

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Ueber griechische Metrik

Hofman, Karl

Heidelberg, 1871

[Schriften über griechische Metrik]

[urn:nbn:de:bsz:31-261374](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-261374)

JAHRBÜCHER DER LITERATUR.

Ueber griechische Metrik.

1. Dr. J. Heinrich Schmidt, *die Kunstformen der griechischen Poesie und ihre Bedeutung. Erster Band. Die Eurythmie in den Chorgesängen der Griechen. Allgemeine Gesetze zur Fortführung und Berichtigung der Rossbach-Westphal'schen Annahmen. Text und Schemata sämtlicher Chorika des Aeschylus. Schemata sämtlicher Pindarischer Epinikien.* Leipzig. F. C. W. Vogel. 1868 (XXIV, 429 S.). *Zweiter Band. Die antike Compositionslehre aus den Meisterwerken der griechischen Dichtkunst erschlossen. Text und Schemata der lyrischen Partien bei Sophokles und Aristophanes.* Das. 1869 (XX, 532 und CCCLXXV S.).
Ders., Leüfaden in der Rhythmik und Metrik der classischen Sprachen für Schulen. Mit einem Anhang enthaltend die lyrischen Partien im Ajax und in der Antigone des Sophokles mit rhythmischen Schemen und Commentar. Das. 1869. (IX, 206 S.)
2. Wilhelm Brambach, *metrische Studien zu Sophokles. Mit einer Einleitung über die genetische Entwicklung der antiken Metrik und Rhythmik.* Leipzig. B. G. Teubner. 1869. (XL, 200 S.)
Ders., die Sophokleischen Gesänge für den Schulgebrauch metrisch erklärt. Das. 1870. (XXII, 184 S.)
3. Bernhard Brill, *Aristoxenus rhythmische und metrische Messungen im Gegensatze gegen neuere Auslegungen namentlich Westphal's und zur Rechtfertigung der von Lehrs befolgten Messungen. Mit einem Vorwort von Lehrs.* Leipzig. F. C. W. Vogel 1870. (88 S.)
4. Moriz Schmidt, *Pindar's Siegesgesänge mit Prologomenis über pindarische Kolometrie und Textkritik Erster Band.* Jena. Mauke's Verlag (Hermann Duffl). 1869. Auch unter dem Titel: *Pindar's olympische Siegesgesänge griechisch und deutsch.* ([XXIV]. CXLVIII, 91 S.)
Ders., die sophokleischen Chorgesänge rhythmirt. Ebendas. 1870 (IV, 88 S.).

Da ich in dem Folgenden vorzugsweise die Principien der Metrik zu besprechen gedenke, so mag es vergönnt sein, zunächst einen Rückblick zu thun*).

*) Leider fehlen in der Buchdruckerei die metrischen Zeichen, sowie die für die Noten. Ich bezeichne daher die *τρίσημος* durch -- oder ··-,
 LXIV. Jahrg. 6. Heft.

August Apel bezeichnete (zuerst in einigen kleineren Abhandlungen, dann in seiner Metrik 1806, vgl. Thl. I Vorr. VI) als Aufgabe der antiken Metrik, den wahren Rhythmus der Verse aus ihnen selbst herzustellen, und nachzuweisen, wie die Alten die unbedingt geltenden Gesetze der allgemeinen Rhythmik in ihren Metren zur Anwendung gebracht hätten. Eine richtige Fragestellung ist in der Wissenschaft zuweilen nicht weniger erfolgreich als die Entdeckung von Thatsachen und Gesetzen, und Apel hat in der That mit jener Forderung, die er an die Behandlung der antiken Metrik machte, den Leitstern gegeben, welchem die Bearbeiter dieser Wissenschaft bis jetzt gefolgt sind. Er selbst hat zwar die von ihm gestellte Aufgabe eben so wenig zur Genüge gelöst, als dieses bis jetzt seinen Nachfolgern gelungen ist; er hat aber wenigstens die erste feste Grundlage geschaffen, auf der Andere haben fortbauen können. Da das Verdienst, welches er sich dadurch erworben, in Vergessenheit zu kommen scheint, so erinnern wir an Folgendes. Er zeigte, dass man für eine richtige Behandlung der antiken Metrik von der Rhythmik auszugehen habe, deren oberster Grundsatz sei, dass es nur drei Arten von Rhythmus gebe, nämlich geraden, ungeraden und gemengten (d. h. eine Verbindung eines geraden und ungeraden Tacttheiles, wie $\acute{v}v\acute{v}$, $\acute{v}v$ oder $\acute{v}v$, $\acute{v}v\acute{v}$). Er stimmte, wie wir neuerdings von Rossbach und Westphal belehrt worden, hierin vollkommen mit Aristoxenus überein, welcher denselben Grundsatz an die Spitze seines Systemes stellte ($\tau\acute{\omega}\nu\ \delta\acute{\epsilon}\ \pi\acute{o}\delta\acute{\omega}\nu\ \tau\acute{\omega}\nu\ \kappa\alpha\iota\ \sigma\upsilon\nu\epsilon\chi\eta\ \acute{\eta}\nu\theta\mu\omicron\pi\omicron\upsilon\acute{\iota}\alpha\nu\ \acute{\epsilon}\pi\iota\delta\epsilon\chi\omicron\mu\acute{\epsilon}\nu\omega\nu\ \tau\omicron\lambda\alpha\ \gamma\acute{\epsilon}\nu\eta\ \acute{\epsilon}\sigma\tau\iota$, $\tau\acute{o}\ \tau\epsilon\ \delta\alpha\kappa\tau\upsilon\lambda\iota\kappa\acute{\omicron}\nu\ \kappa\alpha\iota\ \tau\acute{o}\ \iota\alpha\mu\beta\iota\kappa\acute{\omicron}\nu\ \kappa\alpha\iota\ \tau\acute{o}\ \pi\alpha\iota\omega\nu\iota\kappa\acute{\omicron}\nu$). Von der herkömmlichen Metrik, die nur zweizeitige Längen und einzeitige Kürzen kenne, bewies er, dass sie nicht hinreiche, um uns von den alten Metren eine richtige Vorstellung zu geben. Er wies nach, dass die lange Silbe unter Umständen eine längere Dauer als die von zwei Zeiten haben (wie z. B. in den Clauseln $-v-$ und $-vv-$), und die kurze auch als *brevi brevior* gelten konnte, und die Pause eine nicht minder wichtige Rolle als bei uns spiele. Von den einzelnen Versfüßen zeigte er, wie sie verschiedenartige Rhythmierungen zulassen. Ein besonders glücklicher Fund war, was er flüchtige Dactylen nannte (wir bezeichnen sie $-ov$), deren Mass er, gestützt auf Dionys. comp. verb. 17, im Unterschiede vom ge-

die $\tau\epsilon\tau\rho\acute{\alpha}\sigma\eta\mu\omicron\varsigma$ durch $-:$ und $:-$, je nachdem jene einen Trochäus oder Jambus und diese einen Dactylus oder Anapäst vertritt. Mit \succ deute ich eine Achtelpause und den $\chi\acute{\rho}\omicron\nu\omicron\varsigma\ \kappa\epsilon\nu\acute{\omicron}\varsigma\ \beta\rho\alpha\chi\acute{\upsilon}\varsigma$, mit \prec eine Viertelpause und den $\kappa\epsilon\nu\acute{\omicron}\varsigma\ \mu\alpha\kappa\rho\acute{\omicron}\varsigma$ an. Die Noten drücke ich durch Brüche, eine Achtelsnote durch $\frac{1}{4}$ u. s. w. aus. Das Zeichen ∞ dient mir für eine synopirte lange Silbe, d. h. für eine solche, die den rhythmischen Accent auf ihrer zweiten Mora hat. Die *syllaba anceps* bezeichne ich durch ein übergesetztes a , wie $-v^a$ und $--^a$. Mit ω bezeichne ich zwei Kürzen, die eine Lange vertreten. Ist ω accentuirt ($\acute{\omega}$), so ist der Accent auf der ersten Kürze stehend zu denken (= $\acute{v}v$).

wöhnlichen oder schweren Dactylus ($-vv = 2, 1, 1$), auf $1\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, 1 bestimmte, und denen im aufsteigenden Rhythmus die flüchtigen Anapästien ($vo- = 1, \frac{1}{2}, 1\frac{1}{2}$) zur Seite träten. Denn durch diese Messung wurde diese Art von Dactylen und Anapästien den Trochäen und Jamben gleichgestellt, und dadurch es erst möglich gemacht, die von Boeckh sogenannten logaödischen (d. h. aus Dactylen und Trochäen oder Anapästien und Jamben gemischten) Glieder, aus denen die meisten der Chormetra bestehen, rhythmisch zu ordnen. Endlich machte er auf die verschiedene Stellung, die der antike und moderne Tonsetzer dem Metrum gegenüber einnimmt, aufmerksam. Die Metriken der modernen Sprachen kennen nur accentirende Rhythmen, und der moderne Tonsetzer habe der metrisch-rhythmischen Gestaltung des Gedichtes gegenüber die grösste Freiheit; er bedürfe sogar nicht einmal des Verses, er könne ebenso gut Prosa in Musik setzen. Ganz anders sei das Verhältniss des antiken Tonsetzers zu dem quantifizirenden Metrum der antiken Sprachen; dieses mit dem strengen Verhältnisse von langen und kurzen Silben habe einen Rhythmus von so ausgesprochenem Charakter, dass der Tonsetzer ihn einzuhalten gezwungen sei. Metrischer und musicalischer Rhythmus fielen also zusammen. Oder da der Dichter und Tonsetzer gewöhnlich dieselbe Person war, so sei musicalischer und metrischer Rhythmus von vornherein als ein einheitlicher entstanden, und wenn der Tonsetzer eine andere Person als der Dichter war, so sei ihm nur die Melodieführung und Instrumentirung anheimgefallen, indem er an der rhythmischen Form nichts ändern konnte. Vgl. Metrik I § 311. Die Alten hätten daher auch den Rhythmus als das Männliche, die Melodie als das Weibliche betrachtet.*) Wir könnten sogar, meint er (Thl. I S. 158), die alte Musik, wenigstens in Ansehung des Rhythmus, mit Sicherheit aus den alten Versrhythmen wieder herstellen. Die Aufgabe des Metrikers sei daher eine doppelte, einmal die einzelnen Metren genau abzugrenzen, besonders wenn sie uns, wie es bei Pindar und den Dramatikern der Fall ist, in ungeordnetem Zustande überliefert seien, und dann den Rhythmus derselben zu bestimmen, welches namentlich in dem Falle Schwierigkeit habe, wenn irrationale Längen in denselben enthalten seien.

Wenn wir nun nach den practischen Erfolgen Apels fragen, so lässt sich nicht leugnen, dass er in der Aufstellung der Grundsätze glücklicher war als in der Anwendung derselben. Sein Hauptfehler war, dass er sich den Begriff der Reihe nicht recht zum Bewusstsein brachte, sondern sich damit begnügte, die alten Verse in eine beliebige Anzahl von Tacten, gewöhnlich 2 oder 4, zu

*) Vgl. Arist. 43 M, 40, 18 W: *Τινές δὲ τῶν παλαιῶν τὸν μὲν ὄρθρον ἄρθρον ἀπεκάλουν, τὸ δὲ μέλος θῆλον· τὸ μὲν γὰρ μέλος ἀνέροισιν τέ ἐστι καὶ ἀσημαίωτον, ὅλης ἐπέχον λόγον διὰ τὴν πρὸς τούτων ὄν ἐπιτηδειότητα· ὁ δὲ ὄρθρος πλάττει τε αὐτὸ καὶ κινεῖ τεταγμένως, ποιῶντος λόγον ἐπέχον πρὸς τὸ ποιούμενον.*

bringen, wobei er es nicht an Willkürlichkeiten fehlen liess. Um ein frappantes Beispiel anzuführen, so gibt er die drei ersten Verse des Scolions von Hybrias *ἔστι μοι πλοῦτος* etc. (Bergk anthologia lyrica p. 500 No. 28), die dieses Metrum haben:

-v, -- | -v, -vv, -v, -
 -vv, -- | -v, -v, -v, --
 --, vv- | --, v-, -

auf folgende Weise in je 4 Tacten wieder, wobei wir den flüchtigen Dactylus durch -ov bezeichnen:

-v-. | --v | -ov-v | --<>
 -ov- | --v | -v-v | --.
 --ov | --<> | --v | --.

Besonderen Anstoss nimmt er an den Tripodien. Das *Εὐριπίδειον τεσσαρεσκαίδεκάσύλλαβον* (Heph. p. 54, 1 Westph.) zum Beispiel, v-, v-, v-, v- | -v, -v, -v, zerfällt offenbar in eine Reihe von 4 Jamben und eine von 3 Trochäen. Eine solche Verbindung von vier und drei Füßen ist auch der neueren Metrik nicht unbekannt. So bestehen die drei ersten Verse der Nibelungenstrophe aus einer Verbindung von 4 und 3 Schlägen ("" | ""'), wie:

Uns ist in älten maérén | wúnders vil geseit,
 und Claudius Gedicht »der niedergeschlagene Teufel«:

Im Sprichwort heisst es Mü'ssiggáng
 Ist ein beschwérlich Ding

sowie Schillers »Toggenburg«:

Ritter, treúe Schwésterliébe
 Widmet eúch dies Hérz

haben denselben Rhythmus. Die Aufgabe des Metrikers wäre daher, für diese thatsächlich vorfindliche Verbindung einer vierfüssigen und dreifüssigen Reihe eine Erklärung zu finden. Statt indess den Knoten zu lösen, durchhaut er ihn durch folgende Rhythmierung (§ 459):

v | -v-v | -v-> | -v-v | -.

In dieser willkürlichen Art, die Tripodie durch Verwandlung in zwei Dipodien zu beseitigen, hat er freilich Westphal und fast alle anderen Neueren zu Nachfolgern gehabt.

Apels Metrik war zunächst gegen Hermann gerichtet, ohne jedoch auf ihn oder seine Schule den mindesten Eindruck zu machen. Hermann hatte seiner Metrik eine philosophische Grundlage geben wollen, und den Satz aufgestellt, dass der Ictus derjenigen Silbe des Verses, welche den Hauptton habe, als die Quelle des Rhythmus zu betrachten sei, dass diese sich zu den anderen Silben, wie die Ursache zur Wirkung, verhalte, und dass von diesem Mittelpunkte der Kraft in dem Verse nicht nur die auf ihn folgenden, sondern auch die ihm vorhergehenden rhythmischen Grössen

ihren Ursprung nähmen. Man kann diese Hermannsche Theorie des Rhythmus mit einer gefüllten Spritze vergleichen, die beim ersten Druck den grössten Strahl, wo möglich in der Form eines Choriamben, hervorstösst, und bei jedem weiteren Drucke nur kleinere Masse, einzelne Füsse oder Halbfüsse, von sich gibt. Neben ihrer Hauptmündung hat man sich dann noch eine kleinere Oeffnung zu denken, die beliebig kleiner oder grösser gemacht werden kann, und die nach der entgegengesetzten Richtung eine sogenannte Anacrusis, oder eine sogenannte Basis, oder auch eine ganze Dipodie mit oder ohne Anacrusis herauswirft. Als selbstverständlich gilt es dabei für Hermann sowohl als sämmtliche neueren Metriker, dass die metrische Reihe (wie die rhythmische in unserem Notensysteme) mit der Ictussilbe oder dem guten Tacttheile beginne, und dass alles Vorausgehende als Anacrusis, Auftact oder sonst als Einleitung angesehen werden müsse. Sowenig glücklich auch diese Hermannsche Erklärung des Rhythmus ausgedrückt sein mag, so birgt sie doch einen sehr wesentlichen Gedanken; sie stellt nämlich die Forderung auf, dass eine rhythmische Reihe, um als ein Ganzes aufgefasst und gefühlt zu werden, einen Mittelpunkt haben müsse, zu dem alle ihre Theile in Beziehung gesetzt seien. Uebrigens stellt Hermann diese Ansichten über Rhythmus nur im Eingange seiner Metrik auf, ohne dass dieselben auf die Behandlung des Einzelnen einen Einfluss hätten. Er lässt sich hier vielmehr ganz von seinem metrischen Gefühle leiten.

Boeckh hatte den sehr glücklichen Gedanken, (nach Vorgang von Ahlwardt) den Satz Hephästions: *πᾶν μέτρον εἰς τελευτὴν περατοῦται λέξιν* auf Pindar anzuwenden, und theilte zuerst dessen Gesänge in Verse mit sicheren Grenzen ab. Seiner Metrik legte er die Lehre der Alten von den drei rhythmischen Geschlechtern zu Grunde. Die Basen behielt er von Hermann bei, wenn er auch ihren Begriff beschränkte, und erklärte sie für kleinere Reihen. So waren denn seine Verse aus einer grösseren oder kleineren Anzahl von Reihen zusammengesetzt, die übrigens in weiter keinem Verhältnisse zu einander standen, als dass die sie bildenden Wörter hintereinander gedruckt waren. Rücksichtlich der Scansion derselben befand er sich etwa in derselben Lage, wie Champollion den Hieroglyphen und Lanzi den etruscischen Inschriften gegenüber, welche die Schriftzeichen glücklich entziffert hatten und die mit ihnen gebildeten Wörter lesen konnten, ohne jedoch ihren Sinn zu verstehen. Denn ebenso wenig konnte Böckh die Reihen seiner Verse zu einem rhythmischen Ganzen vereinigen. Er machte zwar den Versuch die metrischen Füsse in musicalische Tacte zu verwandeln, indem er (de metr. Pind. S. 107) den rationalen Trochäus (-v) = 2, 1, den irrationalen Trochäus (-) = $1\frac{5}{7}$, $1\frac{2}{7}$, den irrationalen Dactylus (d. h. -vv mit irrationalen Länge) = $1\frac{2}{7}$, $\frac{6}{7}$, $\frac{6}{7}$, also alle diese Füsse = 3 Zeiten, und andererseits das metrum trochaicum mit kurzer Endsilbe (-v-v)

= 6, das mit irrationaler Endsilbe (-v-) = 2, 1, $1\frac{5}{7}$, $1\frac{2}{7}$, den rationalen Dactylus (-vv) = 3, $1\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, den Creticus (-v-) = $2\frac{2}{5}$, $1\frac{1}{5}$, $2\frac{2}{5}$, also alle diese Metra = 6 Zeiten ansetzte; indess ist schon aus dieser blossen Angabe ersichtlich, dass eine solche, angeblich metrische, Messung eher einem Calculator, als einem Rhythmiker, Ehre machen könnte.

Bei dieser Lage der Dinge war es nicht zu verwundern, dass Rossbach und Westphal den Entschluss fassten, an ein ernstes Studium der alten Rhythmiker, Musiker und Metriker zu gehen, um mit ihrer Hilfe eine sichere Grundlage zu gewinnen. Die Arbeiten dieser beiden Gelehrten, und besonders des letzteren, da der erstere sich, nach Bearbeitung des ersten Bandes (>die griechische Rhythmik<) in der ersten Auflage, von dem gemeinschaftlichen Unternehmen zurückzog, haben der Behandlung der Metrik einen neuen Anstoss gegeben. Vor Allem ist anzuerkennen, dass sie die Rhythmik des Aristoxenus (rücksichtlich deren noch G. Hermann äusserte: *musicorum rythmica doctrina . . . tam obscura est, ut nisi reperto aliquo libro, qualem Aristoxeni de ea re fuisse suspicamus, non videatur plane intelligi posse*) aus den wenigen vorhandenen Resten geradezu, man muss sagen, wieder entdeckt haben. Nicht minder bedeutend war das Verdienst, welches sich speciell Westphal durch die Erklärung Hephästions, und die Darstellung der verschiedenen metrischen Systeme der Alten, sowie durch richtigere Ansichten über die Reihen (unter Verwerfung der Basen als solcher) und die Characterisirung der einzelnen Metra erwarb. Gleichwohl lässt sich nicht verkennen, dass er die wichtigste Frage, nämlich die nach sicherer Abtheilung und Rhythmierung der Cola*) noch nicht genügend beantwortet hat. Dass des Räthsel's Lösung noch nicht gefunden sei, wird schon durch die blosse Existenz der an der Spitze aufgeführten Schriften angedeutet, die sämmtlich in dieser Hauptfrage von ihm abweichen, und zu deren Besprechung ich jetzt übergehe.

1. Zu J. H. HEINRICH SCHMIDT, der die angeführten drei Schriften in schneller Folge hat erscheinen lassen und zu der letzten eine Fortsetzung in Aussicht stellt, welche den Euripides behandeln soll, finde ich mich in einem so schneidenden Gegensatze, dass ich an eine Beurtheilung im Einzelnen nicht denken kann. Ich begnüge mich daher, sein Verfahren mit wenigen Worten zu kennzeichnen. Es ist diess einfach folgendes. Die Strophe theilt

*) Ich schreibe Colon, und nicht Kolon, da wir solche Kunstausdrücke, so wie auch die Eigennamen, durch das Lateinische überliefert bekommen haben. Beliebt es Einem, nach griechischer Weise Kleisthónes, Sokrátes, Aischýlos, Asklepiós, Plútarchos, Hómeros, Khairephón u. dgl. zu schreiben und zu betonen, so lasse ich ihm das Vergnügen. Aber man verschone das Ohr mit Mauthierformen, wie: Kleisthenes, Aischylos etc. Ich muss sonst an den jungen Mann denken, der einige Zeit in Frankreich gewesen war und von seinem Pári zu erzählen liebte.

er, nach Massgabe des Metrums und des Sinnes, in mehrere »Perioden«. Jede Periode zerfällt in mehrere Verse, von denen gewöhnlich je zwei in Responsion stehen, so dass ein übrig bleibender Vers als *προῶδος*, *μεσῶδος* oder *ἐπῶδος* betrachtet wird.

Die Verse bestehen gewöhnlich aus einer oder zwei Reihen (oder sogenannten »Sätzen«). Als Reihen gelten Dipodien, Tripodien, Tetrapodien, Pentapodien und Hexapodien in beliebiger Auswahl. Wenn die Verse aus zwei Reihen bestehen, so können die zwei Reihen von je zwei correspondirenden Versen entweder in gleicher Folge stehen (a, b : a, b) oder auch kreuzweise (chiasmatische) Stellung haben (a, b : b, a). Daneben gibt es jedoch auch Verse, die aus mehr als zwei Reihen bestehen, aus dreien (von der Form: a, a, a oder a, a, b oder a, b, a), aus vieren (a, a, a, a oder a, b, b, a oder a, b, a, b oder a, a, a, b), sogar aus sechsen (dochmisch, Compositions. S. 318). Eine dem Verse voraufgehende Anacrusis kommt für den Rhythmus desselben nicht in Betracht, und wird bei der Schematisirung durch ein : abgeschieden.

Um die Sache durch ein Beispiel anschaulich zu machen, wähle ich eines der einfacheren, Ajax 693—705, wobei ich mich der von mir gewählten Zeichen bediene.

I. Periode.

v: (A) -v | -v | vvv | -v | -v | -v || (B) -v | - | - | - | - > ||
 (C) - | - | -ov | -v | - | - || (D) -v | -ov | -v | - > ||
 v: (C') - | - | -ov | -v | -v || (D') - | - | -ov | -v | - > ||
 v: (B') - | - | -ov | -v | - | - || (A') -v | -ov | -v | -v | - | - > ||
 (E) -ov | -v | -v | -v ||

II. Periode.

(F) -ov | -v | -v | - | - || (G) ov | -v | -v | - | - || (F') -v | -ov | - | - | - > ||
 v: (H) -v | - | - | -ov | -v | - | - | - > ||
 (Die Anfänge der Verse sind: 1. ἔφοιξ' — 2. ᾧ Πὰν — 3. πετραίας — 4. ὄπως — 5. νῦν — 6. Ἰκαρίων — 7. ἐμοί —.)

Die Responsion ist also, indem wir die Anzahl der Versfüsse der einzelnen Reihen in Parenthese hinzufügen, folgende:

- I. Periode. Vers 1. A (6), B (4)
 2. C (4), D (4)
 3. C' (4), D' (4)
 4. B' (4), A' (6)
 5. E.

Es entsprechen sich also der erste und der vierte Vers, und innerhalb derselben wiederum die Reihen A und A', B und B' in chiasmatischer Responsion; ebenso der zweite und dritte Vers, und

innerhalb derselben wiederum die Reihen C und C', D und D', worauf sich E als ἐπωδός anschliesst.

Die Periode II besteht aus einem dreigliederigen Verse von der Form F (4), G (4), F' (4), woran sich der ἐπωδός H (6) anschliesst.

