Tempest* and *Romeo and Juliet* (2014 and 2016).

Stefan Rabanus is Full Professor of German Linguistics and Translation at the University of Verona. His monographs: *Intonatorische Verfahren im Deutschen und Italienischen* (2001), *Morphologisches Minimum* (2008), *Atlante linguistico cimbro e mòcheno* (2012). He also edited two handbooks: *Language Mapping* (2010) and *Regionale Variation des Deutschen* (2015).