Dem Verfasser ist es also vor Allem um die Responion der von ihm angenommenen Reihen und Verse zu thun. Wir wollen davon absehen, dass er in dem angeführten Beispiele vier- und sechsfüssige Reihen, in anderen Fällen auch noch zwei- und fünf- füssige Reihen ruhig neben einander hergehen lässt, was ein Ohr, das in derselben Strophe wenigstens einen gleichbleibenden Rhythmus verlangt, unangenehm berühren muss. Halten wir uns nur an die von ihm angenommene Responion, und untersuchen wir, ob dieselbe für unser Gefühl vernehmbar sei. Wie soll nun, fragen wir, unser Ohr empfinden, dass in dem gegebenen Beispiele die Hexapodie A der Hexapodie A' entspreche? Offenbar nicht durch die Art der Versfüsse, da die erste aus 6 reinen Jamben (an dritter Stelle aus einem aufgelösten) besteht, während die zweite an zweiter Stelle einen flüchtigen Dactylus, an fünfter eine dreizeitige Länge, und an sechster eine Länge mit Pause zeigt. Bei dieser Verschiedenheit der Füsse lässt sich ebenso wenig annehmen, dass die Responion durch die Melodie dem Ohre kenntlich würde. Das Ohr könnte sich also höchstens nur an die Zahl der Füsse halten. Noch misslicher steht es um die sechs zwischen die beiden Hexapodien gestellten Tetrapodien. Wie soll z. B. das Ohr vernehmen, dass gerade die erste und sechste (B und B') sich entspreche, da sie sich doch so unähnlich sind (B: -v-.-.->, B': -- | -ov | -v | -). Könnten diese sechs Tetrapodien nicht ebenso gut auf folgende Weise respondiren: B, B, C, C, D, D oder B, C, B, C, D, D oder B, C, C, B, D, D oder B, B, C, D, D, C oder B, B, C, D, C, D? An einen zwingenden Grund für die Wahl der einen oder anderen Responion ist nicht zu denken, wenn der Verfasser so verschiedene Versfüsse, wie: -v; -;-> und (im Anfange der Reihe) --^a als correspondirend ansehen kann. Können so verschiedene Versfüsse in den Reihen als correspondirend gedacht werden, während doch bekanntlich bei der Responion von Strophe und Antistrophe meistens Silbe der Silbe entspricht? Warum hier eine so ängstliche Genauigkeit und in der Responion der Reihen eine so ungebundene Freiheit? Der Verf. wird auf diese Frage schwerlich eine Antwort geben können. Seine Responionen sind daher eben nur für das Auge vorhanden. Schade, dass man mit dem Auge nicht hören kann. Dem Verf. selbst scheint übrigens nie ein Zweifel an der Richtigkeit seiner Theorie gekommen zu sein. Fest sein Ziel im Auge habend, eilt er vorwärts, ohne rechts oder links zu schauen. Und nachdem er es glaubt erreicht zu haben, überschaut er den zurückgelegten Weg, und bricht mit Befriedigung in die Worte aus (Compos. S. XI):

»Freundlicher Leser! Nimm jetzt den Sophokles, den Aeschylos, den Aristophanes zur Hand, wie ich sie dir biete, und vergleiche die her(r)lichen lyrischen Schöpfungen, wie sie in den Textausgaben dargestellt sind! Du wirst jetzt sehen, ja auf den ersten Blick dich überzeugen, dass in den letzteren nichts als ein wildes Chaos vorliegt etc.« Auch scheinen der Schwierigkeiten, die er auf seinem Wege zu überwinden gehabt hat, nicht wenige gewesen zu sein. »Welche ungeheure Arbeit, sagt er ebend. IX, war es, die chorischen Texte der Dramatiker rhythmisch zu gestalten! Wie oft musste eine und dieselbe Strophe vorgenommen, vorläufig mit ihren Schemen hingeschrieben, wieder nachgesehen und wieder nachgesehen werden! Es gab von keinem der Dichter eine Ausgabe, deren Versabtheilungen auch nur annähernd zu Grunde gelegt werden konnten. . . Da wurden denn, offen gestanden, die schönen Texte durch unausgesetzte Correcturen fast unlesbar auf vielen Stellen, und als ich zur Erleichterung der Uebersicht bunte Dinten anwandte, da spielte manche Pagina fast in allen Regenbogenfarben.« In der That nehmen sich die Constructionen des Verfassers mit ihren Regenbogenfarben sehr wohl für das Auge aus. Da finden sich ein oder mehrere Hauptgebäude mit ihren Flügeln, theils mit einförmiger, theils mit mehrfach getheilter Facade, das Ganze wie die einzelnen Theile nach dem Grundsätze geordnet, dass es sich entweder in ruhiger Einheit darstelle oder als gleichgetheiltes Paar oder in Dreitheilung, so dass je zwei Seitenstücke ein Mittelstück einschliessen. Wenn daneben etwa noch links ein kleiner *προῶδος* oder rechts ein kleiner *ἐπῶδος* angefügt ist, so stört dieser die Symmetrie des Ganzen weiter nicht. Auch die Bausteine sind gut gewählt: seine Dipodien bis zu den Hexapodien (abgesehen davon, dass er oft - am Anfange einer steigenden Reihe in - - und - - am Schlusse einer fallenden Reihe in - - > verwandeln muss, um eine Dipodie in eine Tripodie und eine Tripodie in eine Tetrapodie zu verwandeln, wenn er deren für die Symmetrie bedarf) sind richtig abgegrenzt. Nur darf man, wie gesagt, an diese rhythmischen Constructionen nicht die Forderung stellen, dass sie auch dem Ohr empfindbar seien. Es geht ihnen sonst wie Kartenhäusern. Nur ein kleiner Druck, und sie fallen zusammen.

In typographischer Beziehung sind die Schriften Schmidt's durch die kunstvolle Ausführung der die Respontionen darstellenden, vielfach verschlungenen Kreislinien ein wahres Meisterwerk.

2. Indem ich zu den Schriften WILHELM BRAMBACH'S übergehe, bemerke ich zum Voraus, dass derselbe die Füße auf halbmusicalische Weise durch Tactstriche, die jedesmal vor die Hebung zu stehen kommen, bezeichnet, dagegen die am Ende der Periode zur Ausfüllung des letzten Taetes erforderliche Panse unbezeichnet lässt, also den Dimeter *v'-v- | v-v-* so schreibt

$$v | -v | -v | -v | -$$

Für die wenigen Citate, die ich zu machen habe, behalte ich die herkömmliche Bezeichnungsweise bei.

In den »Sophokleischen Gesängen« hat er der Bestimmung der »Perioden«, in welche die Chorlieder zu zerlegen seien, besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Aeusserliche Kennzeichen hierfür bieten bekanntlich nur die Syllaba anceps (und zwar nur $-^a$, nicht v^a) und der Hiatus. Ausserdem ist man auf die Gruppen der Metra und auf die Abschnitte des Gedankens angewiesen; beide aber lassen wiederum einen so weiten Spielraum, dass die Sache schliesslich vom Geschmacke des Herausgebers abhängt, und es ist daher nicht zu verwundern, wenn die Ansichten stark auseinandergehen. Vergleichen wir z. B. die Abtheilungen Brambachs mit denen von Dr. J. H. Heinrich Schmidt, der sich die Zerfällung der Chorgesänge in Perioden doch auch zu einer Hauptaufgabe gemacht hat, und die Richtigkeit seiner Abtheilungen durch den Bau der correspondirenden Metra sogar beweisen zu können glaubt, und nehmen wir dazu etwa den Oed. Colon. bis zum dritten Stasimon, so finden wir: im Chorgesange 117—157 nimmt Schmidt 2, Brambach 4 »Perioden« an; 510—520 Schm. 2, Br. 6; 534—541 Schm. 2, Br. 5; 668—680 Schm. 1, Br. 6; 694—706 Schm. 3, Br. 5; 1044—1057 Schm. 2, Br. 3; 1074—1083 Schm. 3, Br. 2; 1211—1225 Schm. 2, Br. 3; 1239—1248 Schm. 3 und Br. 3 (jedoch nicht übereinstimmend). Es scheint also, als hätten wir hier nur eine Bestätigung des alten Satzes, dass über Geschmäcke nicht zu streiten ist, und als seien die Arbeiten beider Gelehrten vorläufig nur als interessantes Material zu betrachten. Indes verkennen wir nicht, dass beide auf ganz verschiedenen Wegen wandeln. Während für J. H. Heinrich Schmidt die Responion in in seinem Sinne als letztentscheidend gilt, und er demnach nach unserer Meinung mit einem falschen Massstabe misst, verfährt Brambach rein empirisch. Die Werkzeuge, welche er anwendet, um die Strophen in »Perioden« zu zerlegen, sind freilich ungenügend. Aber so lange keine anderen und besseren entdeckt sind, bleibt nichts übrig, wenn überhaupt die Strophen in Perioden getheilt werden sollen, als sich an das Gefühl zu halten. Und gern machen wir ihm das Zugeständniss, dass er ohne vorgefasste Meinungen an seine Aufgabe gegangen und dieselbe mit viel Geschmack und Umsicht behandelt habe.

Was die Colometrie des Verfassers anbetrifft, so erlaube ich mir nur eine Bemerkung über die iambischen und trochäischen (beziehungsweise logaödischen) Trimetra und die bunte Menge derjenigen Reihen, welche der Verfasser durch dreizeitige Längen und durch Pausen zu dergleichen Trimetra umwandelt und als solche accentuirt, wie:

$v^- , v^- | v-, v^- | .-' , v^-$ Phil. § 5 γ' I, 1;
 $-.', -v | -''ov, -v | -. , --$ Ant. § 5 α' IV, 3
 $-''ov, -ov, -va | -v, -'v, --$ O. R. § 5 III, 3

$v', v- | -v, -v | -v, - >$ ib. § 6 β' I, 1

$v', - | -v, -v | -v, - >$ O. C. § 6 Ep. I, 1.

Nach Herodians Theorie sind dies keine Cola. Denn dieser sagt ausdrücklich, dass das Colon weniger als drei Syzygien haben müsse (64, 7 W). Auch mit des Aristoxenus $\pi\acute{o}\nu\varsigma \mu\acute{\epsilon}\gamma\iota\sigma\tau\omicron\varsigma$ stimmen die Cola des Verfassers nicht überein, sobald die Iamben und Trochäen die syllaba anceps zulassen, oder epitritische Form haben. Denn nach Aristid. 35 (32, 9 W) lässt der $\pi\acute{o}\nu\varsigma \mu\acute{\epsilon}\gamma\iota\sigma\tau\omicron\varsigma$ nicht mehr als zwei Epitriten zu, wie wir denn später wahrscheinlich machen werden, dass der achtzehnzeilige $\pi\acute{o}\nu\varsigma \mu\acute{\epsilon}\gamma\iota\sigma\tau\omicron\varsigma$ des $\gamma\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma \delta\iota\pi\lambda\acute{\alpha}\sigma\iota\omicron\nu$ überhaupt nicht in drei Dipodien, sondern in zwei Tripodien abzutheilen sei, und dass somit der iambische oder trochäische Trimeter vom $\pi\acute{o}\nu\varsigma \mu\acute{\epsilon}\gamma\iota\sigma\tau\omicron\varsigma$ ausgeschlossen sei. Ist das Gesagte richtig, so wird eine überaus grosse Anzahl der von ihm als Cola angenommenen Verse gar nicht als Cola gelten können. Oder der Verfasser müsste uns erst sagen, was er unter Cola versteht.

Rücksichtlich der rhythmischen Betonung (S. XII und XIX) geben wir gern zu, dass sie bei demselben Metrum eine verschiedene sein kann, und der Verfasser bringt die verschiedenen Arten derselben sämmtlich zur Anwendung, wie:

$v', v- | v-, -$ Ph. § 5 α' Φ I. VI, 2

und $v-, v' | v-, v-$ das. XO. I, 1;

$-v', -v | -, -$ Ph. § 1 α' II, 1, vgl. $\acute{\epsilon}\pi\omega\delta$.

und $-v, -v' | -, |$ Ai. § 3 γ' III, 4;

$-v', -v, -$ El. § 2 $\sigma\tau\omicron$. I, 4

und $-v, -v', -v$ Ai. § 3 γ' III, 3.

In sogenannten Logaöden betont er meistens den Dactylus, jedoch ohne andere Betonungen auszuschliessen. Man vergleiche:

$-ov, -v, -v, -$ O. R. § 6 β' V, 1

und $-ov, -v', -v, -$ Ant. § 2 α' I, 1;

$-ov, -v, -$ Ant. § 5 β' I, 3

und $-ov, -v', -$ Ph. § 5 α' XO. II, 4;

$v', -ov, -v$ Ai. § 3 γ' III, 2

und $-', -ov, -v$ El. § 2 $\sigma\tau\omicron$. I, 1;

sogar: $v-v- | -ov-$ Ph. § 5 β' Φ I. VI. 1. 2

was nach der Weise des Verfassers, den Tactstrich vor den guten Tacttheil zu setzen, musikalisch mit einem siebenzeitigen Auftacte (wie denn Metr. Stud. S. 85 Anm. auch ein sechszeitiger Auftact angenommen wird) so umzuschreiben wäre:

$\frac{1}{3}, \frac{2}{3}$ Tact $v-v- | -ov- > < > < > |$,

oder $\frac{2}{3}$ Tact $v-v- | -ov- > < > |$.

Ich gebe zu, dass der Verfasser für die von ihm gewählten Betonungen in vielen Fällen Wahrscheinlichkeitsgründe wird an-

führen können, die aus der allgemeinen Anlage des Chorliedes oder der Betonungsweise der nächsten Cola herzunehmen seien. So lange er indess für dieselben nicht ein festes Gesetz aufstellen kann, wird er eingestehen müssen, dass sie nicht mehr als subjective Geltung haben können.

Ausdrücklich muss ich mich noch gegen seine Betonung des Glyconeums (S. XIX)

-v-'''ov-''v-

erklären. Es widerspricht dem Wesen des Rhythmus, wie auf einer Leiter hinauf- und herabzuklettern, da es, wie auch der Verfasser selbst (S. VII ff.) lehrt, nur drei Arten des Rhythmus, geraden, ungeraden und gemischten, gibt, also hier nur in geradem

-v,-ov | -v,- oder -v,-'ov | -v,-'

accentuirt werden kann. Ebenso muss ich mich gegen die Betonung des entsprechenden fallenden Colons erklären, welches der Verfasser (S. XX Anm.) so abtheilt -ov-v-v | -v 9:3.

Auf die andere Schrift des Verfassers »Metrische Studien zu Sophokles«, die, gleich vom historischen Nachweise des Gebrauches der Ausdrücke μέτρον, ποίος und ὀρθότης an (im Anfange der »Einleitung«), eine Reihe feiner und treffender Beobachtungen gibt, kann ich leider im Einzelnen nicht eingehen, und hebe nur ein Paar Punkte hervor, wo ich abweichender Meinung bin.

Der Forderung, die er (I. Abschnitt § 6 »Die Ueberlieferung der Sophokleischen Gesänge«) aufstellt, dass man bei der Abtheilung der Verse sich möglichst an die Ueberlieferung der Handschriften halten solle, gleicht fast dem Rathe jenes Geistlichen, der seinen Pfarrkindern sagte: Thut nach meinen Worten, und nicht nach meinen Thaten. Die von ihm (S. 198) als »richtig überliefert« bezeichnete Aufzählung von Sophokleischen Versen macht keine sehr grosse Summe aus, und in seinen »Sophokleischen Gesängen« findet sich kaum einer, in dem seine Abtheilung mit der überlieferten vollständig übereinstimmte. Kein Wunder. Die Anordnung, in der sich die Chorgesänge des Pindar und der Dramatiker in den Handschriften befinden, hat, wie es scheint, hauptsächlich in zwei Umständen ihre Veranlassung, einmal, dass die Abschreiber die Wortbrechung nicht zuließen oder doch vermieden, also den abgebrochenen letzten Theil des Wortes, der am Anfang eines Colons stand, zu dem ersten Theile des Wortes am Ende des vorhergehenden Colons*) schrieben, und dann, dass sie die als στίχοι (Trimeter und Tetrameter) geschriebenen Zeilen (aus was immer für einem Grunde) brachen. So sind in der Antistr. O. R. 159—166 nur die drei kurzen Verse 160, 162, 163 richtig erhalten, die übrigen vier längeren Verse dagegen willkürlich ge-

*) Ich sage absichtlich nicht: Zeile; denn z. B. in der Heidelberger Handschrift sind je drei oder vier Cola, mit Belassung eines kleinen Zwischenraumes, in eine Zeile geschrieben.

brochen, und zwar, da sie ganz einfache Rhythmen (dactylische Hexameter) enthalten, aus einem äusserlichen Grunde, und dabei der letzte so gedankenlos, dass die letzten Worte desselben mit den Anfangsworten der folgenden Strophe Eine Reihe ausmachen (*ἔλθετε καὶ νῦν. ᾧ πόποι*). So leicht es daher ist, wenn man auf einem anderen Wege die richtige Abtheilung gefunden hat, anzugeben, wo, und oft auch, aus welchem Grunde die Abschreiber abgebrochen haben, so misslich wäre es, sich auf die überlieferte Abtheilung als Beweismittel stützen zu wollen. Höchstens wäre dieses bei kurzen Zeilen mit ausgeprägtem Rhythmus möglich, wie der Verfasser dieses (Metr. Stud. S. 74 § 2) von den Dochmien andeutet. Dazu kommt noch die Möglichkeit, dass Diorthoten die so verrückten Rhythmen mit vermeintlichen Verbesserungen vielleicht noch verschlimmbessert haben*).

Ich bemerke beiläufig noch, dass die Alten, zufolge einer Nachschrift des Cod. La, auch von dem Sophokles eine Stichometrie hatten (vgl. Ritschl phil. Schr. 1, 174). Auf die Trachin. z. B. kamen 1220 Verse; in unseren heutigen Ausgaben finden sich neben 984 Versen für die Diverbia (einschliesslich der 20 Anapästien am Ende) für die Cantica bei Brunck 294, bei Dindorf 259, bei Bergk 254 + 4 spurii (vs. 527—530), bei Brambach 288, mithin zusammen bei Brunck 1278, bei Dindorf 1243, bei Bergk 1238 (+ 4), bei Brambach 1272, also bei allen mehr, als in jener stichometrischen Angabe, woraus folgt, dass man die Verse noch weniger *καλικῶς*, sondern vielmehr *στιγμῶς* (Heph. 220, 15 W.) anordnen müsste, als es bis jetzt geschehen ist, wenn man auf die in der alten Ueberlieferung angegebene Zahl zurückkommen wollte.

Den Dochmius fasst der Verfasser als antispastisch beginnende trochaische Tripodie (*v-, -v, -.*) auf. Abgesehen von mancherlei Schwierigkeiten, die sich hinsichtlich der Messung und Auflösung der letzten Silbe erheben, steht dieser Erklärungsweise schon der Umstand entgegen, dass eine Tripodie im mittleren Trochäus keine syllaba anceps zulässt.

*) Ueber diese Diorthoten vgl. Schol. Eur. Phoen. 784 Matth.: *οὔτω δὲ χρὴ γράφειν τὰ τε κῶλα καὶ τοὺς στίχους, ὡς διορθώθη παρ' ἐμοῦ. ἀτάκτως γὰρ ἦσαν καὶ ἀνακόσμως ἐν τοῖς ἀντιγράφοις κείμενα, καὶ πολλὸν μοι παρέσχον πόνον εἰς τὰξιν ταῦτα καὶ ἀρμονίαν μετενεργεῖν* und 1019: *ἑλλίπη δὲ ὄντα τὰ κῶλα πρὸς τὰ τῆς ἀντιστροφῆς ἀνεπληρώθη παρ' ἐμοῦ ὁμοίαις λέξεσι*. — Was es übrigens mit den metrischen Veränderungen des verrufenen Triclinius auf sich habe, bleibt mir unklar. Ich habe die angeblich (vgl. Soph. rec. Neuv. S. XVIII) den Triclinischen Text wiedergebende Cantor'sche Ausgabe (Antverp. 1579) vielfach mit dem Heidelberger Codex, mit der Brubach'schen (Francof. 1544), die mit dem Text der Aldina, also auch (vgl. Soph. rec. Naev. XVII) des Parisinus primus übereinstimmt, sowie mit den Angaben in Brambach's „Sophokleischen Gesängen“, die sich (nach Metr. Stud. S. 197) auf den Florentinus La stützen, verglichen, und in der Versabtheilung keine wesentliche Verschiedenheit gefunden. Die Triclinianischen Scholien (zuerst von Turnebus, zuletzt von Brunck ihren Ausgaben beigelegt) habe ich eben so wenig zu Gesicht bekommen als die Abhandlung von Koraïs über das Leben des Triclinius.

3. Die Schrift von BERNHARD BRILL gefällt sich in einem Paradoxon. Bisher hat man immer 2 Arten von Tact anerkannt, geraden und ungeraden. B. Brill will den Alten nur den geraden lassen; er erklärt nämlich S. 28 die Worte des Aristoxenus S. 10, 15 W: τὰ μὲν ἐκάστου ποδὸς σημεῖα διαμένει ἴσα ὄντα καὶ τῷ ἀριθμῷ καὶ τῷ μεγέθει, αἱ δ' ὑπὸ τῆς ὁυθμοποιίας γινόμεναι διαφέσεις πολλὴν λαμβάνουσι ποικιλίαν nicht: wie mannigfaltig auch die Abtheilungen der Rhythmopoeie sein mögen, so bleiben doch die Tactzeichen des einzelnen Tactes, wenn dieser beliebig wiederholt wird, gleich an Zahl sowol als an Grösse, derselbe Fuss besteht also, wie vorher angegeben, immer entweder aus 2 χρόνοι (1 ἄνω und 1 κάτω), oder aus 3 χρόνοι (entweder 2 ἄνω und 1 κάτω oder 1 ἄνω und 2 κάτω), und zwar sind diese Zeiten von gleicher Grösse, sondern: Arsis und Thesis seien überhaupt immer gleich an Zahl und Grösse, und verhielten sich wie 1:1, oder mit anderen Worten, die Griechen hätten nur geraden Tact gekannt. Was aber nun mit Trochäen und Ionici a majore anfangen? (Iambus und Ionicus a minore kommen nicht in Betracht, da jener nur als Trochäus, dieser als Ionicus a majore, mit Auftact gelte.) B. Brill hat dafür eine scheinbar einfache Lösung. Was zunächst die Trochäen anbelangt, so meint er, die an den geraden Stellen zulässigen Spondeen zeigten uns den wahren, nämlich geraden, z. B. Zweiviertel-Tact an; der Chorführer thue also in jedem Tacte immer seine zwei Schläge; bestehe der Tact aus einem Spondeus, so komme Länge auf Schlag; bestehe dagegen der Tact aus einem Trochäus, also aus 3 morae, so sängen die Choreuten, unbekümmert um den Dirigenten, ihre drei morae in derselben Zeit, in welcher letzterer seine beiden gleichen Schläge thue, in derselben Weise, wie auch in der heutigen Musik manchmal die Singstimme zwei Achtel oder Viertel habe, während die Begleitung sich in Triolen von 3 Achteln, beziehungsweise Vierteln, bewege. Nehmen wir diese Vermuthung als richtig an, so wäre die Wahl zwischen Spondeen und Trochäen ganz willkürlich, und der deutsche Vers, den er S. 61 zu einem anderen Zwecke anführt:

Dienen | lerne bei | Zeiten das | Weib nach | seiner Bestimmung

.....
 könnte für einen richtigen trimeter trochaicus gelten. Auf jeden Fall würde der Spondeus, als den Grundrhythmus angehend, an jeder Stelle zulässig sein, und es müsste erlaubt sein, trochäische Verse aus lauter Spondeen zu bilden. — Ein anderes Bedenken gegen die Ansicht des Verfassers ist dies, dass solche Spondeen, wie die an den geraden Stellen der trochäischen und den ungeraden der iambischen, von Aristoxenus als ἄλογοι bezeichnet werden, d. h. als solche, bei denen die eine lange Silbe zwar länger als eine kurze, aber kürzer als eine lange sei, ohne dass man ihren λόγος, ihr zeitliches Verhältniss zu einer langen, in Zahlen ausdrücken könne. Dem Verfasser bleibt nichts übrig, um seine Theorie

zu retten, als den Aristoxenus eines Irrthums zu beschuldigen. — Den Ionicus a majore behandelt er in ähnlicher Weise. Der Tact sei eigentlich ein gerader, nämli. $-v, -v = \frac{3}{8} : \frac{3}{8}$; die gewöhnliche Form $--\omega$ dagegen nur eine Triole ($\frac{1}{4}, \frac{1}{4}, \frac{2}{8}$), welche der Zeit nach jenen zwei $\frac{3}{8}$ Noten ebenso gleich sei, wie ihm bei den Trochäen $vvv = --$ war. Es ist dies demnach das entgegengesetzte Verfahren von dem, welches die Alten mit Rückbrechung (*ἀνάκλασις*) bezeichneten. Den Ditrochäus, welcher an den drei ersten Stellen des Sotadischen Verses zulässig war, scandirten sie nämlich, in Noten ausgedrückt, so: $\frac{1}{4}, \frac{1}{8}, \frac{1}{8}, \frac{1}{8}, \frac{1}{8}$, indem (durch das, was man in der Musik Syncope nennt) die erste Mora der zweiten Länge (des Fusses $-v-v$) mit der vorhergehenden Kürze des zweiten Tacttheil (das zweite $\frac{1}{4}$), und die zweite Mora derselben mit der schliessenden Kürze den dritten Tacttheil (das dritte $\frac{1}{4}$) ausmachte. Wenn wir eine solche syncopische Länge durch das Zeichen ∞ ausdrücken, so haben wir als Schema des Ionicus a majore: $--\omega$ (ursprüngliche Form) = $-v\infty v$ (anacclasis). Ebenso haben wir beim dimeter ionicus a minore das Schema: $vv-- | vv-- =$ (anacclasis) $vv-v\infty v--$ oder in Noten $\frac{1}{8}, \frac{1}{8}, \frac{1}{4}, \frac{1}{8}, \frac{1}{8} | \frac{1}{8}, \frac{1}{8}, \frac{1}{4}, \frac{1}{4}$. Der Vorgang der anacclasis wird von Marius Victorinus 2, 9, 6. 7 (vgl. Hephaest. S. 201, 4 W.) ganz deutlich beschrieben. Der Verfasser findet sich also auch hier wieder im strackten Gegensatz gegen die Ueberlieferung.

4. MORIZ SCHMIDT wird in dem ersten Bande seiner Ausgabe des Pindar (dem er eine geschmackvolle Uebersetzung, jedoch nicht in den von ihm angenommenen pindarischen Metren, sondern in freier rhythmischer Behandlung, zum Theil unter Anwendung des Reimes, beigegeben hat) und in den von ihm »rhythmirtten sophokleischen Chorgesängen«, so zu sagen, der Rival von J. H. Heinrich Schmidt. Beide suchen nach einem äusserlichen Gesetze, das, wenn es sich als bewährt erwiese, den Anordner eines Chorgesanges mit ähnlicher Sicherheit leiten würde als z. B. bei der Behandlung einer sapphischen Strophe, und, wenn einmal die richtige Anordnung gefunden, jeden Zweifel an der Richtigkeit derselben entfernte. Die Wege jedoch, welche beide einschlagen, sind grundverschieden. Während der letztere in seiner »Eurhythmie« rein architektonisch verfährt, ist der erstere strenger Musiker, und zwar, können wir hinzufügen, moderner Musiker. Moriz Schmidt stellt nämlich für Pindar (um bei diesem stehen zu bleiben) folgende Gesetze auf: Jede pindarische Strophe oder Epode zerfällt (abgesehen von Ol. 5) in zwei, drei oder vier kleinere Strophen, jede dieser kleineren Strophen hat vier Verse, jeder Vers 4 Tacte (gewöhnlich im $\frac{4}{4}$ Tacte). Wenn die Strophe oder Epode sich in solche kleinere Strophen nicht ohne Rest vertheilen lässt, so verfährt der Verfasser auf folgende Weise: Beträgt der Rest zwei Verse, so nimmt er neben den kleineren vierversigen Strophen noch

(je nachdem es sich am besten thun lässt) eine Proodos, Mesodos oder Epodos zu 2 Versen an; beträgt der Rest nur einen Vers, so darf dieser nur als Mesodos gelten; beträgt dagegen der Rest 3 Verse, so weiss der Verfasser auch hierfür Rath zu schaffen; er macht nämlich aus einem jener 3 Verse zwei auf die Weise, dass er beim ersten zu Anfange und beim zweiten zu Ende Pausen schreibt; so werden z. B. (S. XLIV) aus dem Verse Nem. 1, 4 (-v---vv-vv-) folgende 2 Verse gemacht ($v = \frac{1}{4}$ -Note):

$$\begin{array}{l} | \text{Tactpause} | <<< - | -v | -- | \\ | -vv | -vv | - : | \text{Tactpause} | . \end{array}$$

Was nun die Verwandlung der antiken Masse in moderne Tacte und ihre Umschreibung in Noten anbetrifft, so machen natürlich die Verbindungen von Tripodien und Dipodien eine grosse Schwierigkeit. Der Verfasser hat indess dafür eine leichte Art der Abhülfe. Er verwandelt nämlich in der Regel die Tripodie dadurch in Dipodie, dass er den beiden ersten Füßen der Tripodie nur halbes Zeitmass gibt, und z. B. den Vers -vv-vv--,-v-- folgender Massen in Noten umschreibt (wobei der Trochäus (-):(v) = 3:1 gemessen wird):

$$\frac{1}{4} \frac{1}{8} \frac{1}{8}, \frac{1}{4} \frac{1}{8} \frac{1}{8} | \frac{1}{2} \frac{1}{2} | \frac{3}{4} \frac{1}{4} | \frac{1}{2} \frac{1}{2}$$

Besteht ein pindarischer Vers aus nur einer Tripodie und soll daher in einen 4-tactigen Vers verwandelt werden, so erhält umgekehrt der dritte Fuss doppelte Zeit und -vv-vv-- wird verwandelt in:

$$\frac{1}{2} \frac{1}{4} \frac{1}{4} | \frac{1}{2} \frac{1}{4} \frac{1}{4} | 1 | 1 |$$

Besteht der pindarische Vers nur aus einem Metrum, wie Ol. 7, 4 *δωρήσεας*, so wäre es ungeschickt, das Metrum zu einem 4-tactigen Vers auszuziehen; es helfen auch hier wieder die Pausen. Der Verfasser rhythmirt diesen Vers (S. XXVII):

$$| \text{Tactpause} | <<< \frac{1}{2} | \frac{3}{4} \frac{1}{4} | \frac{1}{2} <<<$$

Besteht ein pindarischer Vers aus 3 Reihen von Dipodien oder Tripodien), so erhalten 2 derselben halbes Zeitmass, und der 4-tactige Vers ist da; z. B. Isthm. 4 Ep. 2 -v--,-v--,-v- wird (S. IX) rhythmirt:

$$\frac{3}{8} \frac{1}{8}, \frac{1}{2} \frac{1}{2} | \frac{3}{8} \frac{1}{8}, \frac{1}{2} \frac{1}{2} | \frac{3}{4} \frac{1}{4} | \frac{1}{2} << | .$$

(Fortsetzung folgt.)

JAHRBÜCHER DER LITERATUR.

Ueber griechische Metrik.

(Fortsetzung.)

Bei längeren pindarischen Versen, oder wenn der Verfasser durch Noth gedrungen ist, zwei pindarische Verse in einen 4-tactigen Vers zusammenzunehmen, muss er bis zu $\frac{1}{16}$ -Noten hinabsteigen; so lässt sich, Ol. 1, 10. 11

$v - - v, - v -, \omega v -$

$v - \omega v - v, - v -$

da er diese beiden Verse in Einen 4-tactigen Vers zusammenzieht, dieser Eine Vers nach des Verfassers Grundsätzen wohl nicht anders rhythmiren, als

$\frac{1}{16} \frac{3}{16}, \frac{3}{16} \frac{1}{16}, \frac{3}{16} \frac{1}{16}, \frac{1}{4} | \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4}, \frac{1}{4} | \frac{1}{16} \frac{3}{16}, \frac{1}{8} \frac{1}{8} \frac{1}{8}, \frac{3}{8} \frac{1}{8} | \frac{3}{8} \frac{1}{8}, \frac{1}{2}$

(die mit \frown zusammengefassten Noten als Triolen gedacht).

Dies mag genügen, um von der »Rhythmiring« des Verfassers eine Vorstellung zu geben. — Die grösste Schwierigkeit hat ihm das Versende gemacht. Natürlich musste es sein Bestreben sein, den Schluss seiner Verse mit dem der pindarischen, wie sie von Boeckh festgesetzt sind, übereinstimmen zu lassen, da die syllaba anceps (oder Pause) und die Zulassung des Hiatus am Ende der letzteren Verse zu augenscheinlich auf einen wirklichen Schluss hinweisen (wie schon Aristoxenus nach Marius Victor. 1, 17, 24 andeutet); andererseits aber fügen sich dieselben wegen ihrer ungleichmässigen Grösse nicht in die 4 Tacte seiner Verse. Er musste daher auf Auswege sinnen. Der leichteste und unverfänglichste ist der, wenn er, wie gleich Ol. 1, 1 und 2, aus Einem Boeckh'schen Verse zwei von seinen macht. Bedenklicher ist es, wenn er umgekehrt zwei Boeckh'sche Verse zu Einem von seinen verbindet, wodurch eine Pause in die Mitte seines Verses fällt, oder wenn er den einen seiner Verse aus einem Boeckh'schen und aus einem Stück des folgenden Boeckh'schen Verses zusammensetzt, seinen zweiten dagegen aus dem Reste des zweiten Boeckh'schen bildet, wie Ol. 9 seine beiden ersten Verse aus folgenden, (1) und (2), Boeckh'schen bestehen:

(1) $vv | -vv | -v - \frac{3}{8} \frac{1}{8} | \frac{1}{2} \frac{1}{4} \frac{1}{4} | \frac{3}{8} \frac{1}{8} \frac{3}{8} \frac{1}{8} | \frac{1}{2} \frac{1}{4} \frac{1}{4} |$
 $-v | -vv | -v - v | -v \frac{3}{4} \frac{1}{4} | \frac{1}{2} \frac{1}{4} \frac{1}{4} | \frac{3}{8} \frac{1}{8} \frac{3}{8} \frac{1}{8} | \frac{1}{2} \frac{1}{4} < |$

LXIV. Jahrg. 6. Heft.

Aber auch diese Mittel genügen nicht, um die pindarischen Verse in seine kleinen Strophen zu bringen. Er greift daher zu einem verzweifelten, er nimmt (von ihm so genannte) Perioden zu $1\frac{1}{2}$ seiner 4-tactigen Verse (also zu 6 Tacten) an. Eine seiner kleinen Strophen darf daher aus 2 solcher 6-tactigen Perioden und einem gewöhnlichen 4-tactigen Verse bestehen, und zwar in beliebiger Aufeinanderfolge, so dass der gewöhnliche 4-tactige Vers den beiden 6-tactigen Perioden voraufgehn oder in ihre Mitte treten oder ihnen nachfolgen darf. Ich weiss nicht, was sich der Verfasser unter diesen Perioden gedacht hat; wenn eine solche jedoch irgend eine musicalische Bedeutung haben, ein musicalisches Glied bilden oder einen musicalischen Gedanken ausdrücken soll, so kann sie rhythmisch nicht aus $1\frac{1}{2}$ rhythmischen Versen bestehen, sondern bildet ein Ganzes für sich, entweder aus 2mal 3 Tacten (2 Tripodien) oder aus 3mal 2 Tacten (3 Dipodien) bestehend. Periode und Vers können nicht zugleich in demselben *ῥυθμιζόμενον* angenommen werden; das eine hebt das andere auf. Die kleine Strophe des Verfassers kann nur entweder aus vier 4-tactigen Versen, oder aber aus 2 solchen 6-tactigen und einem 4-tactigen Verse, d. h. einer gekünstelten Zusammensetzung, bestehen. Mit der für ihn nothwendigen Annahme dieser Perioden, ohne welche sich die pindarischen Rhythmen nicht in die 4-tactigen Verse bringen lassen, fällt daher auch die ganze Annahme von seinen kleinen Strophen zu vier 4-tactigen Versen über den Haufen. Ich habe nicht nöthig hinzuzufügen, dass das ganze rhythmische System Moriz Schmidt's nicht weniger reine Erfindung als das von J. H. Heinrich Schmidt ist, und dass ihm nicht die mindeste Ueberlieferung zu Grunde liegt. Im Gegentheil spricht gegen ihn ein ausdrückliches Zeugniß, welches ihm nicht unbekannt ist (vgl. S. LIII und LXXXIX). Zu Ol. 2, 48 bemerken die alten Scholien, dass das Colon *φιλέοντι δὲ Μοῖσαι* auszuwerfen sei; denn nur diese Strophe habe 15 Cola, während alle anderen nur 14 hätten. Ein anderes altes Scholion (aus dem Vrat. A) fügt hinzu: *τὸ κῶλον τοῦτο ἀθετεῖ Ἀριστοφάνης περιτιπέειν γὰρ αὐτό φησι πρὸς ἀντιστόφου.* Da der Grammatiker Aristophanes den Pindar zuerst in Cola abgetheilt hat (vgl. Dionys. de comp. verb. 156, 7), so mag auch wohl jene Angabe von 14 Cola auf ihn zurückgehen. Wenn jenes Scholion auch erst von Didymus stammen sollte (aber auch von ihm müssen wir doch wohl annehmen, dass er die aristophanische Ausgabe in Händen hatte): auf jeden Fall enthält es die älteste Angabe über Colometrie, die uns aus dem Alterthume überkommen ist. Mor. Schmidt theilt die Strophe dieser Ode in zwei seiner kleinen Strophen oder in 8 Verse; er würde daher, wenn er diese Eintheilung aufrecht halten will, zu der Behauptung genöthigt sein, dass das Verständniß der pindarischen Musik schon sehr früh, wahrscheinlich schon zu des Grammatikers Aristophanes Zeit, verloren gewesen sei. (Vgl. übrigens meinen Versuch der Ab-

theilung dieser Strophe am Ende dieses Artikels, der mit der Angabe des Scholiasten im Einklange ist.)

Leider habe ich bis jetzt fast nur negative Kritik üben können. Die Schuld liegt indes nicht an der Leistung, sondern am Gegenstande. Die genannten Gelehrten sind sämmtlich gute Philologen, und dabei »keine schlechten Musicanten«. Den beiden Herrn Schmidt müssen wir ausserdem dankbar sein, dass sie, ich möchte sagen, ihre fixen Ideen so consequent durchgeführt haben; die meisten Entdeckungen sind ja von solchen fixen Ideen ausgegangen. Ob man damit solchen Erfolg hat, wie Columbus, der bei der seinigen noch dazu bloss von kaufmännischer Gewinnsucht geleitet wurde, ist Sache des Glücks. —

Um jedoch nicht bloss verneinend zu bleiben, benutze ich die Gelegenheit, um einige Gedanken über Metrik mitzutheilen, die der Hauptsache nach schon von ziemlich langer Zeit her stammen, die ich jedoch immer zögerte zu veröffentlichen, weil ich zu keinem genügenden Abschluss kommen konnte (welches leider auch noch jetzt der Fall ist), abgesehen davon, dass während der letzten zwanzig Jahre meine Schulmeisterarbeit mir nur in seltenen Augenblicken zur Philologie zurückzukehren erlaubte. Ich berücksichtige dabei, da ich im Raume beschränkt bin, vorzugsweise Pindar.

§ 1. Der Rhythmus ist nicht Sache des Verstandes, sondern des sinnlichen Gefühles, nicht etwas von uns Gemachtes, sondern von der Natur Gegebenes. Wir zählen die Tacttheile nicht, sondern fühlen sie. Man kann sich leicht von der Richtigkeit dieses Satzes überzeugen, indem man vor einem Musiker, wenn dieser darauf nicht vorbereitet ist, eine Anzahl gleichmässiger Schläge, etwa 6 oder 7, thut, ohne einen besonders zu markiren. Dann frage man ihn, wieviel Schläge man gethan habe. Es wird ein blosser Zufall sein, wenn er die Anzahl derselben erräth, während er die einer rhythmisch geordneten Reihe, wie „., . . ., . . ., . . .“, im Augenblicke anzugeben im Stande sein wird. Im ersten Fall wird er, weil er nicht darauf vorbereitet ist, nicht zählen, und aus diesem Grunde die Anzahl der Schläge nicht angeben können; im zweiten Falle dagegen braucht er nicht zu zählen, sondern hat nur die guten Tacttheile mit den entsprechenden schlechten zusammenzurechnen, um danach die Anzahl der Schläge anzugeben.

Es gibt nur zwei Arten von Rhythmus, geraden und ungeraden*). Der gerade stellt den unmittelbaren Gegensatz von starkem und schwachem Schlage dar, ist also, wenn wir die Stärke des Schlages durch Zahlen bezeichnen, ein Wechsel von $.^2 .^1 .^2 .^1$ oder steigend von $.^1 .^2 .^1 .^2$, und gleicht einer auf- und abgehenden Linie; der ungerade fügt den beiden Schlägen noch einen

*) Auch Hauptmann „Die Natur der Harmonie und der Metrik Leipz. 1853“ muss S. 223 das *ᾠσεῖ* Gegebenes dieser Arten des Rhythmus eingestehen, wenn er auch hinterdrein auf echt hegelische Weise die Nothwendigkeit derselben auf bloss logischem Wege zu beweisen sucht.

dritten von mittlerem Gewichte bei, wie $\cdot^3 \cdot^1 \cdot^2$, $\cdot^3 \cdot^1 \cdot^2$ oder steigend $\cdot^2 \cdot^3 \cdot^1$, $\cdot^2 \cdot^3 \cdot^1$, und gleicht einer wellenförmigen Linie. Wir wollen den geraden Rhythmus steigend durch $\cdot\cdot$, fallend durch $\cdot\cdot$, den ungeraden steigend durch $\cdot\cdot\cdot$, fallend durch $\cdot\cdot\cdot$ bezeichnen.

Für die Metrik sind daher, theoretisch genommen, (nach den jüngeren Rhythmikern) der Pyrrhichius (daher auch *ἡγεμὸν* genannt), $\cdot\cdot\cdot$ oder $\cdot\cdot\cdot$, und der Trochäus, $\cdot\cdot\cdot$, und Iambus, $\cdot\cdot\cdot$, die Grundfüsse. Da indes die Sprache ihre metrischen Schöpfungen nicht bloss aus kurzen Silben zusammensetzen kann, so sind, praktisch genommen, (nach Aristoxenus) die Grundfüsse für das *γένος ἴσον* (den geraden Rhythmus) $\cdot\cdot\cdot$ und $\cdot\cdot\cdot$, für das *γένος διπλάσιον* (den ungeraden) $\cdot\cdot\cdot$ und $\cdot\cdot\cdot$, zu denen noch die beiden ionici kommen, welche entstehen, wenn der Pyrrhichius sich in ungeradem Rhythmus fortbewegt: $\cdot\cdot\cdot$ und $\cdot\cdot\cdot$. Alle weiteren zusammengesetzten Rhythmen entstehen nach dem Grundsatz des geraden und ungeraden Rhythmus, also folgende im geraden:

$\cdot\cdot\cdot$
 $\cdot\cdot\cdot$
 $\cdot\cdot\cdot$, $\cdot\cdot\cdot$, $\cdot\cdot\cdot$, $\cdot\cdot\cdot$,

und folgende im ungeraden:

$\cdot\cdot\cdot$
 $\cdot\cdot\cdot$, $\cdot\cdot\cdot$, $\cdot\cdot\cdot$, $\cdot\cdot\cdot$,

oder sind gemischte, d. h. die Theile von geradem, die ganze Reihe von ungeradem Rhythmus, oder umgekehrt:

$\cdot\cdot\cdot$, $\cdot\cdot\cdot$: $\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$: $\cdot\cdot\cdot$ $\cdot\cdot\cdot$
 $\cdot\cdot\cdot$: $\cdot\cdot\cdot$: $\cdot\cdot\cdot$: $\cdot\cdot\cdot$ -
 $\cdot\cdot\cdot$: $\cdot\cdot\cdot$: $\cdot\cdot\cdot$ - $\cdot\cdot\cdot$

Bei allen ist sowohl fallender als steigender Rhythmus denkbar, wie:

$\cdot(-v):(-v)$ oder $\cdot(-v):(-v)$,
 $\cdot(-v):(-v):x(-v)$ oder $\cdot(-v):(-v):(-v)$

Man sieht indes, dass man auf diese Weise bald zu einem Ende kommt. Auf den Hexameter z. B. müsste ein Vers folgen, der aus zwei Hexametern oder (bei Fortbewegung im ungeraden Tacte) aus drei Hexametern bestände. Als längsten Verse betrachteten daher die Alten den Heroicus mit 24 (oder trochäisch endend) mit 23 *χρόνοι* und den tetrameter anapaesticus catalecticus (achtfüssiger Anapäst) mit 30 *χρόνοι*, woneben sich noch Einzelne im octameter dactylicus mit 32 oder 31 *χρόνοι* versuchten. Was über dieses Mass von 30 oder 32 *χρόνοι* hinausging, sahen sie als etwas Monstruöses an, und nannten es *ὑπέμετρον*. (Man darf daher diesen bloss negativen Namen nicht für eine bestimmte Art von Metrum gebrauchen wollen; man könnte sonst mit gleichem Rechte die ganze Ilias für ein einziges *ὑπέμετρον* ausgeben.)

Ausser der Fortbewegung desselben Fusses in geradem oder ungeradem Tacte ist es aber auch möglich, die beiden Grundfüsse vv und vvv zu verbinden. Dadurch entstehen folgende vier Füsse: 1. der vierte Päon $vv',v\omega'$ (oder $vv,v-$ oder $-,v-$), 2. der erste Päon $v'vv,v'$ (oder $-v,vv$ oder $-v,-$), 3. der Bacchius $v'v',v'$ (oder $v-,vv$ oder $v,-$) und 4. der Palimbacchius $v'v',v'v$ (oder $vv,-v$ oder $-,v-$), von denen die letzten zwei bei den Griechen wenig im Gebrauche waren. Diese 4 Füsse rechneten die älteren Metriker, wie z. B. noch Heliodor (vgl. Hense heliodorische Untersuchungen), gar nicht zu den Versfüssen, wahrscheinlich deswegen, weil bei ihnen die $\acute{\epsilon}\pi\pi\lambda\omicron\kappa\eta$ oder Anflechtung nicht möglich war, durch welche man die sinkenden Metra aus den steigenden entstehen liess, indem man die Arsis vorn abschnitt und hinten ansetzte, und so $v-v-$ in $-v-v$, $vv-vv-$ in $-vv-vv$, $vv--$ in $--vv$ verwandelte. Aus dem vierten Päon ($vv,v-$ oder $-,v-$) konnte man auf diese Weise wohl den Bacchius ($v,-$), und aus dem Palimbacchius ($vv,-v = -,v-$) den ersten Päon ($-v,vv = -v,-$) ableiten, nicht aber einen Päon aus dem andern. Man betrachtete sie daher, da sie von Haus aus schon einen zusammengesetzten Rhythmus darstellten, abgesondert, und gab ihnen den Namen $\theta\nu\theta\mu\delta\varsigma$ schlechthin.

Auch die Päonen können sich in geradem oder ungeradem Tacte fortbewegen, wie: $-v,-v-$ (paeon dirrhythmus), $-v,-v-$, $-v-$ (paeon trirrhythmus), andererseits können sich die anderen Füsse, sowie auch der Päon selbst nach dem Rhythmus des Päon (3:2 oder 2:3) gruppieren, wie $-v,-v:-v,-v,-v$ und $-v,-v,-v:-v,-v$, ferner $-v,-v:-v,-v,-v-$, und umgekehrt.

In der neueren Musik ist es möglich, die beiden Grundrhythmen vv und vvv (z. B. zwei Achtel und eine Triole von drei Achteln) zugleich neben einander erklingen zu lassen, oder wenn sie auch nach einander folgen, ihnen doch dieselbe Zeitdauer zu geben. Beides, und besonders das Letztere, ist auch für die alte Musik wenigstens als möglich anzunehmen; aber eben so gut lässt sich auch denken, dass in Rhythmen, wie $-v:-$, und Reihen, wie $-v,-v,-v:-v,-v$ und $-v,-v:-v,-v,-v$ sich die Zeitdauer, wie 3:2 (beziehungsweise 2:3) verhalten habe, um so mehr als, wie Westphal 1, 655 am Liede *Prinz Eugen der tapfere Ritter* nachweist, dieser $\frac{3}{4}$ -Tact auch noch heute im Gebrauch ist, und unser fünffüssiger Jambus nichts anderes ist, als die Verbindung einer Dipodie und Tripodie (vgl. Zarncke, der fünffüssige Jambus). Derselbe verläuft ganz gleichmässig nach dem Schema (wenn wir die betonten Silben mit $-$, die unbetonten mit v bezeichnen): $v-v'-$, $v-v'-v-$, ohne dass die Tripodie gegen die Dipodie beschleunigt würde.

§ 2. Die Cäsur ist nur für solche längere Verse erforderlich, die entweder gesprochen oder, wie der heroische Vers, rhapsodisch

vorgetragen wurden.*) Sie dient dazu, der Stimme des Vortragenden in der Mitte des längeren Verses einen kleinen Ruhepunkt zu gewähren.

In Versen, die aus drei Doppelfüssen bestehen, und in ihrer Gesamtheit ungeraden Rhythmus zeigen (wie der aus 3 Dimetra bestehende Heroicus, und der iambische Trimeter), die daher den Hauptictus entweder auf dem ersten oder dem zweiten Doppelfusse haben, fällt die Cäsur nach diesem Hauptictus, jedoch gewöhnlich nicht unmittelbar nach demselben, sondern erst nach der auf ihn folgenden Senkung.

In dem heroischen Verse, dessen Schema folgendes ist:

$$-xvv, -vv \mid -'v^*v, -vv \mid -'vv, -v$$

fällt die Hauptcäsur (welche wir mit * bezeichnen), wenn der dritte Fuss ein Dactylus ist, *κατὰ τρίτον τροχαῖον*. Der erste Abschnitt wird dadurch abgerundeter und gefälliger, als wenn er mit der Ictussilbe endete, zu geschweigen davon, dass die zwei folgenden Kürzen einen zu kräftigen Anlauf zu dem immerhin doch schwächeren zweiten Theile ausdrücken würden. Dies ist wenigstens, nach Aristot. Metaph. 13 (14), 6, die Ansicht derer, die sich speciell mit Homer beschäftigten (*οἱ ὁμηρικοί*). Nach ihnen zerfiel der rein dactylische Hexameter in ein *ἀριστερόν* zu acht Silben (wie: *ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα*) und in ein *δεξιόν* zu neun Silben (wie: *πολύτροπον, ὃς μάλα πολλά*).** Nach gewöhnlicher Ansicht ist freilich die *πενδημιμερῆς τομῆ* die wichtigste Cäsur, vgl. Marius Victor. 1, 19, 2 und 2, 2, 1.***) Wenigstens ist sie, und

*) Wenigstens gesprochen wurde er nicht. *Ὁ μὲν ἠρώφης σεμνὸς καὶ οὐ λεπτὸς καὶ ἀρμονίως δέουμένος* (Aristot. rhet. 8, 3). Bei diesem rhapsodischen oder halb singenden Vortrage unter Begleitung einer Cithar kommt der Wortaccent von selbst in Wegfall, während er beim Iambus der *diverbia* deutlich zu beachten ist (freilich mit Ausnahme der *παραικαταλογία*, vgl. Westphal 2, 480).

**) Hier bezeichnet *ἀριστερόν* und *δεξιόν* wirklich die linke und rechte Seite des Verses. Anders zu erklären sind die *dextri pedes* (oder ungeraden Füsse) und die *sinistri pedes* (oder geraden Füsse) der iambischen und anapästischen Verse (bei Diomed. 26 und 28), die wahrscheinlich daher ihren Namen haben, dass man im Scandiren bei dem 1., 3., 5. Versfuss mit dem rechten Fuss, beim 2., 4., 6. mit dem linken auftrat; ebenso, bei denjenigen Metrikern, die alle Versmasse aus dem Hexameter ableiteten, die *dextri et sinistri versus* (*δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ μέτρα*), wobei *dextri* diejenigen sind, qui in tertia vel quinta sede t isyllabon (und zwar galt die letzte dieses Dactylus als *ἀδιάφορος*) habuerint pedem; *sinistri* autem, qui disyllabum in secunda vel quarta regione (Marius Victor. 3, 4, 10), wonach die *dextri* episynthetische (oder von Boeckh so genannte *logaödische*) Relhen mit zwei oder vier Dactylen ($-vv-vv-v^a$ und $-vv-vv-vv-vv-v^a$), die *sinistri* den gewöhnlichen catalectischen dimeter und tetrameter dactylicus ergeben.

***) An dieser Stelle bespricht er die *ποδικὰ σχήματα* (die Anordnung des Hexameters nach Füssen), deren es drei Arten gibt. Nam aut in sex partes dividitur (hexameter) per monopodiam (dies geschieht in den Cola der lyrischen Poesie, wo ein Colon sechs flüchtige *podēs* dactylicol, richtiger zwei Tripodien, enthalten konnte, wie auch im *ἑξάμετρον κατ' ἐνόπιον*,

zwar schon deswegen, weil sie bei dem Spondeus im dritten Fusse die einzig mögliche ist, die häufigere, besonders bei den Römern. Alle übrigen Cäsuren sind nur podische, d. h. dienen nur dazu, die einzelnen Füße zu verflechten. — Andererseits gibt es aber auch zu vermeidende Cäsuren, die, wenn öfter wiederholt, den Rhythmus des Verses verändern würden, nämlich die nach der ersten Senkung des zweiten Fusses und die *κατὰ τέταρτον τροχαῖον*, da jene den Vers in folgende Cola $\dot{v}v\dot{v} | v\dot{v}v, vv\dot{v}v$, diese in folgende: $\dot{v}v\dot{v}v\dot{v} | v\dot{v}v\dot{v}$ theilen würde; eben so die nach dem dritten Dactylus, da sie den Vers in zwei gleiche Trimeter verspalten würde. — Sind die Hauptcäsuren im dritten Fusse nicht möglich, so bleibt als Aushilfe nur die Hephthemimeres übrig, da jede andere erlaubte zu weit an den Anfang oder zu weit gegen das Ende des Verses fallen, und diesen in zu ungleiche Theile zerschneiden würde.

Der iambische Trimeter wird bekanntlich auf dem 2., 4. und 6. Fusse betont (Prisc. de metr. comic. 8), und zwar liegt der Hauptictus auf dem 2. Fusse. Das Schema des Verses ist:

$$v-v', v^*-v', v-v^x.$$

Die Hauptcäsur ist die Penthemimeres, nicht etwa die, viel seltenere, nach der letzten Silbe des zweiten Fusses, obgleich dies die Ictus-silbe ist. Und das hat seinen guten Grund. Denn indem die Cäsur erst nach der ersten Senkung der zweiten Dipodie einschneidet, werden die beiden ersten Dipodien zusammengeschlossen. Stellvertretend gilt die Hephthemimeres; vermieden werden die Cäsur nach dem dritten Iambus, da sie den Vers in zwei Tripodien zerlegt, und besonders die nach der Senkung des fünften Fusses, wenn sie durch die lange Endsilbe eines mehrsilbigen Wortes gebildet wird, da sie von dem Verse eine catalectische Pentapodie abschneiden würde.

Dass Wörter, die sich genau an einander schliessen, wie der Artikel an das folgende Nomen und die Encliticae an das vorhergehende Wort, keine wirkliche Cäsur bilden, und dass jede Cäsur um so kräftiger ist, als ein Sinnabschnitt mit ihr zusammenfällt, versteht sich von selbst.

Alle nach geradem Rhythmus zusammengesetzten Verse

vgl. Westphal 2, 309), aut in tres per dipodiam, et fit trimetrus (dies geschieht in dem bucolischen Hexameter, der durch die Cäsur nach dem 4. Fusse in zwei Cola zerlegt wird, in die *τετραποδία βουκολική* und einen nachschlagenden Dimeter, wovon S. 431 Anm.), aut in duas per *κόλα* duo, quibus omnis versus constat, dirimitur. Und zwar ist dies der *versus herous*, wie er selbst § 4, genauer eingehend, hinzufügt. Differt enim a dactylico (metro) heroum eo, quod et dactylicum est et in duas caeditur partes . . . , penthemimerem et hephthemimerem. Dactylicum enim, licet iisdem subsistat pedibus, non tamen iisdem divisionibus ut herous caeditur versus, d. h. metrisch genommen zerfällt auch der herous in 6 Dactylen (genauer in 3 Dimeter), jedoch die Cäsur zerschneidet ihn beim Vortrage in die genannten beiden Theile.

(vierfüssige und achtfüßige Iamben und Trochäen) haben ihre Cäsur in der Mitte des Verses. Während die nach ungeradem Rhythmus zusammengesetzten Verse nur einen Hauptictus haben, und die Penthemimeres den ersten mit dem zweiten Doppelfusse verbindet und damit den ganzen Vers zusammenhält, haben die nach geradem Rhythmus gebildeten Verse zwei Haupticten, und die Cäsur dient bei ihnen im Gegentheil dazu, die beiden Hälften streng auseinander zu halten, weshalb dieselbe auch von Boeckh (nach Vorgang von Aristides p. 52 M, 195 G) nicht *τομή* »Einschnitt«, sondern *διαίρεσις* »Trennung« genannt wurde.

§ 3. Die *σπλαβή ἄλογος* d. h. verhältnisslose Silbe hat den neueren Bearbeitern der Rhythmik viel Mühe gemacht. Es gibt zwei Arten von Alogie. Aristoxenus (10, 19 W) erklärt die eine Art an dem Iambus. Während *v*- das Verhältniss von 1:2, und -- das von 2:2 innehalte, habe die erste Silbe, wenn sie *ἄλογος* sei, *μέσον μέγεθος*, eine (nicht: die) mittlere Grösse (vgl. Bacch. 47, 1 W: *ὁπόσω δέ ἐστὶν ἐλάσσων ἢ μείζων διὰ τὸ λόγῳ εἶναι δυσσπόδοτον, ἐξ αὐτοῦ τούτου συμβεβηκότος ἄλογος ἐκλήθη*). Diese Art von *ἄλογος* findet sich bekanntlich am Anfange der iambischen Dipodie und Tripodie und am Ende der trochäischen Dipodie und Tripodie. Um sie zu erklären, erinnere man sich, dass nur in dem geraden Rhythmus strenges, gleichmässiges Verhältniss von 1:1 zwischen Hebung und Senkung ist (-:vv), dass dagegen z. B. in dem ungeraden Rhythmus *v^xv^v* die erste Senkung (*v^x*) etwas mehr Gewicht hat als die zweite (*v^v*), dass also in dem Fusse *v*- die kurze Silbe ein Mehr und Weniger von Nachdruck zulässt; ferner dass in der iambischen Dipodie und Tripodie der zweite Iambus den Hauptictus hat, dass also z. B. in der iambischen Dipodie die Verhältnisse der Betonung diese sind: *v²⁻³v¹⁻⁴*, denn, je mehr Licht, desto grösser der Schatten, gilt auch hier. Man wird daher fühlen, dass sich in der Dipodie die erste Senkung und Hebung in ihrem Gewichte näher zu einander stehen als die zweite Senkung und Hebung, dass daher die erste Senkung auch an zeitlicher Dauer etwas gewinnen dürfe, ohne den Rhythmus zu beeinträchtigen. Auch in der heutigen Musik wird man bei genauer Beobachtung finden, dass man z. B. im Walzer die Senkung, beziehungsweise den Auftact, vor dem ersten, und ebenso vor dem 3., 5. und 7. Tacte, unbeschadet des Rhythmus etwas hervorheben und um ein Zeitheilchen verlängern dürfe, das freilich der Metrometer nicht angeben kann. Umgekehrt liegen natürlich die Verhältnisse in der trochäischen Dipodie und Tripodie. Soviel zum Beweise, dass diese Art der Alogie zugelassen werden kann, ohne die strengen Verhältnisse des Rhythmus zu verletzen. Ich bemerke noch, dass eine Wirkung dieser Alogie oder scheinbaren Vermehrung des Metrums und Störung seines gleichmässigen Ganges die ist, dass sich die Dipodie oder Tripodie von den umgebenden Metren deutlicher abhebt.

Die zweite Art von Alogie findet sich in dem von Apel so genannten flüchtigen Dactylus und Anapäst (man sollte ihn den alogischen oder irrationalen nennen). *Οἱ ὀρθμικοί τοῦτου τοῦ ποδὸς τὴν μακρὰν βραχυτέραν εἶναι φασὶ τῆς τελείας· οὐκ ἔχοντες δ' εἶπειν πόσῳ, καλοῦσιν αὐτὴν ἄλογον* sagt Dionys. comp. v. 17; dasselbe gelte vom Anapäst, der in diesem Falle *κίχλος* genannt werde. Dazu noch die Bemerkung (20): *ὥστε μὴ πολὺ διαφέρειν ἐνόου (δακτύλου) τῶν τροχαίων*. (Das ἐνόου bezieht sich darauf, dass er solche alogische Dactylen fälschlich auch im Homer sucht, während sie auf die lyrische Poesie beschränkt sind.) Man kann daher nicht umhin, die eine Kürze des Fusses für eine brevi brevior (Marius Victor. 1, 8, 3) zu nehmen, und z. B. den alogischen Dactylus in Noten so auszudrücken: $\frac{3}{16} \frac{1}{16} \frac{1}{8}$, oder die erste kurze Silbe als einen Vorschlag (') anzusehen, gleichsam 'v, so dass die Zeit, welche der Vorschlag einnimmt, an der langen Silbe abgehe. — Solche alogische Dactylen und Anapästen kommen (gewöhnlich als Tripodien) in Verbindung mit Trochäen und Iamben, also in der Form: -vv-vv-v^a, -v-v^a oder v^a-v-, v^a-vv-vv- vor, weshalb Manche auf den Gedanken gekommen sind, dieselben im geraden Tact zu messen, also die Dactylen so: $\frac{1}{4}, \frac{1}{8}, \frac{1}{8}$, und für die Trochäen die Messung $\frac{3}{8} \frac{1}{8}$ anzunehmen, was jedoch unmöglich ist, weil die Messung $\frac{3}{8} \frac{1}{8}$ als Schlussfuss einer dactylischen oder trochäischen Reihe ansetzen, geradezu allem musicalischen Gefühle ins Gesicht schlagen hiesse.

Mich. Psell. (20, 3 W) sagt: *τῶν ποδικῶν λόγων* (Verhältnisse) *εὐφρέστατοι εἰσιν οἱ τρεῖς, ὃ τε τοῦ ἴσου καὶ ὁ τοῦ διπλασίου καὶ ὁ τοῦ ἡμιολίου· γίνεται δὲ ποτε πούς καὶ ἐν τῷ τριπλασίῳ λόγῳ, γίνεται καὶ ἐν ἐπιτριτῳ*. Das epitritische Verhältniss ist der χορεὸς ἄλογος (-v-- und --v-); das triplasische Verhältniss (3:1) scheint auf den alogischen Dactylus und Anapäst zu deuten zu sein, indem z. B. -v:v=3:1 zerlegt wird. Denselben alogischen Dactylus scheint Aristides im Auge zu haben, wenn er S. 32, 11 W, nachdem er als *γένη ὀρθμικά* das ἴσον, διπλάσιον, ἡμιόλιον und ἐπιτριτον aufgeführt hat, so fortführt: *Ἔστι δὲ καὶ ἄλλα γένη, ἅπερ ἄλογα καλεῖται, οὐχὶ τῷ μεδένα λόγον ἔχειν, ἀλλὰ τῷ μηδενὶ τῶν προειρημένων λόγων οἰκείως ἔχειν, καὶ ἀριθμούς δὲ μᾶλλον ἢ κατὰ τὰ εἶδη ὀρθμικά σώζειν τὰς ἀναλογίας*. Er mag hier namentlich an die mit Trochäen verbundenen Dactylen (wie -vv-vv-v; -vv-v-v; steigend v-vv-v-u. s. w.) gedacht haben. Ob die *στρογγύλοι* bei Aristid. 29, 17 und 43, 1 W ausschliesslich auf die alogischen Dactylen und Anapästen zu deuten seien, bleibt unentschieden.

§ 4. Tact. Als gewöhnliches Mass, oder, wie wir sagen würden, als Tact oder Tactfuss, gilt dem Aristoxenus, wie wir später zeigen werden, die Dipodie und Tripodie. Sie sind ihm *πούς* schlechthin, oder, wie der selige Hugo sagen würde, *πούς* i. d. S. (in diesem Sinne), nämlich im Unterschiede von dem *πρῶτος πούς* oder

ἐλάχιστος (13, 20; 12, 18), wie *v-*, und dem zwei Tactfüsse umfassenden μέγιστος πούς. Wir wollen ihm daher, wo es darauf ankommt, ihn genau zu bezeichnen, den Namen πούς μέγας geben.

Die ältesten Namen für die Dipodie und Tripodie scheinen *συζυγία* und *περίοδος**) zu sein. Jener Ausdruck findet sich schon bei Aristoxenus (Harmon. 34); beide bei Aristid. 36 (s. Christ metr. Uebrl. d. Pind. Od. in Abb. d. Bai. Ak. philos.-phil. Sect. XI, 3 S. 144). Vgl. Heph. 218, 16 W: *περίοδος ἐστὶ ποδική ἐν τρισὶ ποσὶ καταριθμησίς***).

Die alten Metriker seit Heliodor und Hephästion betrachteten nur die Dipodie oder das Metrum als Tact oder so genannte *βάσις****), vgl. Fortunat. 2, 4, 6: *has omnes species (nämlich depositionis sive καταλήξεως) inuenimus in his metris, quae per συζυγίας basin, id est ingressionem, habent, woneben freilich in den Dactylen, genauer im heroischen Hexameter und seinen Theilen, nach altem Herkommen der einzelne Dactylus als βάσις fortgalt, vgl. Fortunat. das. 7: quum ejus simplicibus pedibus basis constet. Die Tripodie dagegen sahen sie, wenn sie acatalectisch war, wie -v-v-v oder v-v-v-, als dimetrum brachycatalectum, und, wenn sie catalectisch war, wie -v-v- oder v-v-v^a, als metrum hypercatalectum an. Aristides (56 M) nennt den brachycatalectischen Dimeter *τομή*.*

*) Dies Wort ist ebenso vieldeutig als *μέτρον*, welches bekanntlich alles Messende und Gemessene bezeichnen kann (vgl. Fortunat. 2, 5: *et syllaba, a qua pes, et pes, a quo syzygia, et syzygia, a qua comma vel colon, et colon (!), a quo versus nascitur, metra dicuntur*). *Περίοδος* bedeutet nämlich eigentlich den Umweg, Herumgang im Gegensatze zum geraden Wege, gleichsam die Bewegung über den Halbkreis im Gegensatze zu der über den Durchmesser, und ist daher sehr passend gewählt, um die Tripodie im Gegensatze zur Dipodie zu bezeichnen. Dann bedeutet es die Vereinigung mehrerer Tactfüsse zu einem pindarischen Verse (im Boeckh'schen Sinne, vgl. die Stellen bei Hense heliodor. Unters. S. 118 und bei Thiemann Heliod. S. 125); namentlich aber solche Verse, die das Mass von 30 oder 32 χρόνοι überschreiten, die so genannten *ὑπέμετρα*, vgl. Heph. 182, 22 (*ιστέον δὲ ὅτι οὐδέποτε τριακονταδύο χρόνους ὑπεβαίνει μέτρον, ἐπεὶ εἰς περίοδον ἐμπέπτει*); 182, 18; 147, 11; 157, 9; ferner (bei Heliodor) eine ganze Strophe oder ein *σύστημα* ἐξ ὁμοίων oder *ἀνομοίων* (nicht jedoch ein ganzes Gesätze von Strophe, Antistrophe und Epode oder die *περιοπή*, wie dies früher aus der Stelle bei Fortunat. 2, 28: *haec igitur cantio lyrica, quae tres partes [nämlich str., antistr., epod.] habet, periodus appellatur etc.*, geschlossen werden konnte, indem dieselbe jetzt von Hense heliodor. Untersuch. 135 so emendirt wird: *haec i. e. l., q. t. p. habet vel periodos, appellatur trias; solet enim abundantior et plenior cantio habere strophen, antistrophen, epodon, aliquando et in medio, hoc est inter strophen et antistrophen, mesodon*). — Die Scholien zu Eurip. Hec. 441 nennen auch die angebliche Verbindung eines trochäischen und iambischen Metrums eine Periode.

**) Vgl. auch Heliod. bei Schol. Nub. 457, wo das Colon --, vv-, vv- eine *ἀναπαιστική προσοδική περίοδος* genannt wird.

***) Auch dieses Wort hat mehrfachen Gebrauch. Bei Aristoxenus (10, 24 W.) ist es gleichbedeutend mit *θῆσις*. Gewöhnlich ist es so viel als einfacher Fuss.

§ 5. Πὺς μέριστος. Die chorische Dichtung hat, was den strengen Tactbau anbetrifft, den anapästischen Dimeter gleichsam zum Vorbilde. Ihr Grundmass wenigstens, der von Aristoxenus sogenannte πὺς μέριστος besteht, wie der Anapäst, aus zwei πόδες μεγάλοι, die freilich in der chorischen Poesie theils von zwei, theils von drei πρώτοι πόδες, also von einer Dipodie oder Tripodie, gebildet werden können. Je kunstvoller der Bau der Chorgesänge wurde, desto einfacher und bestimmter musste ihr Grundmass sein, wenn nicht Alles ins Unbestimmte verschwimmen sollte.

Dieser wichtige Satz, dass der πὺς μέριστος nur aus zwei Tactfüßen oder πόδες μεγάλοι bestehe, und dass die πόδες μεγάλοι wiederum entweder von einer Dipodie oder Tripodie gebildet werden können, dass demnach der πὺς μέριστος entweder aus zwei Dipodien oder aus zwei Tripodien oder aus einer Dipodie und Tripodie oder aus einer Tripodie und Dipodie zusammengesetzt sein könne, lässt sich glücklicher Weise aus den betreffenden Nachrichten des Aristoxenus ziemlich klar machen.

Aristoxenus (bei Psell. 13, 24 und fragm. Paris. 45, 17) lehrt, dass das δακτυλικὸν γένος oder anapästisch-dactylische Geschlecht sich höchstens ausdehnen (αὔξεσθαι) dürfe μέχρι τοῦ ἑκκαίδεκάσημου (d. h. bis zu 16 χρόνοι πρώτοι), ὥστε γίνεσθαι τὸν μέριστον πόδα τοῦ ἐλαχίστου τετραπλάσιον, also: $vv-vv$, $vv-vv$; das päonische bis zu 25 χρόνοι πρώτοι oder dem fünffachen des einfachen Fusses, also $-v--v$, $-v--v--v$. Vom iambisch-trochäischen Geschlechte wird gesagt, dass es bis zu 18 χρόνοι πρώτοι, also bis zum Sechsfachen des einfachen Fusses, fortschreite. Wir könnten hier zweifelhaft sein, ob diese 6 Füsse in 3mal zwei ($v-v$, $v-v$, $v-v$) oder 2mal drei ($v-v-v$, $v-v-v$) zu zerlegen seien. Glücklicher Weise fügt Aristides (32, 9 W.) an der Stelle, wo er denselben Gegenstand, und offenbar auf dieselben Quellen, wie Psell. und die fragm. Paris., sich stützend, behandelt, noch hinzu: τὸ δὲ ἐπίτριτον ἄρχεται μὲν ἀπὸ ἐπτασήμου, γίνετα δὲ ἕως τεσσαρεσκαίδεκάτου (also $--v$, $--v$ oder $-v-$, $-v-$). Da sich nun dieser πὺς μέριστος des Epitrits von dem rein iambischen oder rein trochäischen Dimeter in nichts unterscheidet, als dass der erstere vielleicht ein langsames Tempo (ἀργωγή) hatte, als diese, was aber eben keinen metrischen Unterschied ausmachen würde, so wäre er nur ein Theil des iambisch-trochäischen πὺς μέριστος, wenn wir diesen als trimeter auffassten*). Es bleibt uns daher keine Wahl, als den iambisch-trochäischen πὺς μέριστος in zwei Tripodien zu zerlegen. Auch wird eben hierdurch erklärlich, warum Aristides den Dimeter (und zwar in seiner ge-

*) Dazu sei bemerkt, dass bei Pindar keine aus reinen Trochäen und Iamben bestehenden Trimeter vorzukommen scheinen, indem die von Boeckh dafür gehaltenen Ol. 1, 6 und P. 2, 1 schon von Christ anders scandirt sind, und Ol. 1, 8 ebenso gut als doppelte Tripodie gefasst werden kann.

wöhnlichen*) Form als Epitrit) noch zu einem besonderen Fusse stempelt.

Die möglichen πόδες μέγιστοι sind daher z. B. im steigenden Rhythmus:

a. das γένος ἴσον höchstens bis zu 16 χρόνοι πρώτοι:

$vv-, vv- | vv-, vv-$;

b. das γένος διπλάσιον höchstens bis zu 18 χρόνοι πρώτοι:

$v-, v- | v-, v-$

$v-, v-, v- | v-, v-, v-$

$v-, v- | v-, v-, v-$ oder $v-, v-, v- | v-, v-$

c. das ἡμιόλιον höchstens bis zu 25 χρόνοι πρώτοι:

$-v- | -v-$

$-v-, -v- | -v-, -v-$

$-v-, -v- | -v-, -v-, -v-$

oder: $-v-, -v-, -v- | -v-, -v-$.

Hieran schliessen wir die sehr wichtige Bemerkung, dass die chorische Poesie aus dem γένος ἴσον nur den dimeter anapaesticus kennt, indem die dramatische Poesie denselben theils zu Marschliedern, theils zu Klageliedern verwendet. Abgesehen von diesem dimeter anapaesticus sind daher in den Chorliedern sowol Pindars als der Dramatiker alle Anapästes und Dactylen als alogisch zu fassen, und demnach den Iamben und Trochäen gleich zu setzen (weshalb ich auch von jetzt an diese alogischen Fusse nicht mehr mit $-ov$ und $-v-$, sondern mit $-vv$ und $vv-$ bezeichnen werde).

Die Hauptmässe der Rhythmen der Chorlieder sind also ausschliesslich Iamben und Trochäen. Scheinbare Cretiker und ionici a minore sind gewöhnlich als catalectische Trochäen und Anapästes zu nehmen ($-v,-$ und $vv,-$), so dass die letzte Silbe für dreizeitig zu nehmen ist (s. § 9), und können für wirkliche Cretiker (Päonen) und Ioniker nur dann gelten, wenn die letzte Silbe in zwei Kürzen aufgelöst ist, wodurch sich die Zweizeitigkeit derselben erweist (wie die Päonen bei Aesch. Suppl. 420—1). Bei Pindar bilden die Päonen theils allein, theils in Verbindung mit Iamben und Trochäen, nur metra oder so genannte ὄνθυμοι (= $\frac{1}{2}$ πούς μέγιστος), vgl. Ol. 2 (s. das Schema am Ende des Artikels), P. 11, 4, I. 7, 5, Dith. 3, 2. Bei Pind. Ol. 2, 6 bilden sie einen Dochmius ($v--v\omega$), und Aesch. Suppl. 429 ff. finden sie sich in Gesellschaft von Dochmien. Bei Aristophanes nimmt Heliodor δέξυθμοι, τρίξυθμοι und τετράξυθμοι (Schol. Eq. 616 und sonst) an. Wirkliche ionici a minore scheinen erst bei Euripides vorzukommen.

*) Der Zusatz σπάνιος ἢ χοῆσις αὐτοῦ ist ein Irthum, da im Gegenheil der Epitrit wenigstens bei Pindar ein beliebtes Mass ist, vgl. Boeckh de metr. Pind. 114. 115. 124, oder bezieht sich nur auf die dramatische Poesie.

Mit Aristoxenus' Begriff des *πὺς μέγιστος* lässt sich Hephästions Erklärung des *κῶλον* auf keine Weise vereinigen. In dem zweiten Abschnitte *περὶ ποιήματος*, der am Anfange eine Lücke hat, die indess etwas Aehnliches enthalten haben muss als der erste Abschnitt *περὶ ποιήματος* (mag nun dieser von Hephästion selbst oder — nach Hense — von Heliodor herrühren), nämlich etwa: *Τῶν ποιημάτων τὰ μὲν ἐστὶ κατὰ στίχον, τὰ δὲ συστηματικά* (denn S. 64, 15 fährt er fort: *Ὅντων δὲ τούτων* — nämlich *τῶν κατὰ στίχον* und *τῶν συστηματικῶν* — *τῶν ἀνωτάτων γενῶν, κατὰ τὴν τούτων μίξιν ὑφίσταται τὰ τε μικτὰ γενικά προσαγορευόμενα καὶ τὰ κοινὰ γενικά*), geht er zu Erklärung der verschiedenen Arten von Versen (wie wir sagen würden), aus denen die Gedichte bestehen können, über. Dabei ist festzuhalten, dass Hephästion rein äusserlich als Metriker, nicht als Rhythmiker, verfährt, und daher nicht nach *πόδες πρώτοι*, sondern nur nach *μέτρα* misst. Der erste Satz des Hephästion *»στίχος* ist eine gewisse Grösse von Metrum, die weder kleiner ist als drei Syzygien, noch grösser als vier« ist ganz in der Ordnung; denn neben dem Hexameter und Pentameter galten ihm nur der Trimeter iambicus und Tetrameter iambicus und trochaicus als *στίχοι*. Das folgende muss ganz wörtlich genommen werden: »Was kleiner ist als drei Syzygien, wenn es die Syzygien voll hat, ist acatalectisch und heisst *κῶλον*; wenn es um etwas zu kurz ist, heisst es *κόμμα*«^{*)}. »Was kleiner ist als drei Syzygien und dabei die Syzygien voll hat« kann eben nur ein dimeter acatalectus sein. Der Sprachgebrauch des Hephästion ist also:

- v-v-, v-v-, v-v-* trim. acatal.
v-v-, v-v-, v-v trim. catalecticus
v-v-, v-v-, v- trim. brachycat.
v-v-, v-v-, - dimeter hypercat.
v-v-, v-v- colon,

und Alles, was kleiner ist, bildet nur ein *κόμμα* (wie der Vers, den er 65, 17 mit diesem Namen anführt: *ἢ παῖς ἢ κατάκλειστος*, nach seiner Abtheilung autispastisch: *---v, v--*), jedoch mit der Beschränkung, dass es einen Vers ausmache (*extrema et exigua pars in metris*, Mar. Victor. 1, 13, 1) oder als selbständiger Theil eines grösseren (asynartetischen) Verses gelte, so dass demnach das kleinste *κόμμα* (oder *κομμάτιον*) das Sapphicum pentasyllabum (Mar. Victor. 4, 3, 14) sein wird. Hiermit stimmen die Erklärungen bei Mar. Victorinus (der hier bekanntlich die Lehren Heliodors, des Vorgängers und Vorbildes von Hephästion, wiedergibt) 1, 13, 2: *Colon est membrum, quod finitis constat pedibus; comma autem, in quo vel pars pedis est*; das. § 3. *Omnis autem versus*

^{*)} *Τὸ δὲ ἔλαττον ὄν τριῶν συζυγιῶν, ἐὰν μὲν πλήρεις ἔχη τὰς συζυγίας, ἀκατάληκτόν ἐστι, καὶ καλεῖται κῶλον, ἐὰν δὲ τι ἔλλειπη, κόμμα.*

κατὰ τὸ πλείστον in duo cola dividitur; ibid. ut sit versus, qui excedit dimetrum (unde et hemistichium dicitur), colon autem et comma intra dimetrum; § 4. Erit itaque colon, quum integrae fuerint syzygiae; comma vero, quum imperfectae; § 6. Partes ergo versus, quum ex ea, qua conjunctus erat, parte dissolvitur (wenn man trennt), cola efficiunt; quum vero ea, qua conjunctus erat, parte absciditur, particula, quae divulsa ex eo (näml. versu) est, comma dicitur: ut in illis versus solvatur, in his caedatur. Einen Vers, wie den encomiologischen (-vv-vv- | -v--) muss Hephästion daher für ein doppeltes κόμμα (ein διπενθημιμερές) erklären.

Wenn also die Neueren sich erlauben, bei Bezeichnung der Cola der Tragiker auch Verse, die das Mass eines dimeter überschreiten, unter die cola zu rechnen, so gehen sie weiter als die Alten, bei denen nur höchstens der Satz galt: abusive etiam comma (also das, was kleiner ist als ein Colon) dicitur colon.*)

Lassen wir also Hephästion und seine Colentheorie. Die letztere liegt zu Aristoxenus' πούς μέριστος in demselben Widerspruch, als seine Messung nach μέτρα zu Aristoxenus' πόδες (μεγάλοι). —

Theilen wir demnach die Pindarischen Verse zunächst in πόδες μέριστοι zu je zwei Dipodien oder Tripodien ein.

Bleibt dabei eine Tripodie übrig, wie z. B.

Ol. 3 Ep. 1: -v,-- | -v,--
-vv,-vv,-

oder Ol. 3, 3: --,vv,-vv- | --,v-
--,vv,-vv- ,

so betrachten wir dieselbe ebenso gut als Stellvertreterin eines Verses oder richtiger πούς μέριστος, wie die Tripodie in der Mitte des vierten Asclepiadischen Metrums:

--,-vv,- | -vv,-v,- (bis)
--,-vv,--
--,-vv | -v,- ,

oder wie in den schillerschen Gedichten:

Ritter, treue Schwesterliebe
Widmet euch dies Herz

und: Ein frommer Knecht war Fridolin,
Und in der Furcht des Herrn,

oder in den sieben Schlägen der drei ersten Verse der Nibelungenstrophe ('''' | '''), an denen allen man keinen rhythmischen Mangel findet. S. oben S. 404.

*) Freier gebrauchten diese Worte die Rhetoren, welche dieselben bekanntlich auf die Prosa übertrugen. Vgl. Anon. bei Walz Rhet. 8, 620: Καλόν ἐστι σχῆμα λόγον τὸ ὑπὲρ τὰς ἑπτὰ καὶ ὀκτὼ καὶ δέκα συλλαβὰς μεχρὶ τοῦ ἡρωϊκοῦ προχωροῦν. ἀπαρτίζον διάνοιαν; ibid. κόμμα δὲ ἐστὶ τὸ ἀπὸ τεττάρων καὶ πέντε συλλαβῶν καὶ μεχρὶ ἕξ, ἀπαρτίζον διάνοιαν.

Bleibt eine Dipodie übrig, wie:

Ol. 3, 3: -v, -- | -v, --

-v, --

oder das. 4: --, v- | --, v-

--, v- | --, vv-, vv-

--, v- ,



so werden wir dieselbe nicht anders betrachten, als das einzelne anapästische Metrum unter den übrigen dimetra eines anapästischen Systems, oder aber auch als das durch *τήνελλα* (ähnlich dem »Juch! heisasa!« oder »Fridolin« in unseren Liedern) ergänzte Metrum in jenem olympischen Gassenhauer des Archilochus, von dessen drei Strophen der Scholiast zu Ol. 9, 1 uns die beiden folgenden erhalten hat, wobei ich das *τήνελλα* in der ersten durch Conjectur hinzuffüge:

ὦ καλλίνικε χαῖρ' ἄναξ

Ἡράκλεες · *τήνελλα*

αὐτὸς καὶ ὁ Ἰόλαος,

--, v ω | v-, v

αἰχματὰ δύο · *τήνελλα*.

--, v ω | --, v

Der Scholiast berichtet uns, Archilochus, der nach Olympia gekommen sei, habe einen Hymnus auf Herakles anheben wollen, aber keinen Kitharisten gehabt; er habe daher durch ein gewisses Wort den Rhythmus und Klang der Cithartöne nachzuahmen gesucht. Er habe dazu das *κοιμάτιον* »*τήνελλα*« gewählt. Er selbst habe, den Klang der Cithara nachahmend, mitten im Chore das *τήνελλα* gesungen, der Chor aber das übrige. Dasselbe Lied habe man auch später in dieser Weise am Abend des Festtages gesungen, wenn gerade kein Aulete oder Cithariste zur Begleitung dagesewen sei.)*

Mag nun der Dichter und Componist im einzelnen Falle die fehlende Hälfte des *ποὺς μέγιστος* durch Musik oder durch eine Pause ausgefüllt haben, oder mag er sogleich zum folgenden Verse übergegangen sein (man wird ihm wohl etwas Freiheit verstaten müssen), auf jeden Fall verschwinden durch die Messung mit dem *ποὺς μέγιστος* die ungleichen und zum Theil bis acht Dipodien oder Tripodien ausgedehnten, bandwurmartigen pindarischen Verse Boeckh's, und lösen sich in einfache, dem Ohre leicht fassbare und auch in unserer Sprache nachahmbare Rhythmen auf.

*) Nach anderen Nachrichten, in den Scholien, wäre freilich das *τήνελλα* *καλλίνικιον* nur ein Refrain, *ἐφύμνιον*, gewesen, oder nur ein Vorspiel, was jedoch metrische Schwierigkeiten hat. — Auf ähnliche Weise, wie jene archilochischen Verse könnte man sich auch die bucolischen Verse behandelt vorstellen, also z. B. Theocr. 1, 1 so abtheilen:

ἀδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἅ πινυς,

αἰπόλε, *τήνα*

und annehmen, dass der fehlende Theil des zweiten Verses durch eine Begleitung der Hirtenflöte ausgefüllt worden sei.

§ 6. Ehe ich zur Besprechung der *πόδες μεγάλοι* übergehe, muss ich noch zwei Vorbemerkungen machen. Einmal lassen wir uns durch die Einrichtung unseres Notensystems verleiten, den fallenden Rhythmus als den eigentlichen anzusehen; wir fangen den Tact immer mit dem Niederschlag an; wir sondern daher den Anfang des steigenden Rhythmus als so genannten Auftact ab, und betrachten ihn als etwas Unwesentliches. Wollte indess z. B. ein Tänzer den Auftact des Walzers als so etwas Unwesentliches betrachten, und gleich mit dem guten Tacttheil zu tanzen beginnen, so würde wenigstens seine Dame dagegen Einspruch thun; sie würde gleich beim ersten Schritt Gefahr laufen, von ihrem Tänzer auf den Fuss getreten zu werden. Unser Notensystem ist eben nur darauf berechnet, zu gleicher Zeit für steigenden und fallenden Rhythmus benutzt werden zu können. Der Rhythmus selbst bleibt durch dasselbe unberührt, und steigender und fallender Rhythmus unterscheiden sich auch bei uns so ohrfällig, wie z. B. Walzer und Hopser. Es ist daher auch nicht ein Gewinn für die Sache, im Gegentheil eine Erschwerung, die alten Rhythmen mit unseren Noten zu vertauschen, und z. B. statt des leichtverständlichen Rhythmus *v-v* ein schwerfälliges $\frac{1}{2} | \frac{1}{4} \frac{1}{8} | \frac{1}{4} < |$ mit drei Tactstrichen zu setzen.

Ferner: In unserer Instrumentalmusik (*ψιλλή κροῦσις*), die wir ja vorzugsweise betreiben, sind die musicalischen Sätze oft so verschlungen und verdeckt, dass wir, so zu sagen, den Wald vor Bäumen nicht mehr sehen.*) Wir gewöhnen uns daher, das Musikstück wie eine beliebig grosse Anzahl von Tacten anzusehen, und glauben das Mögliche zu leisten, wenn wir sie, wie lebendige Metrometer, alle in gleichem Zeitmasse vortragen. Ganz anders die alten Griechen. Ihr Augenmerk war (bei ihrer einfacheren, und mehr an der Melodie hängenden Musik) nicht sowohl auf die *πόδες πρώτοι* oder was wir Tacte nennen, als auf die *πόδες μεγάλοι* und *μέγιστοι*, oder auf die musicalischen Reihen gerichtet. Um sich das musicalische Gebahren der Alten deutlich zu machen, denke man sich, dass jemand beim Gesange eines Liedes mit stark markirtem Rhythmus, wie: *Freut euch des Lebens*, nach jeder Reihe innehalte, und ein Juchhe! ausrufe, oder beim Absingen einer Walzermelodie nach jeden 2 oder 4 Tacten eine beliebige Pause mache.

*) Hat doch selbst Westphal zweimal vergeblich den Versuch gemacht, die musicalischen Sätze im Anfange zu der Ouvertüre von Figaros Hochzeit zu entdecken. Vgl. Metrik² 2, XXII.

(Fortsetzung folgt.)

JAHRBÜCHER DER LITERATUR.

Ueber griechische Metrik.

(Fortsetzung.)

Diese kleineren Stücke werden dann von uns als für sich bestehende Ganze aufgefasst, aber dennoch rhythmisch mit einander verbunden werden. Es kommt mir natürlich nicht in den Sinn zu sagen, dass bei den Alten solche Pausen im Gebrauche gewesen seien; das Beispiel soll nur darauf hindeuten, dass die Alten mehr auf die Reihe als auf den Einzeltact achteten, und daher auch viel mehr Freiheit in der Verbindung von verschiedenartigen Reihen, wie Dipodie und Tripodie sind, sich erlaubten.

§ 7. Die Verbindung der *πόδες μεγάλοι* zu *πόδες μέγιστοι* kann auf zweierlei Weise geschehen.

A. Entweder können die beiden *πόδες μεγάλοι* so aneinander gesetzt werden, dass ein jeder derselben seine Selbständigkeit bewahrt. Dies wird dadurch bezeichnet, dass

1. der anfangende Iambus und der schließende*) Trochäus die syllaba anceps zulassen, wie $v^a-, v-; v^a-, v-, v-; -v, -v^a$ und $-v, -v, -v^a$;

2. dass jeder *πὺς μέγας* die Catalexis zulässt, wie $v-, -; v-, v-, -; -v, -; -v, -v, -; vv-, -; vv-, vv-, -; -vv, -; -vv, -vv, -$.

Es bleibt jedoch unentschieden, ob die Catalexis im ersten *πὺς (μέγας)* des *πὺς μέγιστος*, wenn er steigenden Rhythmus hat, unbedingt erlaubt ist oder ob sie auf die Füße $v-, -$ und $vv-, -$ (s. § 12) beschränkt ist.

B. Oder die beiden *πόδες μεγάλοι* können so verbunden sein, dass nur der ganze *πὺς μέγιστος* die genannten Erscheinungen der syllaba anceps und Catalexis zulässt, wie $-v, -v, -v, -v^a; v^a-, v-, v-, v-; -v, -v, -v, -; v^a-, v-, v-, -; -vv, -vv, -vv, -$.

Ich werde die erste Art von Verbindung die ungeeinte, die zweite die geeinte (ungeeinter und geeinter *πὺς μέγιστος*) nennen. Der Unterschied zwischen beiden scheint darin zu bestehen, dass die geeinten ein schnelleres Tempo (*ἀγωγή*) hatten als die ungeeinten, welche demnach einen gewichtigeren, ruhigeren Vortrag voraussetzen, wie es namentlich in den so genannten Dactyloepitriten der Fall gewesen zu sein scheint. Uebrigens lässt sich die Unterscheidung derselben nicht streng durchführen, insofern

*) Im Einverständniss mit dem Herrn Herausgeber schreibe ich in Zukunft nach langem Selbstlaut sz statt ss, um z. B. (wie auf S. 428) Masze von Masse unterscheiden zu können.

in kleineren Oden von der syllaba anceps auch nur zufällig kein Gebrauch gemacht sein kann.*) —

Daneben zeigt sich in den dactylischen und anapästischen Füßen eine andere Erscheinung, die durch den Accent bedingt zu sein scheint.

In dactylischen Füßen kann statt des (nichtbetonten) letzten Fusses auch ein Trochäus eintreten, wie $-vv, -v$ und $-vv, -vv, -v$ und in der Tripodie können statt der beiden letzten Füße Trochäen eintreten, wie: $-vv, -v, -v$. Da durch den Trochäus zugleich der Abschluss des Fusses bezeichnet wird, so wollen wir diese Formen die geschlossenen nennen.

Bei den Anapästen zeigt sich ausserdem noch der Unterschied, dass der Accent entweder auf den zweiten πρῶτος πούς oder auf den ersten fallen kann, und danach folgende Formen entstehen: $v-, vv'-; v-, vv', vv-; v-, vv', v-$ und $vv-, v-; vv', vv-, v-; vv', v-, v-$.

Der schliessende Trochäus und beginnende Iambus sind hierbei ausserdem noch (nach oben) der syllaba anceps fähig.

Die Accentuation $-vv, -'vv$ und $-vv, -'vv, -vv$ ist nicht gebräuchlich, da statt dieser Füße die Dochmien eintreten, worüber im nächsten §.

§ 8. Die Haupteintheilung der πόδες μεγάλοι ist in: ὀρθοί und δόχμιοι .

Unter δόχμιοι hat man solche fallende πόδες (μεγάλοι und μέγιστοι) zu verstehen, die den rhythmischen Accent auf dem zweiten πούς πρῶτος haben, was zur Folge hat, dass der erste πούς πρῶτος freier behandelt wird, und alle möglichen δισυλλάβους zulässt, nämlich $-v$ und $v-$ (sowie deren Ersatzformen: $\acute{\omega}'-, \acute{\omega}'-, \acute{\omega}'-$ und $\acute{\omega}'-, \acute{\omega}'-, \acute{\omega}'-$) und bei den äolischen Dichtern (in den Αἰολικά καλούμενα , vst. μέτρα , Heph. 24, 8) sogar vv . (Ob der Iambus und seine Ersatzformen in diesem Falle $v-$ zu accentuiren sei, lasse ich unentschieden.) Dass der Name δόχμιος nicht bloss auf die tragische Form desselben ($v--v-$) zu beschränken sei, zeigt Aristides 39 M, der auch das γλυκῶνειον ($v--vv-v-$) ein δοχμακόν nennt (vgl. auch Mar. Plotius 8, 3 und 4), und Hephaestion 33, 2 W, der das $\text{πενθημιμερές δοχμακόν}$ zu den ἀντισπαστικά rechnet, die nur eine „species“ der Dochmien im weiteren Sinne sind. Unter den ἀντισπαστικά des Heph. (s. § 13) hat man Reihen zu verstehen, die mit $v--vv$ anfangen, und deren Eigenthümlichkeit darin gesetzt wird, dass bei ihnen (wie bei unserem „genus“ Dochmien) $\acute{\omega}$ $\text{πρῶτος πούς τρέπεται εἰς τὰ τέσσαρα σχήματα τοῦ δισυλλάβου, ὁμοίᾳ πρῶτόν τε καὶ σπονδεῖον καὶ ἰάμβον καὶ τροχαῖον}$ (Heph. 183, 24), was bei dem tragischen Dochmius bekannt-

*) Die πόδες μεγάλοι der geeinten Verbindung werde ich nur durch Beistrich trennen, wie $-vv, -vv, -v, -v$; dagegen die der ungeeinten durch einen Balken, wie $-vv, -vv, -v, -v$. Den Doppelbalken || verwende ich, wo es nöthig ist, zur Abgrenzung des πούς μέγιστος .

lich nicht der Fall ist. Der Name ὀρθοὶ und δόχμοι ἑνθμοὶ ist uns vom Scholiasten des Heph. 185 aufbewahrt, wenn er von demselben auch falsch erklärt wird *) (vgl. Aristid 39 M: δόχμοι δὲ ἐκαλοῦντο διὰ τὸ ποικίλον καὶ ἀνόμοιον καὶ μὴ κατ' εὐθὺν θεωρεῖσθαι τῆς ἑνθμοποιΐας).

Die πόδες μεγάλοι sind demnach folgende:

A. Ὀρθοί.

I. Zweifüßzig.

Erste oder ursprüngliche Form. Zweite Form, mit syllaba anceps. Dritte Form, mit Catalexis.

(Trochäisch - iambisch.)

- | | | |
|-----------|----------------------|----------------------|
| 1. -v, -v | -v, -v ^a | -v, -. |
| 2. v-, v' | v ^a -, v' | |
| 3. v', v- | v ^a -, v- | v ^a -, -. |

(Dactylisch - anapästisch.)

- | | | |
|------------------|------------------------|----------|
| 1. a. -v v, -v v | | |
| b. -v v, -v | -v v, -v ^a | -v v, -. |
| 2. a. v v-, v v' | | |
| b. v-, v v' | v ^a -, v v' | |
| 3. a. v v', v v- | | |
| b. v v', v- | | v v', -. |

II. Dreifüßzig.

(Trochäisch - iambisch.)

- | | | |
|---------------|--------------------------|--------------------------|
| 1. -v, -v, -v | -v, -v, -v ^a | -v, -v, -. |
| 2. v-, v', v- | v ^a -, v', v- | v ^a -, v', -. |
| 3. v', v-, v- | v ^a -, v-, v- | v ^a -, v-, -. |

(Dactylisch - anapästisch.)

- | | | |
|------------------------|-----------------------------|----------------|
| 1. a. -v v, -v v, -v v | | |
| b. -v v, -v v, -v | -v v, -v v, -v ^a | -v v, -v v, -. |
| c. -v v, -v, -v | -v v, -v, -v ^a | -v v, -v, -. |

*) Nach ihm wurden nämlich der Iambus, Päon und Epitrit ἑνθμοὶ ὀρθοὶ genannt, weil bei ihnen Arsis und Thesis sich verhalte, wie 1:2, 2:3, 3:4, diese Füße also in dem von den Mathematikern so genannten epimorischen Verhältnisse (λόγος ἐπιμόρφος, nämlich x:[x+1], vgl. Westphal 1, 601) stünden, während der Dochmius (-v:-v-) das Verhältniss von 3:5, also λόγος ἐπιμερής oder x:(x+1+n) zeige (s. Westphal). Man sieht nicht ein, wie jenes Verhältniss zu dem Namen ἑνθμός ὀρθός kommt. Auch ist die Erklärung nicht zutreffend, weil der Epitrit, wegen der syllaba anceps, nicht genau das Verhältniss von 3:4 hat, und weil bei dieser Eintheilung der Dactylus leer ausgeht. Westphal's Abhilfe 2, 602 macht die Sache nicht besser. Auch stimmt dieselbe nicht zu seiner Darstellung auf S. 688.

2. a. $vv-, vv', vv-$
 b. $v-, vv', vv- \quad v^a-, vv', vv-$
 c. $v-, vv', v- \quad v^a-, vv', v- \quad v^a-, vv', -$
3. a. $vv', vv-, vv-$
 b. $vv', vv-, v-$
 c. $vv', v-, v-$

(a bedeutet die offene Form, b die geschlossene mit einfachem Troch. od. Iamb., c die geschlossene mit doppeltem, s. vorher).

Bei den Iamben müssen wir die doppelte Betonung $v-, v'$ und $v', v-$ sowie $v-, v', v-$ und $v', v-, v-$ wegen der Analogie mit $vv-, vv'vv-$ und $vv', vv-, vv-$ zulassen. Die Betonung $v-, v'$ und $v-, v', v-$ scheint stattzufinden, wenn sie mit steigenden Rhythmen verbunden sind, wie $v-, v' | --, vv'$ oder $--, vv', vv | --, v'$; die Betonung $v', v-$ u. s. w. dagegen, wenn mit fallenden, wie: $v', v | -v, -v$ oder $vv', vv-, v | v^a', v-, v-$.

Dass die auf dem zweiten Fusse betonten Formen $v-, v'$ und $vv-, vv'$ keine Catalexe zulassen, begreift sich von selbst.

Die häufig vorkommende Form $v-v-vv-$ darf nicht als Tripodie ($v-, v-, vv'$) genommen werden, da der Anapäst, wenn er zu Iamben gesellt ist, den rhythmischen Accent verlangt, und dieser nicht auf den dritten $\pi\acute{o}\delta\gamma$ $\pi\rho\acute{\omega}\tau\omicron\varsigma$ fallen kann. Es ist daher immer abzuthellen: $v-, v^a | -vv, -$; vgl. § 12.

Der Päon (Creticus) nimmt eine Stelle für sich ein, und ist (vielleicht mit Ausnahme der Catalexis $-v$) unveränderlich.

Wir haben in der obigen Aufzählung der Füße die dreizeitigen Silben durch $--$ und $.-$ angedeutet; wir werden dies in Zukunft unterlassen, da die zwischen zwei Beistrichen eingepferchte Länge sich von selbst als dreizeitig ausweist, und in den wenigen Chorliedern, in welchen Cretiker vorkommen, eine strenge Unterscheidung der letzteren ($= -v\omega$) von der catalectischen trochäischen Dipodie ($-v-$) ohnehin nicht durchzuführen ist.

B. $\acute{\Lambda}\acute{o}\chi\mu\omicron\iota$.

Wir werden die wandelbare Anfangsbasis (nach Hermann's Vorgange) im Allgemeinen mit $..$.. bezeichnen.

	Erste Form.	Zweite Form.	Dritte Form.
$.. ..$	$-v, -v$	$-v, -v^a$	$-v, -$
$-v^a$	$-v, -v, -v$	$-v, -v, -v^a$	$-v, -v, -$
(ωv^a)	$-vv, -vv$	$-vv, -v^a$	$-vv, -$
$v^a -$	$-vv, -vv, -vv$	$-vv, -vv, -v^a$	$-vv, -vv, -$
$(v^a \omega)$	$-vv, -v, -v$	$-vv, -v, -v^a$	$-vv, -v, -$
	$[vv^*]$	$-v\omega$ (Pind. Ol. 2, 6)	

*) Nur in den so genannten $\alpha\iota\omicron\lambda\iota\kappa\acute{\alpha}$ $\mu\acute{\epsilon}\tau\rho\alpha$, Heph. 24, 8.

Der Wechsel des ersten Fusztes -v mit v- findet nur bei den Tragikern, nicht bei Pindar statt. Auch liebt Pindar überhaupt, die in der ersten Strophe oder Epode einmal gewählte Form in allen weiteren Strophen und Epoden desselben Gedichtes beizubehalten. Am häufigsten noch wechselt -v mit -' (Ol. 9, 3. 7; P. 8, 5. ep. 3; 10, ep. 1; N. 2, 3; 4, 3 und 5; 6, 3; 8, 1; Is. 6, ep. 5; 7, 7), einmal mit ωv und ω'- (P. 5, ep. 9); dreimal v- mit vω (Ol. 1, 9; P. 6, 3; Is. 7, 5 f.), weshalb es wahrscheinlich ist, dass die Form vvv, besonders am Anfange des Verses, vω' und nicht ω'v zu accentuieren ist. Da v- nicht mit -- wechselt, so ist die Form -- bei Pindar immer -', nicht -', zu accentuieren.

Von diesen dochmischen Füszten ist der tragische, κατ' ἐξοχήν so genannte Dochmius (v^a--v^a-) zu unterscheiden. Die Alten zerlegten ihn entweder in Iambus und Creticus oder in Bacchius und Iambus (Quintil. 9, 4, 97; Rufinus 2, 3; vgl. von Leutsch Metr. § 142). Die erste Form ist dieselbe, wie die obige (v-, -v, -), die natürlich auch bei den Tragikern oft vorkommt. Für den speciell tragischen, und namentlich in Klageliedern üblichen, erklären wir, wegen der syllaba anceps, die letztere als die allein mögliche, und betrachten diesen Dochmius als entstanden aus v^av'v, vv'+v^av'v = v^a-', v^a-', d. h. an einen ῥυθμὸς βάρυχειος schlieszt sich in freierer Weise und als selbständiger Fusz ein Iambus an, wodurch die syllaba anceps erklärt wird. Man kann auch annehmen, dass der Bacchius und Iambus in zeitlicher Dauer annähernd gleich seien, indem man den ersten Iambus als (steigende) Achtelstriole (vvv) = $\frac{2}{3}$ des geraden Tactes + $\frac{1}{3}$ für die folgende lange Silbe, zusammen als $\frac{4}{3}$, setzt, und den zweiten Iambus als (steigende) Viertelsstriole = $\frac{2}{4}$ des geraden Tactes annimmt, wodurch man $\frac{4}{3} + \frac{2}{4}$ bekäme, natürlich bei der Ausführung nicht nach dem Metrometer, sondern nach dem Gefühl gemessen.

Wir lassen unberücksichtigt 1. die ionici, da der a majore überhaupt nicht, und der a minore erst bei Euripides in Chorgesängen vorzukommen scheint, indem ein scheinbarer ionicus a minore, d. h. ein solcher, dessen letzte Länge nicht aufgelöst ist, ebenso gut für eine dipodia anapaest. cat. angesehen werden kann; 2. die Füszte v-', -' und -', -, welche am Schlusse des trimeter iambicus σκάζων und des tetrameter trochaicus σκάζων gefunden werden. Ich betone sie auf der ersten langen Silbe, obgleich Babrius den Wortaccent regelmässig auf die Päultina setzt. Er thut dieses vielleicht nur wegen des Contrastes gegen den rhythmischen Accent.

Es bleibt übrigens fraglich, ob die Messung v', .-, - und -', .-, - nicht auch in manchen Chorgesängen angewandt werden dürfe, wo die Häufung von Längen Verlegenheit macht, wie in dem bei den Tragikern oft vorkommenden Verse: v-.... | v-v-v- und in: -vv, -- | ---- (Ol. 9, ep. 5).

§ 9. Rücksichtlich der Verbindung der πόδες μεγάλοι zu πόδες μέγιστοι und der letzteren untereinander gelten folgende Gesetze:

a. Ein fallender und steigender Rhythmus können nicht vereinigt werden.

b. Es können also nur fallende mit fallenden, steigende mit steigenden, dagegen aber auch steigende mit fallenden Rhythmen (wie $v-, v- | -v, -v$) verbunden werden.

c. Eine Länge, die durch Catalexis eine Kürze in sich aufgenommen hat, und demnach dreizeitig geworden ist (wie die letzte von $-v, -$ und $-vv-$), kann nicht in zwei Kürzen aufgelöst werden. Es ist dies eine Entdeckung Westphal's. Dies Gesetz scheint nicht nur von fallenden, sondern auch von steigenden Füßen gelten zu müssen. Ich lasse es aber unentschieden, ob Westphal's Vermuthung, dass in solchen steigenden catalectischen Füßen (wie $v-, v-, -$) die schwindende Kürze nicht in die letzte, sondern in die vorletzte Länge aufgenommen werde, wirklich begründet oder nur durch die Bequemlichkeit bei der Umschreibung in unser Notensystem (wie $\frac{1}{8} | \frac{1}{4} \frac{1}{8} | \frac{3}{8} | \frac{1}{4} >$) veranlasst sei. Auf jeden Fall ist die schließende Silbe lang. Von einer Ausnahme s. § 12.

§ 10. Die Metren Pindars sind so mannigfaltig, dass es schwer fallen möchte, sie in bestimmte Gruppen abzutheilen.*) In des sonderst sich von den übrigen wenigstens Eine Gruppe mit Bestimmtheit ab, die der (von Westphal so benannten) Dactyloepitriten. Sie bestehet aus ungeeinten trochäischen oder iambischen Dipodien und dactylischen oder anapästischen Tripodien, beide gewöhnlich mit syllaba anceps, durchweg aber ohne Dochmien, (Dipodien sind in Dactylen, z. B. Ol. 6, ep. 3; 11 (10), ep. 8; P. 4, ep. 4; 7, ep. 4; N. 2, 5, und Anapästen, z. B. Ol. 9, 10; 10 (11), ep. 7; P. 3, ep. 9, sowie andererseits Tripodien in Trochäen und Iamben überhaupt seltener,) wie:

Pind. Is. 2. --, $vv-, vv- | v^a-, v-$
 --, v^a-

$-v, -- | -v, -$

$-v, -- | -vv, -vv, -$

$-v, -- | -v, -v^a$

$-vv, -vv, -v^a$

$-vv, -vv, -v^a | -v, -v^a$

$-v, -- | -v, --$

$-v, -v^a$

Is. 1. $-vv, -vv, -- | -v, -v^a$

$-vv, -vv, -v^a | -v, -v^a$

*) Aristid. 99 versucht eine solche Abtheilung durch Gleichnisse mit dem Schlagen der Adern und den Schritten der Wanderer, aus der sich jedoch nichts Bestimmtes abnehmen lässt.

$\acute{v}, - - | \acute{v}v, -vv, -v^a$
 $\acute{v}v, -vv, -$
 $v^a-, v' | - -, vv', vv^a$
 $\acute{v}, - - | \acute{v}v, -vv, -$
 $\acute{v}v, - | \acute{v}, - -$
 $\acute{v}, -$
 ep. $- -, v' | - -, vv', vv-$
 $- -, v^{-a}$
 $\acute{v}v, -vv, - - | \acute{v}v, -vv, - -$
 $\acute{v}, -^a$
 $\acute{v}v, -vv, - - | \acute{v}, - -$
 $\acute{v}v, -^a$
 $- -, v' | - -, vv'$
 $\acute{v}, - - | \acute{v}, -v^a$
 $- -, v' | - -, v'$
 $v^a-, vv', vv- | - -, v-$
 $- -, v', -^a$

Auf die möglichen Zusammensetzungen der πόδες μεγάλοι zu πόδες μέγιστοι kann ich mich hier nicht einlassen. Ich bemerke nur rücksichtlich der Pentameter, dass sie nach den allgemeinen Regeln zu behandeln, und zwar, wenn weiter keine besonderen Anzeichen vorhanden sind, am natürlichsten mit Abwechselung von Arsis und Thesis, scandirt werden, wie:

$\acute{v}v, -v, \acute{v}, -v, -$ N. 7, 2;

$vv', v-, v', v-, -^a$ Ol. 9, ep. 2;

und $- -, \acute{v}v, -vv, \acute{v}v, -$ Ol. 5, 2;

$v^a-, vv', v-, v', v-$ Is. 6, 2;

$ov, \acute{v}v, -v, \acute{v}, -v^a$ N. 7, ep. 5, Ol. 9, 2;

aber a) $vv', vv-, v- | v', -^a$ Is. 6, 1. ep. 4;

b) $- -, v\acute{v}, v- | v-, vv'$ P. 2, 5;

$v-, \acute{v} | \acute{v}v, -v, -$ P. 8, 5; Is. 7, 1.

Rein trochäische, iambische und anapästische Pentameter finden sich nicht, und nur einmal (P. 3, 4) kommt ein dactylischer vor.

§ 11. Ἐκβασις und εἰσβασις. Am Ende der Verse kommt zuweilen ein freistehender Fuss $-^a$ vor. Boeckh betrachtet ihn als einen achtzeitigen Spondeus (σπονδειὸς μέζων), und hat ihm den Namen ἔκβασις gegeben. Achtzeitiges Mass (-: -:) mag er in den gottesdienstlichen spondeischen (anapästischen) Marschliedern gehabt haben. Bei Pindar, der kein achtzeitiges Mass kennt, muss er sechszeitig (-: -) genommen werden.

Andererseits bemerkt man, dass manche Verse mit einem *πὺς μέγας* (Dipodie oder Tripodie) anfangen, auf welchen ein gewöhnlich aus vier, nicht aus fünf*), *πόδες πρώτοι* bestehender *πὺς μέγιστος* folgt. Da dieser *πὺς μέγιστος* immer ein geeinter ist, so bekundet er sich als einen selbständigen, in sich abgeschlossenen Theil, und sondert sich deutlich von dem den Vers beginnenden *πὺς μέγας* ab (so dass nicht etwa daran zu denken ist, die beiden ersten Füße desselben mit dem vorausgehenden *πὺς μέγας* zu einem *πὺς μέγιστος* zu verbinden), wie:

$\acute{v}, -v^a \parallel \acute{v}v, -vv, \acute{v}v, -v^a$ N. 1, ep. 3; 5, ep. 6;

$\acute{v}v, - \parallel \omega v, \acute{v}v, -vv, \acute{v}$ Ol. 7, ep. 3;

$v^a, \acute{v} - \parallel vv, \acute{v}v, -vv, \acute{v}$ P. 11, 1;

$v-, v' \parallel --, vv', vv-, v'$ Ol. 6, 5, vgl. 8, 2;

$v-, v' \parallel -v^a, \acute{v}v, -v, \acute{v}$ P. 2, ep. 5; 5, 3;

$v', v - \parallel \acute{v}, -v, \acute{v}v, -^a$ P. 5, 2;

$v-, vv' \parallel -v^a, \acute{v}v, -v, -^a$ P. 10, ep. 1;

$v\omega, \acute{v}, - \parallel \acute{v}v, -vv, \acute{v}v, -^a$ Ol. 1, 2;

$--, vv', v - \parallel -v, \acute{v}v, -v, \acute{v}$ N. 7, 8.

Ich möchte solchen voraufgehenden Füßen den Namen *εἰσβασις* geben. So gut Dipodien und Tripodien für sich allein einen ganzen Vers (Periode) bilden können, eben so gut, lässt sich denken, können sie auch als Einleitung zum Hauptrhythmus des *πὺς μέγιστος* dienen. Möglich auch, dass in diesem Falle der *πὺς μέγιστος* unter Umständen durch die *ἀγωγή* (d. b. die Tempoführung) so beschleunigt wurde, dass er dem vorausgehenden *πὺς μέγας* an Zeitdauer gleich kam. (Vgl. über die *ἀγωγή* unten.) Uebrigens haben dergleichen Verse ein Vorbild an manchen lyrischen Versen, wie dem Alcaicum dodecasyllabum (s. S. 444).

§ 12. Die Füße $v^a - ^a$ und $vv - ^a$ machen auszerordentliche Schwierigkeit.

Wenn in dem ersteren die Schlussilbe lang ist, so fügt er sich von selbst in die Messung, wie $v-, - \mid -v, - - \parallel -vv, -v, -$ P. 7, ep. 2, und $--, - \mid -vv, v - \parallel --$ Ol. 9, ep. 4. Wenn jedoch diese Silbe anceps ist, wie $v^a, \acute{v}, -^a \mid \acute{v}v$ N. 4, 2, $v^a, -^a \mid -vv, v -$ P. 10, 2, N. 4, 1 und $v^a, -^a \mid -v^a, -vv \parallel -v, v - v^a$ (oder $v^a, -^a \parallel \acute{v}v, -vv, -v, -v, -v$) P. 8, ep. 6, oder wenn sie geradezu kurz ist, wie $v^a, v \mid -vv$ (Ol. 4, ep. 5; 13, 6; P. 6, 2; 8, 3. 6. ep. 1. 2; 10, ep. 3. 4., so widerspricht die angesetzte Messung dem Gesetze, dass in catalectischen Füßen die letzte Silbe dreizeitig werden muss.**). Oder soll man dieses Gesetz nur für fallende, nicht aber für steigende Rhythmen gelten lassen?

*) Vergl. jedoch P. 8, ep. 6.

**) Vgl. übrigens das S. 444 unter No. 5. und 6. angeführte *ἐπιωνικόν τρίμετρον*, und das *καμικόν ἐπιωνικόν* unter den *πολυχημίστα* ebendas.

Ebenso fügt sich $vv-$ (mit langer Endsilbe) gut in das Masz, wie: $vv-, -|v,-$ Ol. 8, 6 (vergl. dem entsprechend in dem vorletzten Verse der Epodos einen ähnlich catalectischen Fusz $-v,- | -vv,-vv,-$); $vv-, -|v,-v^a$ Ol. 7, 1. 6; $vv-, -| -vv,-$ P. 1, ep. 8. Sobald dagegen die letzte Silbe verkürzt wird, entstehen dieselben Schwierigkeiten, wie vorhin, z. B. $vv-, -^a | -vv,-vv,-$ P. 9, 1 und $vv-, v | -vv,-vv,-$ P. 9, 3. Ausserdem folgen auf $vv-$ (nicht auf $vv--^a$) auch steigende Rhythmen, wie $vv-, -|vv,-vv-$ N. 6, 6, Ol. 7, ep. 6; $vv-, -|v,-$ Ol. 13, ep. 6, N. 8, ep. 3; $vv- | -||v-, v | -vv,-$ P. 6, 4. Soll man bei diesen etwa einen antithetischen Rhythmus, ähnlich dem dochmischen, annehmen, und demnach scandiren $vv-, -'vv,-vv,-$; $vv-, -'v,-v$; $vv-, -'v | -v,-'vv,-$ oder $vv-, -'v,-v | -vv,-$?

§ 13. Nachdem wir die Lehre von den Füszen nach Aristoxenus' Grundsätzen behandelt haben, fügen wir noch ein Wort über das System der späteren Metriker und zwar vorzugsweise Hephästions, hinzu, der übrigens in dem Abschnitt über die *γένη μέτρων* (soweit es nicht Verse *κατὰ στίχον* betrifft), wie wir voraus bemerken müssen, seine Beispiele den melischen Dichtern, nicht den Chorgesängen, entlehnt. Hephästion führt 9 *γένη μέτρων* (so genannte *προτότυπα* Mar. Vict. 2, 1) auf: *μέτρον λαμβικόν, τροχαικόν, δακτυλικόν, αναπαιστικόν, χοριαμβικόν, αντιπαιστικόν, τὸ ἀπὸ μείζονος ἰωνικόν, τὸ ἀπ' ἐλάσσονος ἰωνικόν, παιωνικόν*, während sein Vorgänger Heliodor nur acht annimmt und den *παιών* noch, als *ἑνθμός*, besonders stellt. Beim Dactylus gilt jeder Fusz (nach altem Herkommen) gleich einem Metrum, beim Anapästten machen je 2 Füsz ein Metrum (auch hier nach altem Herkommen, da in den anapästischen Marschliedern je zwei Anapästten als *μέτρον* gerechnet wurden); bei den übrigen fällt Metrum mit Fusz zusammen.

Von den neun *γένη* sind indes wirklich rhythmische *μέτρα* nur die vier ersten, der Päon, sowie die beiden Ioniker im eigentlichen Sinne ($-vv$, anaclastisch $-v\infty v$, und $vv--$, anaclastisch in der Dipodie $vv-v\infty v--$, s. o. S. 415). Dagegen sind Antispast, Choriamb und die beiden Ioniker in der besonderen Anwendung der Metriker reine Fictionen, die nur gemacht wurden, um solche *πόδες μέγιστοι* zu messen, die aus Einem Dactylus (oder Anapästten) und drei Trochäen (oder Iamben) bestanden.

Solche Verse nämlich, die aus mehreren Dactylen (oder Anapästten) und mehreren Trochäen (oder Iamben) bestanden, die so genannten *επισύνθετα* oder *λογαοδικά**) *δακτυλικὰ* und *αναπαιστικὰ* (Heph. 25, 12 und 29, 12) konnten die Metriker nicht anders als in zwei Reihen theilen, und bestimmten die letzteren

*) Boeckh gebraucht, willkürlich, das Wort Logaöden auch für Verse, die eine beliebige Anzahl von Dactylen (oder Anapästten) und Trochäen (oder Iamben), also auch von solchen, die nur Einen Dactylus haben.

nach der Zahl der Füße. So hat das Ἀλκαϊκὸν δεκασύλλαβον (-vv-vv,-v-v^a) πρὸς δύο δακτύλοις τροχαϊκῆν συζυγίαν; das Πραξιλλεῖον (-vv-vv-vv,-v-v^a) πρὸς τρισὶ (δακτύλοις τροχαϊκῆν συζυγίαν); das Ἀρχεβούλειον (vv-vv-vv-vv,-v-) μετὰ τέσσαρας πόδας τὸν βακχείον. S. Heph. an den ang. Stellen.

Für diejenigen Verse dagegen, die nur Einen Dactylus neben Trochäen oder nur Einen Anapästten neben Iamben in dem ποὺς μέγας zeigen, ist es irgend einem erfindungsreichen Kopfe geglückt, ein Mittelchen zu entdecken, um dieselben in sechszeitige Füße umzuwandeln. Und da dieses Mittelchen für die meisten metra der melischen Poesie ausreicht, so hat es solchen Beifall gefunden, dass es nachmals von den Metrikern beibehalten wurde. Wir finden es zuerst bei Heliodor; ob er der Erfinder ist, bleibt ungewiss, ist jedoch wahrscheinlich, da er nach Marius Victor. 2, 9, 8, der ihm oder vielleicht seinem lateinischen Bearbeiter Iuba treu folgt, inter Graecos hujusce artis antistes aut primus aut solus est.

Das Verfahren ist einfach dieses.

1. Eine mit einem Dactylus beginnende Reihe, wie -vv-v-v, wird in ein metrum choriambicum und ein (catalectisches) metrum iambicum (-vv-,v-v) zerlegt, und daran die Fiction geknüpft, dass das metrum iambicum mit dem metrum choriambicum in einer Art Verwandtschaft stehe oder, wie man sagte, ihm ὁμοιοειδέες*) sei. Die genannte Reihe galt daher geradezu für ein dimetrum choriambicum (catalectum). Ebenso ist für diese Metriker -vv-, -vv-, v-v (statt -vv-, -| -vv-,v-,v) ein trimetrum choriambicum catal.; -vv-, -vv-, -vv-, v-v (statt -vv-, -| -vv-, -|| -vv-,v-,v) ein tetram. choriamb. catal. Daneben lassen sie auch scheinbar aus reinen Choriamben bestehende, also scheinbar monoïde, Metren zu. So ist ihnen -vv-, -vv ein dimetrum choriambicum catal., jedoch mit der Annahme, dass die letzte Silbe anceps sei, während die wirkliche Form -vv-, -| -v-, am Schlusse eigentlich eine lange Endsilbe hat, die freilich, als letzte Silbe des Verses, anceps ist; ebenso gilt -vv-, -vv-, -vv^a für ein trimetrum, und -vv-, -vv-, -vv-, -vv^a für ein tetrametrum chor. catal.

2. Die (in unserem Sinne) dochmische Reihe . . ., -vv-, v-, wird in ein metrum antispasticum und iambicum zerlegt, und das letztere für ein dem Antispast homöoides angesehen. So entsteht aus der genannten Reihe ein dimetrum antispasticum v--v, v-v-, wobei zugleich angenommen wird, dass der Iambus jedes Antispastes mit dem Trochäus und Spondeus vertauscht werden könne (was wir ebenso wie den Fuss . . . im Folgenden unbezeichnet lassen). Auf dieselbe Weise gilt v--v, - (statt v-, -v-,) für ein πενδημιμερὲς ἀντισπαστικὸν; v--v, v-- (statt v-, -vv-,) für

*) Im Gegensatz dazu heißen die nur aus Einem genus (also nur aus Dactylen, Anapästten, Iamben u. s. w.) bestehenden Metren μονοειδή.

ein ἐφθημιμερὲς; $v--v, v-v-, v$ (statt $v-, -vv, -v, -v$) für ein δίμετρον ὑπερχατάληκτον (oder auch δίμετρον καὶ συλλαβή); $v--v, v-v-, v-v$ (statt $v-, -vv, -v, -v, -v$) für ein τρίμετρον καταληκτικόν; $v--v, v--v, v-v-$ (statt $v-, -vv, -| -vv, -v, -$) für ein τρίμετρον ἀκατάληκτον καθαρὸν (oder Ἀσκηπιάδειον), oder auch, mit beginnendem metrum iambicum, $v-v-, v--v, v-v-$ (statt $v-, v- || v^a-, -vv, -v, -$) als Ἀλκαϊκὸν δωδεκασύλλαβον; ferner $v--v, v--v, v--v, v-v$ (statt $v-, -vv, -| -vv, -|| -vv, -v$) für ein τετράμετρον καταληκτικὸν καθαρὸν oder, mit metrum iambicum als zweitem Metrum, $v--v, v-v-, v--v, v-v$ (statt $v-, -vv, -v, -|| v-, -vv, -v$), als Πριάπειον.

3. Der ionicus a majore entsteht aus den 4 ersten Silben einer mit v^a-vv- anfangenden Reihe, und zwar unter der Fiction, dass in dem ionicus a majore die erste Silbe anceps sei. An diesen ionicus a majore muss sich ein fallender Fusz anschliessen, daher wird der Trochäus zu seinem homöoiden Metrum. Also ist $-^a-vv, -v-$ (statt $v^a-, vv-, v-$) ein ἐφθημιμερὲς ἰωνικὸν τὸ ἀπὸ μείζονος; $-^a-vv, -v-v, -v^a$ (statt $v^a-, vv-, v- | v-, ^a$) ein trimetrum brachyc.; $-^a-vv, -vv-, v-v$ (statt $v^a-, vv- | -vv, -v, -v$) ein τρίμετρον ἀκατάληκτον ἐκ δύο ἰωνικῶν καὶ τροχαϊκῆς διποδίας, und die Form $-^a-vv, -v-v, -v-v$ (statt $v^a-, vv-, v- | v-, v-, ^a$) ein τρίμετρον ἀκατάληκτον ἐκ μιᾶς ἰωνικῆς διποδίας καὶ δύο τροχαϊκῶν.

4. Eine mit $vv-v-$ anfangende Reihe bildet mit ihren vier ersten Silben einen ionicus a minore, an den sich als homöoides Metrum auch hier wieder der Trochäus anschlieszt, aber mit der Fiction, dass der Ionicus a minore vor dem Trochäus nothwendig πεντάσημος werde, d. h. seine zweite Länge verkürze (ὥστε τὴν πρὸ τῆς τροχαϊκῆς ἀεὶ γίνεσθαι πεντάσημον, τοῦτ' ἔστι τρίτην παιωνικῆν). So gilt also $vv-v-, v-v^a$ (statt $vv-, v-, v-, ^a$) für ein dimetrum ionicum a minore. Wenn umgekehrt die trochäische Dipodie vorangeht, so muss sie die Form des zweiten Epitrits annehmen, also $-v--, vv--$ (statt $-v-, -| -vv, --$).

Somit galten also der Iambus als ὁμοιοειδῆς zu Choriambus und Antispast, der Trochäus zu den beiden Ionikern. Nun fanden sich aber auch Metra, in welchen umgekehrt die nichthomöoiden Metra zu einander gesellt waren, nämlich der Trochäus zum Choriambus und zwar ihm nicht nachfolgend, sondern voraufgehend; ebenso solche, in welchen der Iambus den Ionikern voraufging. Diese Metra nannte man daher κατ' ἀντιπάθειαν μικτά*). Dass der Choriamb und die Ioniker hier dem anderen Metrum nicht voraufgingen, sondern nachfolgten, bezeichnete man durch ἐπι-, und nannte die Metra ἐπιχοριαμβικόν (das nach- oder hinterchoriambische), ἀπὸ μείζονος ἐπιωνικόν und ἀπ' ἐλάσσονος ἐπιωνικόν.

*) Genauer κατὰ τὴν δευτέραν ἀντιπάθειαν μικτά, indem man unter πρώτῃ ἀντιπάθεια das antithetische Metrum $v-v- | -v-v$ verstand.

Es sind dieses folgende: 1. das ἐπιχοριαμβικόν (oder Σαφρικόν ἐνδεκασύλλαβον): $-v-v^a, -vv-, v-v^a$ (statt $-v-v^a | -vv-, v-v^a$); 2. das ἐπιωνικόν ἀπὸ μείζονος τρίμετρον καταληκτικόν (oder Ἀλκαϊκόν ἐνδεκασύλλαβον): $v^a-v-, -^a-vv-, -v^a$ (statt $v^a-v-, v- | v^a-, vv-, v^a$); 3. das (ἐπιωνικόν ἀπὸ μείζονος) τρίμετρον ἀκατάληκτον (oder Ἀλκαϊκόν δωδεκασύλλαβον): $v^a-v-, -^a-vv-, -v-v^a$ (statt $v^a-, v- || v^a-, vv- | v-, -^a$); 4. das (ἐπιωνικόν ἀπὸ μείζονος) τετράμετρον καταληκτικόν: $v^a-v-, -^a-vv-, -v--^a, -v-$ (statt $v^a-, v- | v^a-, vv-, v- || v^a-, v-$); 5. das ἀπ' ἐλάσσονος ἐπιωνικόν τρίμετρον ἀκατάληκτον: $v^a-v-, vv-, vv--^a$ (statt $v-, v | -vv-, - || -vv-, v^a$); 6. das (ἀπ' ἐλάσσονος ἐπιωνικόν τρίμετρον ἀκατάληκτον) ἀνακλώμενον*): $v^a-v-, vv-v-, -v-v^a$ (statt $v-, v | -vv-, v || -v-, v^a$. — Vom Antispast gibt es kein ἐπαντίσπαστον; dagegen führt Hephæstion folgenden Vers an: $v--v-, -vv-, v--$ (statt $v-, -v | -vv-, -v--$).

Hieran schliesze ich eine Bemerkung über die μέτρα πολυσχημάτιστα, die Hephæstion erst am Ende des Abschnittes περὶ μέτρων (nach den ἀσυνάγητα) behandelt. Die polyschematistischen Metra sind gekennzeichnet durch 2 Erscheinungen, 1. dass, nach Heph. Meinung, das metrum iambicum mit dem Choriamb vertauscht werden kann, dass also aus dem Glyconeum $...-v | v-v$ folgende polyschematistische Form entstehen kann: $...-v | -vv-$; wir würden sagen, dass der Dactylus die zweite oder dritte Stelle einnehmen, dass also die beiden Metra: $...-, -vv-, -v-$ und $...-, -v-, -vv-$, vertauscht werden können, und 2. dass der Fuss $...-, -v$ nicht als reiner Antispast (mit schliessender Kürze), sondern als ein von uns so zu bezeichnender Dochmius ($...-v^a$ mit schliessender anceps) anzusehen ist, weshalb die beiden Formen $v---$ und $---v$ von Hephæstion als ein Iambus mit langer Silbe an gerader und als ein Trochäus mit langer Silbe an ungerader Stelle aufgefasst werden. Beide Erscheinungen finden sich ausser dem angeführten Glyconeum in dem Priapeum $...-, -vv-, -v-$ || $...-, -vv-, -v^a$, polyschematistisch $...-v^a, -vv-, - || ...-, -vv-, -v^a$, oder nach Hephæstions Messung $...-v, v-v-, ...-v, v-v^a$ und polyschematistisch $...-v, -vv-, ...-v, v-v^a$ (also auch $---v, v-v-, ---v, v-v^a$ u. s. w.). Die zweite Erscheinung allein zeigt das Εὐπολίδειον τὸ καλούμενον ἐπιχοριαμβικόν: $...-v^a, -vv-, ...-v^a, -v-$. Ausserdem führt Hephæstion als polyschematistisch noch an τὸ κομικόν τὸ καλούμενον ἐπιωνικόν: $v^a-, v^a | -vv-, - || -v-, -v | -vv-, -$ oder nach Hephæstion's Messung $v^a-v-, vv--v-, v-v-, vv-$, wobei denn der erste Fuss die polyschematistische Form v^a--- erhalten kann. (Das Cratineum übergehe ich, da seine verschiedenen Formen sich nicht mit Bestimmtheit feststellen lassen.)

§ 14. Asynarteten. Es finden sich stistisch gebrauchte

*) So genannt, weil es mit dem vorhergehenden verglichen an der Grenze des zweiten und dritten Fusses scheinbar die Form einer ἀνάκλισις hat.

Verse, die eigentlich aus zwei (einige sogar aus drei) kleineren selbständigen Versen zusammengesetzt sind, so dass sie für ein nur in Eine Zeile geschriebenes kleines Distichon (oder tricolische Strophe) gelten können. Andererseits werden (wie z. B. im Pentameter) die beiden Theile deswegen zusammengefasst und als eine Einheit bildend gedacht, um einem anderen längeren Verse (dem Hexameter) gegenüberzutreten, und mit ihm das Distichon zu bilden. Hephästion gibt diesen Versen den Namen *ἀσυνάρτητα* (vst. *μέτρα*), d. h. unverknüpfte, inconnexa oder non composita (Mar. Victor. 2, 7, 7; 3, 3, 5).

Ein jedes Glied dieser Verse lässt die Catalexis zu. Ein aus zwei Gliedern bestehender Vers kann daher sein entweder einfach catalectisch, nämlich am letzten Gliede, oder procatalectisch (Heph. 54, 10 und 18), d. h. am ersten Gliede, wie (angeblich, bei Heph.) $-v-v, -\alpha$ | $-v-v, -v-v$, oder dicatalectisch (Heph. 56, 8), wie $v-v--$ | $-vv-vv-$ und (nach Heph.'s Messung l. l.) $v--v, v--$ | $v--v, v--$ (statt $v-, -vv, --$ | $v-, -vv, --$), oder auch an beiden Gliedern acatalectisch, wie das archilochische Metrum (Heph. 50, 17): $-vv-vv-vv-vv^a$ | $-v-v-v^*$ und das Euripideische (Heph. 53, 19, vgl. Schol. Arist. eq. 756): $v-v-, v-v-$ | $-v-v-v$ (4 + 3).

Wenn das erste Glied steigend ist, kann es am Ende sogar die syllaba anceps zulassen, wie gleich im ersten Asynarteton, dem Archilochischen: $v-vv-vv--^a$ | $-v-v-v$.

Gewöhnlich tritt auch nach dem ersten, oder wenn der Vers aus drei Gliedern besteht, nach jedem der beiden ersten, Cäsur ein. Wo diese vernachlässigt ist, wie nach dem ersten Gliede im Iambelegus (Heph. 51, 22): v^a-v-- | $-vv-vv-$ (*πρῶτον μὲν εὐβουλον θέμιν οὐρανίαν*) oder in dem Verse (Heph. 57, 5, wo mit Thiemanu zu lesen: *κάσθ' ὅπου συνήψε τῆ λέξει*): $-vv, -v, -v^a$ | $-vv, -v, -v^a$ (*μελλίχροος δ' ἐπ' ἰμερῶν κέχνται προσώπω*), hängen die Glieder enger zusammen. Ihr »Unverknüpftsein« kann also hier nur darin bestehen, dass der Vers weder aus *μονοειδῆ μέτρα*, noch aus *ὁμοιοειδῆ*, noch aus *καθ' ἀντιπάθειαν μικτά*, noch aus *ἐπισύνθετα* (sive *λογαοιδικά*), sondern eben aus zwei metrisch unverknüpfbaren und keine Einheit bildenden Reihen besteht. Damit stimmt die Erklärung des Hephästion (47, 8): *γίνεται δὲ καὶ ἀσυνάρτητα, ὅποταν δύο κῶλα* (genauer wäre gewesen: *δύο ἢ τρία κῶλα ἢ κόμματα*) *μὴ δυνάμενα ἀλλήλοις συναρτηθῆναι μηδὲ ἕνωσιν ἔχειν ἀντὶ ἐνὸς μόνου παραλαμβάνηται στίχου.* —

Anders wird der Begriff der *ἀσυνάρτητα* von Aristides gefasst. Um diesen richtig zu verstehen, muss man nicht vergessen, dass Hephästion in dem Abschnitte *περὶ μέτρων*, sowie alle übrigen

*) Die syllaba anceps am Schlusse des dactylischen Colons sucht Westphal so zu erklären, dass die Dactylen für alogische zu halten seien, und daher der letzte Dactylus die syllaba anceps in derselben Weise zulasse, wie der letzte Fuss einer trochäischen Reihe, dass also, weil $-ov = -v$ sei, sich $-ov$ zu $-ov^a$ wie $-v$ zu $-v^a$ verhalte.

griechischen und lateinischen Metriker, nur die *κατὰ στίχον* gebrauchten oder die bei den melischen Dichtern vorkommenden Verse behandeln*). In einer ganz anderen Lage dagegen befinden sich diejenigen späteren Grammatiker, welche sich mit der Colometrie der Tragiker und des Pindar beschäftigten, und deren Arbeiten in die Scholien des Aristophanes, Euripides und Pindar übergegangen sind. Sie betrachteten die ihnen vorliegenden (zum groszen Theil schon in Unordnung gekommenen) Verse, wenn sie nicht unter die von Hephästion angenommenen Rubriken der *μορσειδῆ, ὁμοιοειδῆ, κατ' ἀντιπάθειαν μικτὰ* fielen, als *ἀσυνάρτητα*, und theilten sie in *μέτρα* (*ἀκατάληκτα, καταληκτικά, ὑπερκατάληκτα*) und (dreifüssige) *τομαί* (oder *μέτρα ἡμιόλια*). So z. B. Schol. Arist. Av. 920 ist der Vers *υυ-υυ-υ-υ- ἀσυνάρτητον ἐξ ἀναπαιστικῆς καὶ λαμβικῆς βάσεως*. Man wird danach die Stelle bei Aristid. 56 M verstehen, wo er, nachdem er die gewöhnlichen neun *γένη μέτρων* auf hephästionische Weise abgehandelt hat, fortfährt**): Aus eben diesen Metren, wenn sie verdoppelt werden, entstehen zusammengesetzte Metra, aus ungleichen dagegen unverknüpfte (*ἀσυνάρτητα*). Von diesen letzteren bilden theils solche, die aus zwei Metren bestehen, Ein Colon, theils solche, welche bestehen aus einem *μέτρον* und einer *τομή*, oder aus einem *μέτρον* und mehreren (genauer: zwei) *τομαί*, oder aus lauter *τομαί*, oder umgekehrt aus einer *τομή* und einem *μέτρον*, oder aus einer *τομή* und mehreren (2) *μέτρα****). Wenn man bei dem *μέτρον καὶ τομαί* und *τομή καὶ μέτρα* annimmt, dass die Stellung beliebig sein könne, und zu den *δυό μέτρα* noch die Verbindung eines *μέτρον* und *διμέτρον* hinzufügt (wie Phoen. 1019: *τὸ ἄ σύνθετον ἦτοι ἀσυνάρτητον ἐξ λαμβικῆς βάσεως καὶ τροχαϊκοῦ διμέτρον ἀκατάληκτον*), so ist die Zahl der möglichen Fälle dieser Aftercolometrie

*) So bemerkt Heph. 51, 20 von dem Iambelegos: *ἐν συνεχείᾳ οὐκ ἴσμεν τινὰ κερημένον, διεσπαρμένως δέ.*

***) *Γίνεται δὲ ἐν τούτων τῶν αὐτῶν μὲν διπλασιαζομένων μέτρων σύνθετα τῶν δὲ ἀνομοίων ἀσυνάρτητα. Τούτων δὲ τὰ μὲν ἐν δυοῖν μέτρων ἐν ἀποτελεῖ κῶλον, τὰ δὲ ἐν μέτρον καὶ τομῆς, ἢ μέτρον καὶ τομῶν, ἢ ἐν πᾶσιν τομῶν, ἢ ἀνάπαλιν τομῆς καὶ μέτρον, ἢ τομῆς καὶ μέτρων. Die Worte ἢ τομῆς sind ausgefallen.*

****) Wir führen einige Beispiele an, die ausdrücklich als *ἀσυνάρτητα* bezeichnet werden. 2 Metra: Eur. Hec. 441 *τὸ δ' (-v-v, v-v-)* *διμέτρον ὑπερκατάληκτον* καλεῖται δὲ περίσδος διὰ τὸ συγκρίσθαι ἐν τροχαϊκῆς καὶ λαμβικῆς συζυγίας: ἔστι δὲ τῶν ἀσυνάρτητων. Metrum und Tome: Hec 904 *τὸ ε' ἀσυνάρτητον ἐξ ἀναπαιστικῆς βάσεως καὶ λαμβικοῦ πενθημιμερούς*; Or. 948 *τὸ ια' ἀσυνάρτητον ἐξ λαμβικῆς βάσεως καὶ τροχαϊκοῦ ἰθυφαλλικοῦ*; 2 Tomae: Or. 306 *τὸ δε δγδοον ἀσυνάρτητον ἐν παιωνικῶν ἡμιόλιον δυό συγκείμενον*: ἕκαστον δὲ ἐν παιωνός ἔστι τέταρτον καὶ λαμβον (*υυ-υ-υ-υ*); tome und metrum: Hec. 140 (*-v-v-v, υυ-v-v*) *ἀσυνάρτητον ἐν τροχαϊκοῦ ἰθυφαλλικοῦ καὶ λαμβικῆς βάσεως ἐχούσης ἄ πόδα ἀνάπαιστον*; 2 metra und 1 tome: Or. 819 *τὸ γ ἀσυνάρτητον ἐν δακτυλικῶν διμέτρον καὶ τροχαϊκοῦ ἰθυφαλλικοῦ*; vgl. Vesp. 248-271 (*v-v, v-v- | -v-v-*) *ἔστι μικτόν, σύνθετον ἐν τε λαμβικῶν διμέτρον ἀκατάληκτον καὶ ἰθυφαλλικοῦ.*

erschöpft. Denn dass bei diesem Verfahren das *κῶλον* zu einem ganz willkürlichen Begriffe wird, braucht weiter keines Nachweises. Noch bemerke ich, dass die Colometriker ein besonderes Vergnügen darin finden, zwei *κῶλα* zu einem solchen *στίχος* zu vereinigen (*συνάπτειν*), der als stistisch gebrauchter Vers oder sonst bei den Melikern eine Rolle spielt. So vereinigen nach Heliodor ad Pac. 775 Einige die beiden Verse *ἦ* und *θ'* (-*υυ-υυ--* und -*υ--*) zu Einem, *καὶ γίνεται ἐγκωμιολογικόν*, (Heph. 51, 11), *ὃ καὶ ἄμεινον*. Ebenso findet Heliodor das V. *ε'* einen *ιαμβέλεγος*, nrb. 467 *ἦ* ein *Χοιριλεῖον*, ebendas. *θ'* und *ε'* ein *ἔπος*. Es stimmt dies ganz zu dem metrischen Scheinsysteme des Mannes, und flöszt uns vor seinem metrischen Verständniss keine hohe Achtung ein, wenn er auch nach Iuba's Meinung, wie schon angeführt, inter Graecos hujusce artis antistes aut primus aut solus est.

Der Scholiast zu Heph. 201, 15 zählt im Ganzen 64 *ἀσυναρτητα* auf; er erhält diese Zahl durch die Multiplication der Metra der 8 *γένη* mit sich selbst, und versteht unter *ἀσυναρτητα* wahrscheinlich die Anzahl der möglichen Verbindungen der *μέτρα*, ohne Rücksicht darauf, ob sie *μονοειδῆ* und *ὁμοιοειδῆ* sind oder nicht, oder aber er denkt sich bei den *μονοειδῆ* und *ὁμοιοειδῆ* das erste Metrum als catalectisch, um es asynartetisch zu machen.

Noch einen Schritt weiter geht die Quelle von Mar. Victor. 3, 3, 8. Dort wird das (dimetrische) Colon und seine durch Verringerung entstehenden Stücke (im trochäischen Masze also folgende acht Gröszen oder canones: -*υ-υ-υ-υ*, -*υ-υ-υ*, -*υ-υ-υ*, -*υ-υ*, -*υ-υ*, -*υ-*, -*υ-*), und beim Dactylus und Anapäst, um ebenfalls die Zahl 8 zu erreichen, die *πενθημιμερῆς* und ihre Verringerungen (also um hier, z. B. beim Dactylus, mit Mar. Victor. umgekehrt vom Kleinsten, dem *mouometrum dactylicum brachycatalectum*, anzufangen, folgende acht Gröszen *φεῦ*, *φεῦγε*, *φεύγετε*, *φεύγετε δῆ*, *φεύγετε δῆ με*, *φεύγετε φεύγετε*, *φεύγετε φεύγετε με*) genommen, und gefunden, dass, wenn man alle möglichen Verbindungen dieser 8 canones zusammenzählt, die Zahl 4406 (= 8⁴) herauskommt. Freilich wird die Bemerkung hinzugefügt: Haec (jede 8) si singula sint nullis eis congregatis, manifesta essent. At quum inter se dissimilia aut disparia nectuntur, tunc ex ipsa brevitatis conclusionis obscuritas nascitur, unde *συγκεχυμένα* et *ἀπεμφαίνοντα* a Graecis, a nobis *confusa* et *immanifesta* appellata sunt. —

Schliesslich haben wir noch eine, der Zeit ihrer Erfindung nach wenigstens bis auf Varro hinaufgehende und von den römischen Metrikern mit Vorliebe betrachtete Theorie zu erwähnen, die, wie W. Christ »die Verskunst des Horaz im Lichte der alten Ueberlieferung, München 1868« gezeigt hat, einen nicht unbedeutenden Einfluss auf die Poesie Horazens gehabt hat. Diese Theorie suchte nämlich die lyrischen Metra auf den Herous oder neben diesem etwa noch auf den trimeter iambicus und sotadeus zurückzuführen, und sie von diesen als *πρωτότυπα* gefassten Metra mit

Hilfe von *adjectio* (Zusatz von Silben), *detractio* (Wegnahme), *transmutatio* (Veränderung) und *concinatio* oder *compositio* (Zusammensetzung) abzuleiten. So gilt der Adonius als Schluss des Herous, der *dimeter iambicus acatalectus* und *hypercatalectus* als Theile des *trimeter iambicus* u. s. w., ebenso der *Pherecrateus* als ein *trimeter dactyl. catalecticus*: --, -vv, -v^a, der *Glyconeus* als *trimeter dact. acat.*: --, -vv, -vv^a, wobei die letzte Silbe als *anceps* genommen wird, der *Asclepiadeus* (--, -vv, - | -vv, -vv^a) als ein *trimeter dact. cat. in syll.* + *dimet. dactyl. acat.* Aus dieser Auffassung des ersten Fusses als *Dactylus* erklärt es sich, warum Horaz ihm die Form eines *Spondeus*, nicht auch (wie die Griechen) die eines *Trochäus* oder *Iambus* gibt. Auch in dem *hendecasyllabus sapphicus* (-v, --, - | vv-, v-, v^a) scheint Horaz das erste Komma einem *Trimet. dact. catal.* (mit *detractio* einer Kürze im ersten Fusse) gleichgesetzt, und deshalb den zweiten Fusz *spondeisch* gebildet zu haben.

Bei dem Bestreben, diese Metren dem Herous anzunähern, ist es nicht zu verwundern, dass Horaz den Versen von wenigstens 11 Silben auch die dem Herous gewöhnlichste *Cäsur* *quinaria* (*τομή ἐφθήμερης*) zutheilt, welche dieselben in zwei *Commata* theilt, z. B. dem *Asclepiadeus minor*, --, -vv, -^{*} | -vv, -vv^a, *Maecenas atavis edite regibus*, dem *Sapphicus minor*, -v, --, -^{*} | vv-, v-, v^a *iam satis terris nivas atque dirae* (in den späteren Gedichten, IV *Buche* und *carm. saec.*, auch -v, --, -v^{*} | v-, v-, v^a), dem *metrum elegiambicum*, -vv, -vv, -^{a*} | -^a-v-, v^a-v-, *scribere versiculos amore percussum gravi*, auch mit Zulassung der *syllaba anceps* und des *Hiatus* in der *Cäsur*, wie Ep. 11, 6 *Inachia furere, silvis honorem decuit* und 11, 14 *fervidiore mero arcana promorat loco*. Aehnlich herrscht die *Caesura quinaria* bei den Versen mit *iambischem* Character, wie: beim *trimeter iamb.*, v-, v-, v^{*} | -v-, v-, v-, -, *suis et ipsa Roma viribus ruit*, beim *trim. iamb. catalecticus*, v^a-, v-, v^{a*} | -v-, v-, v^a, *trahuntque siccas machinae carinas*, und beim *hendecasyllabus Alc.* --, v-, -^{*} | -vv, -vv^a, *odi profanum volgus et arceo*. Ausserdem bildet Horaz drei längere Verse mit 3 *Commata* und 2 *Cäsuren*, den *Asclepiadeus maior*, --, -vv, -^{*} | -vv, -^{*} | -vv, -vv^a, *tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi, den sapphicus maior*, -v, --, -^{*} | vv-^{*} | -vv-, v-, v-, te deos oro *Sybarin cur properes amando*, und den *Archilochius major*, - $\bar{\omega}$ -, - $\bar{\omega}$ -, -^{*} | $\bar{\omega}$ -, vv^{*} | -v-, v-, v^a, *solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni*. Vergl. Christ über das Einzelne.

(Schluss folgt.)

JAHRBÜCHER DER LITERATUR.

Ueber griechische Metrik.

(Schluss.)

§ 15. Das Tactiren oder Scandiren (scandere, βαλνειν). Zunächst haben wir die Frage nach der Bedeutung der Wörter ἄρσις und θέσις zu beantworten. Die einfachste Auskunft gibt Bacchius 47, 10: Ἄρσιν ποίαν λέγομεν εἶναι; Ὅταν μετέωρος ἢ ὁ πούς, ἤνικα ἂν μέλλωμεν ἐμβαίνειν (auftreten). Θέσιν δὲ ποίαν; Ὅταν κείμενος. Arsis und Thesis bezeichnen also nicht, was wir guten und schlechten Tacttheil nennen, sondern nur vorderen (prior) und hinteren (posterior) Tacttheil. In *v*- ist *v* Arsis, - Thesis; dagegen in -*v* ist - Arsis, *v* Thesis. Das ist der beständige Sprachgebrauch von Aristoxenus an bei fast allen Metrikern. Ganz natürlich; der Fuss muss erst gehoben werden (ἀρῆσθαι), ehe es niedergesetzt werden (τίθεσθαι) kann. So sagt ganz deutlich z. B. Marius Viet. 1, 9, 2. Arsis igitur ac thesis, quas Graeci dicunt, id est sublatio et positio, significant pedis motum. Est enim arsis sublatio pedis sine sono; thesis positio pedis cum sono; § 5 In dactylo tollitur una longa, ponuntur duae breves; in anapaesto contra. § 7 In duplo (sunt) iambus, trochaeus, tribrachus, molossus: horum enim duplex sublatio, simplex positio est, vel contra. nam modo sublatio dimidio plus habet, modo positio, und Fortunat. 2, 3, 4: Arma vi, ar sublatio est temporum duum, ma vi depositio temporum duum. Vgl. Quinct. 9, 4, 48; Diomed. 5, 1; Terent. Maur. 1387 ff., 1418 ff., 1432 ff. *) Derselbe Sprachgebrauch findet sich auch in der einen der beiden Stellen, auf welche sich Bentley und Hermann für die von ihnen angenommene Bedeutung der beiden Wörter berufen, Martian. Cap. 10 § 985. In der anderen (Prisc. 1280 P) ist nicht einmal von arsis und thesis der Metrik die Rede, sondern von dem Wortaccent, so dass z. B. in natura »natu« in arsi, »ta« in thesi sei: quantum autem suspenditur vox per arsin, tantum deprimitur per thesin. Freilich musste es wünschenswerth sein, für den guten und schlechten Tacttheil feststehende Ausdrücke zu haben, und dies scheint den Aristides (oder richtiger, den Musiker, welchen er ausschreibt) veranlasst zu

*) So nannten auch die Rhetoren σχῆμα κατὰ ἄρσιν καὶ θέσιν eine Redewendung, wie: nicht das oder das ist geschehen, sondern dies ist geschehen. Walz rhet. gr. VIII S. 637.

haben, *θέσις* im Sinne von unserem »Niederschlag« und *ἄρσις* im Sinne von »Aufschlag« zu nehmen, ein Sprachgebrauch, der von da an in der Musik geltend geblieben zu sein scheint (vgl. z. B. Koch musik. Lexicon, 2te Aufl. von A. von Donner, Heidelberg 1865, s. v. Thesis und, von älteren Werken, Groszes Universal Lexicon, 1732 u. ff. Halle und Leipzig bei Zedler, s. v. Arsis und Thesis), und den auch Westphal für seine Metrik angenommen hat. Der umgekehrte Sprachgebrauch von *ἄρσις* für guten und *θέσις* für schlechten Tacttheil (im Sinne Bentleys und Hermanns) findet sich beim Anonymus, Westphal 49, 13 (vgl. S. 51 und 53, wo sich die *στιγμῆ* neben der vom Anonymus so genannten *ἄρσις*, zur Bezeichnung derselben, findet). —

Um nun zur Tactirmethode überzugehen, so zerfallen die *πρῶτοι πόδες* ihren prosodischen Bestandtheilen nach in *χρόνοι* *πρῶτοι* oder *σημεῖα* »in diesem Sinne«. So besteht der Dactylus aus 4 *χρόνοι* *πρῶτοι* (Psell. frgm. 12) oder ist ein *τετράσημος*. Neben dieser eigentlichen Bedeutung als prosodisches Masz werden die Ausdrücke *χρόνος* und *σημεῖον* aber auch in dem Sinne von rhythmischen Zeichen gebraucht, und in diesem Sinne legte man dem im geraden Tacte sich bewegenden *γένος δακτυλικόν* nur 2 *χρόνοι* oder *σημεῖα* bei, eines für die *ἄρσις* und eines für die *θέσις* (sive *βάσις*); dem ungradtactigen *γένος διπλάσιον* dagegen drei, nämlich beim Iambus eines für die Arsis und 2 für die Thesis und beim Trochäus zwei für die Arsis und eines für die Thesis*); dem *γένος ἡμιόλιον* endlich (wie -v, vv) vier, zwei für die Arsis (-v) und zwei für die Thesis (vv). So sind die Ausdrücke *διπλῆ βάσις*, *δύο ἄρσεις καὶ δύο βάσεις* bei Psell. frgm. 12 zu verstehen. Es ist hierbei zu bemerken, dass die Ausdrücke *ἄρσις* und *θέσις* (gemäsz ihrer ursprünglichen Bedeutung) nur von den *πρῶτοι πόδες* gebraucht werden, da nur bei ihnen diese Tacttheile durch Aufhebung und Niedersetzen des Fusses bezeichnet wurden.

Wohl zu unterscheiden von den *πρῶτοι πόδες* sind die *πόδες* im eigentlichen Sinne oder von uns so genannten *μεγάλοι*; sie zerfallen ebenfalls in *χρόνοι*, deren jeder bei ihnen indes ein ganzer *πρῶτος πούς* ist. Bewiesen wird dies durch Aristox. 11, 28 W: *μεγέθει μὲν οὖν διαφέρει πούς ποδός, ὅταν τὰ μεγέθη τῶν ποδῶν (l. τῶν πρώτων ποδῶν), ἃ (l. οὓς) κατέχουσιν οἱ πόδες, ἄνισα ἦ*. Bezeichnet scheinen diese *χρόνοι* worden zu sein entweder durch eine Handbewegung oder durch Zählen.

Die Hauptstelle über das Tactiren der *πόδες μεγάλοι* ist Aristox. 9, 18 W (wo übrigens ein neues Fragment anfangt, das mit dem vorhergehenden in keinem Zusammenhange steht, indem vorher eine Belehrung über *πρῶτος πούς*, wie sie nachher 12, 14 folgt, verlangt wird). Es heiszt daselbst: »Dasjenige, wodurch wir

*) Wohl, wie vorher angegeben, die *ἄρσις* immer als das *πρότερον*, die *θέσις* als das *ὑστερον* zu fassen ist.

den Rhythmus bezeichnen und für das Gefühl kenntlich machen, ist der Fusz, und zwar einer oder mehr als einer.« Richtig: denn schon Ein solcher *πούς μέγας* kann unter Umständen einen Vers bilden; der *πούς μέγιστος* dagegen besteht aus zwei solcher Füße. »Von den Füßen aber bestehen die einen aus zwei Zeiten, der oberen und der unteren (*ἐκ δύο χρόνων συγκείμεται, τοῦ τε ἄνω καὶ τοῦ κάτω*)*), die anderen aus drei Zeiten, und zwar aus zwei oberen und einer unteren oder aus einer oberen und zwei unteren.***) Denn dass aus Einem *χρόνος* ein Fusz nicht bestehen kann, ist deutlich, da Ein *σημεῖον* keine Abtheilung der Zeit macht; denn ohne Abtheilung der Zeit kann kein Fusz entstehen.« Dass hier unter *χρόνος* und *σημεῖον* nicht der *πρῶτος χρόνος* des *πρῶτος ποὺς* (nämlich *v*), sondern der *πρῶτος ποὺς* selbst, als Tacttheil des *ποὺς* i. d. S. (d. h. des *ποὺς μέγας*), zu verstehen sei, ist durch den Zusammenhang klar; denn es kann wohl niemand einfallen, aus dem *πρῶτος χρόνος v* einen *ποὺς* machen zu wollen. »Davon aber, dass der Fusz mehr als die zwei *σημεῖα* nehme, ist der Grund in den Gröszen (*τὰ μεγέθη*) der Füße zu suchen.« Die Frage ist nun im folgenden nur, ob man denselben Fusz in 2 oder 4 *σημεῖα* zertheilen solle, nicht etwa, ob in 2 oder 3, da letzteres widersinnig wäre. »Die kleineren Füße nämlich, da sie eine für das Gefühl leicht fassbare Gröszte haben, sind leicht übersichtlich auch durch zwei *σημεῖα*. Mit den groszen (*οἱ μεγάλοι*) dagegen geht es umgekehrt. Denn da sie eine dem Gefühle schwer fassbare Gröszte haben, so bedürfen sie mehr Zeichen, damit die Gröszte des ganzen Fusztes, indem sie in mehr Theile getrennt wird, leichter übersichtlich werde. Warum es aber nicht mehr als vier *σημεῖα* geben kann, die der Fusz als solcher braucht (*οἷς ὁ ποὺς χρῆται κατὰ τὴν αὐτοῦ δύναμιν*), wird später gezeigt werden.« Man kann sich unter diesen *μεγάλοι πόδες* z. B. Päonen denken (also *-v, -, -v, -*), da sie als *πρῶτοι πόδες* betrachtet, nach Psell. frgm. 12, zwei Arses und zwei Thesen haben, und nach Aristid. der gewöhnliche Pöon oder *παιὼν διάγνιος* davon seinen Namen hat, dass er zwei *σημεῖα* hat (*διάγνιος μὲν οὖν εἴρηται οἷον δίγνιος, δύο γὰρ χρῆται σημεῖοις*), oder auch Anapästten *vv-, vv-*, jeden zu 2 *χρόνοι* genommen. Auch Iamben und Trochäen, wenn die *πρῶτοι πόδες* nach *ἄρσις* und *θέσις* scandirt werden, so dass *ἄρσις* Einen *χρόνος* und *θέσις* Einen erhält, geben 4 *χρόνοι* (*v-v-*), und sie könnten diese 4 *χρόνοι* etwa bei langsamerem Tempo erhalten haben. Etwas Bestimmteres auszumachen wird kaum möglich sein, und ist auch von keinem Belang, da es nur die mechanische Bezeichnung des Tactes betrifft.

Aristoxenus fährt fort: »Man muss aber bei dem eben Gesagten nicht missverstehen, indem man annähme, dass ein Fusz nicht

*) Z. B. *-v, -v* oder *v-, v-*.

**) Z. B. *-vv-vv-v* und *v-, vv-, vv-*. Es ist dies eben die *διαφορὰ σχήματος* Aristox. 12, 8.

in eine grössere Zahl als 4 getheilt werde. Denn einige Füsse werden in das Doppelte der angegebenen Menge (also in acht) und in das Mehrfache (also mindestens zwölf) getheilt. Aber nicht an sich wird der Fuss in mehr als die angegebene Menge getheilt, sondern von der Rhythmopöie wird er in dergleichen Abtheilungen abgetheilt.« Man nehme hierzu Psell. frgm. 8, das von derselben Sache handelt. »Von den χρόνοι sind die einen Fusszeiten (ποδικοί), die anderen der Rhythmopöie eigenthümliche. Eine Fusszeit (ποδικός χρόνος) ist eine solche, welche die Grösze eines σημειον ποδικόν einnimmt, wie 1. das σημειον ποδικόν von Arsis und Basis (nämlich des πρώτος πούς, wobei ich es unentschieden lasse, ob er hier z. B. beim Iambus auf die Arsis Einem und die Basis zwei χρόνοι oder je auf Arsis und Basis Einem χρόνος rechnet), oder 2. ein solches σημειον, das einen ganzen (πρώτος) πούς einnimmt (also σημειον des eigentlich so genannten πούς [μέγας]).*) Dagegen ist der der Rhythmopöie eigenthümliche χρόνος ein solcher, welcher von diesen Gröszen (der Arsis und Basis oder dem ὅλος [πρώτος] πούς) zum Kleineren oder zum Grösseren hin abweicht. Und der Rhythmus ist, wie gesagt worden ist, ein System, welches aus podischen Zeiten, welche theils ἄρσις und βάσις, theils einen ganzen Fuss ausdrücken, besteht; die Rhythmopöie dagegen ist dasjenige, welches aus den podischen Zeiten und den der Rhythmopöie selbst eigenthümlichen zusammengesetzt ist.«

Zu beachten bei diesen Nachrichten ist, dass eine Vermehrung der χρόνοι von 4 zu 8 ebensowenig eine Veränderung des Tactes wäre als die von 2 zu 4, also nichts der Rhythmopöie Eigenthümliches sein kann. Dagegen widerspricht eine Verminderung und Vermehrung der χρόνοι dem Begriffe des Tactes als solchen. Es bleibt daher wohl nichts anderes übrig, als unter den χρόνοι ἑνθμοποιίας ἴδιοι die Noten zu verstehen haben. Einen Fingerzeig geben uns die bei Westphal I Supplem. 51 wiederholten Musikstücke. Es sind dies Begleitungsstimmen oder blosze Instrumentalübungen. Sie tragen die Ueberschriften ἐξάσημος, ἑνδεκάσημος, τετράσημος, ὀκτάσημος, je nach der Anzahl der Noten (einschliesslich der Pausezeichen), die auf einen πούς μέγας oder μέγιστος kommen. Man vergesse nicht, dass den Alten unsere Notenzeichen, die den zeitlichen Werth der Note auf das bestimmteste angeben, unbekannt waren, und dass sie sich auf eine andere Weise helfen mussten. In einfacher Musik mochte das Tactzeichen (ποδικός χρόνος) und die Note (ὁ τῆς ἑνθμοποιίας ἴδιος χρόνος) zusammenfallen. Sobald dies nicht geschah, war auf den wichtigen Unterschied beider hinzuweisen. Denn theils konnte eine Note mehrere χρόνοι ποδικοί umfassen, theils ein χρόνος ποδικός mehrere Noten,

*) Ποδικὸς μὲν οὖν ἔστι χρόνος ὁ κατέχων σημειον ποδικοῦ μέγεθος, οἷον ἄρσεως ἢ βάσεως, ἢ ὅλον ποδός. Das Verständniss der Stelle wurde eröffnet durch Westphal Metr. § 48.

so dass der *ῥυθμοποιίας ἴδιος χρόνος* bald grösser, bald kleiner war als der *ποδικὸς χρόνος* (*παράλλασσων ταῦτα τὰ μεγέθη*, nämlich *τοῦ ποδικοῦ χρόνου, εἴ ἐπὶ τὸ μικρὸν εἴ ἐπὶ τὸ μέγα*), und die *ῥυθμοποιία* oder wirkliche Musik zusammengesetzt war *ἐκ τῶν ποδικῶν χρόνων* (den eigentlichen Tactzeichen) *καὶ ἐκ τῶν ἀντὴς τῆς ῥυθμοποιίας ἰδίων* (den Noten).

Die Frage lässt sich übrigens nur im Allgemeinen beantworten. Um ins Einzelne einzugehen, fehlen uns die Nachrichten. Ich bemerke nur noch, dass, wenn in den angeführten Musikbeispielen nach der von Aristoxenus angeführten Weise bis zu 8 *σημεῖα*, ja bis 11 und 12 fortgegangen wird, dies kein Bedenken hat. Diese Beispiele enthalten eben nur Solfeggien, in welchen durchgezählt wird, während sie rhythmisch in zwei Tacte (*πόδες*) zerfallen würden.

Mit dieser unserer Auseinandersetzung stimmt auch, was Aristoxenus noch weiter sagt. »Man muss von einanderhalten diejenigen *σημεῖα*, welche die Kraft des Fusses wahren, und diejenigen, welche die von der Rhythmopöie gemachten Abtrennungen (*διαίρεσεις*); sowie zu dem Gesagten auch noch hinzufügen, dass die *σημεῖα* des einzelnen Tactes immer gleich bleiben an Zahl und Grösze, dagegen die von der Rhythmopöie ausgehenden Abtrennungen eine grosse Mannigfaltigkeit annehmen.«

Endlich dürfen wir bei der Behandlung des *πὸς* folgende Stelle des Aristox. Harm. 34 (48, 29 Marq.) nicht unbeachtet lassen. »Ferner sehen wir Vieles dieser Art geschehen (dass nämlich ein und dieselbe Sache verschiedenartig aufgefasst und angewandt werden könne). Denn während das Verhältniss, nach welchem die Geschlechter (der Füsse) bestimmt werden, dasselbe bleibt, ändern sich die Gröszen der Füsse wegen der Kraft der Tactführung (*ἀγωγή*), und während die Gröszen dieselben bleiben, werden die Füsse unähnlich, und dieselbe Grösze gilt einen Fuss und eine Syzygie. Offenbar aber entstehen auch die Unterschiede der Abtheilungen und *σχήματα* auf Grund einer bleibenden Grösze. Ueberhaupt aber macht die Rhythmopöie viele und mannigfache Bewegungen (*κινήσεις*), die Füsse aber, mit denen wir die Rhythmen bezeichnen (tactiren), einfache und stets dieselben.« Es scheint, wir haben diese Stelle so zu erklären, dass z. B. die Grösze *v-v* entweder einen *πὸς* (*μέγας*) oder eine *συζυγία* ausgemacht habe; in dem ersten Falle macht der *πὸς* (*μέγας*) mit einem anderen desgleichen einen *πὸς μέγιστος*; in dem zweiten Falle hat die *συζυγία* soviel Zeitgehalt als der *πὸς μέγιστος*, also doppelten, und jeder *πρῶτος πὸς* der *συζυγία* soviel Zeitdauer als sonst ein *πὸς μέγας*. Es kann dieser Fall eingetreten sein, wenn die *συζυγία* einen Vers für sich ausmachte, oder wenn sie (worauf wir § 9 aufmerksam machten) einem *πὸς μέγιστος* vorausgeht*), in

*) Vgl. Bacch. 48, 23 Ἡ δὲ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν (μεταβολῇ) ποία; Ὅταν ὁλος ῥυθμὸς κατὰ βάσιν (= πρῶτον πόδα) ἢ κατὰ διποδῖαν βάλνεται.

welchen beiden Fällen die Zeitdauer der *συσυγία* möglicher Weise durch die *ἀγωγή* verdoppelt worden sein kann. Unter *ἀγωγή* haben wir uns nämlich nicht den Tact in unserem Sinne, sondern das der einzelnen Rhythmengattung zukommende Tempo zu denken. Vgl. Bacch. 48, 21: Ἡ δὲ κατὰ ὁρθμοῦ ἀγωγήν (μεταβολή) ποία; Ὅταν ὁρθμὸς ἀπὸ ἄρσεων ἢ θέσεως γένηται d. h. wenn der Ictus auf der Arsis (wie -v) oder auf der Thesis (v-) liegt. Ebendahin führt die Erklärung des Aristides 41 M (39, 22 W): Ἀγωγή δὲ ἐστὶ ὁρθμικὴ χρόνων τάχος (ταχυτής?) ἢ βραδυτής· ὅλον ὅταν τῶν λόγων (die Verhältnisse) σαζομένων, οὓς αἱ θέσεις ποιῶνται πρὸς τὰς ἄρσεις, διαφόρως ἐκάστου χρόνου τὰ μεγέθη προφορῶμεθα. Weshalb er eine mittlere ἀγωγή als die ἀρίστη empfiehlt.

§ 16. Noch ein Wort über die Rhythmik des Aristides. Im ersten Abschnitt (περὶ πρώτων χρόνων, s. 28, 3 W), nachdem er die 3 γένη ὁρθμικὰ aufgeführt, theilt er die Rhythmen in σύνθετοι und ἀσύνθετοι*). Die ἀσύνθετοι sind οἱ ἐνὶ γένει ποδικῶ χρώμενοι, ὡς οἱ τετράσημοι (vv, vv, 2 ἡρημόνες, aus denen der Dactylus besteht); die σύνθετοι dagegen sind οἱ ἐκ δύο γενῶν ἢ καὶ πλειόνων συνεστῶτες, ὡς οἱ δωδεκάσημοι (v- | -vv | -v-; so nämlich theile ich ab). Daneben erwähnt er getrennt die μικτοί, οἱ ποτε μὲν εἰς χρόνους, ποτὲ δὲ εἰς ὁρθμούς ἀναλνόμενοι, ὡς οἱ ἐξάσημοι, d. h. die sechszeitigen (vvvvvv), welche theils in 2 χρόνοι ποδικοί (also entweder in v-, v- oder in -v, -v) aufgelöst werden können, theils in κατ' ἀντίθεσιν**) verschiedene Rhythmen, er versteht hiermit v- | -v.

*) Zusammengesetzt« sind hier also die aus verschiedenen γένη ποδικὰ (Iambus, Dactylus, Paeon) gebildeten Rhythmen, »gemischt« dagegen die verschiedenartigen Rhythmen desselben γένος ποδικῶν (Iambus und Trochäus).

Umgekehrt verhält sich die Sache im folgenden Abschnitt, wo er nicht von den γένη ὁρθμικὰ, sondern von den γένη ποδικὰ handelt. Hier sind ihm »zusammengesetzt« die verschiedenen Formen, welche dasselbe γένος ποδικῶν annehmen kann. So ist im dactylischen Geschlecht der ἰσνικὸς --vv »zusammengesetzt« (nach seiner Meinung) aus -- und vv, indem -- und vv zu demselben γένος ὁρθμικῶν gehören; im iambischen sind »zusammengesetzt« die Syzygien -v, v- und v-, -v, nämlich aus den Füßen -v und v-, und ebenso die möglichen (12) Perioden (zu 4 Füßen) aus Iamben

*) Die Textesänderungen Westphals sind unnöthig.

**) Vgl. Arist. 34 (31, 4 W): ἐβδμή (διαφορὰ ποδῶν) ἢ κατὰ ἀντίθεσιν, ὅταν δύο ποδῶν λαμβανόμενον ὁ μὲν ἔχη τὸν μείζονα χρόνον καθηγούμενον, ἐπόμενον δὲ τὸν ἐλάττωνα. ὁ δὲ ἐναντίας (-v, v-, und also auch das Gegentheil v-, -v), und Aristox. 12, 10: Ἀντιθέσει δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων οἱ τὸν ἄνω χρόνον πρὸς τὸν κάτω ἀντικείμενον ἔχοντες. ἔσται δὲ ἢ διαφορὰ αὕτη ἐν τοῖς ἴσοις μὲν (insofern v-, -v einen ἴσος λόγος, 3:3, bildet), ἄνωσον δὲ ἔχουσι τῷ ἄνω χρόνῳ τὸν κάτω (insofern der ἄνω χρόνος v- dem κάτω χρόνος -v rhythmisch nicht gleich ist).

und Trochäen (1 Iambus und 3 Trochäen, 1 Trochäus und 3 Iamben, 2 Trochäen und 2 Iamben), indem Iamben und Trochäen zu demselben *γένος ὀρθμικὸν* gehören. Diesen zusammengesetzten Füszten der einzelnen *γένη ποδικὰ* gegenüber sind gemischte *εἶδη ὀρθμῶν* diejenigen, in welchen verschiedene *γένη ποδικὰ* gemischt werden, wie in den beiden *δογμακὰ* und in den *προσοδιακοί*, wo Iambus, Dactylus, Päon etc. mit einander verbunden werden. Was freilich die *ἄλογοι χορείοι β'* (-ὠ' und ὠ'-) und die *ἕτεροι ὀρθμοὶ μικτοὶ τὸν ἀριθμὸν ἕξ* (-v, -v; v-, v-; -v, v-; v-, -v; vὠ', vὠ'; ὠv, ὠv) hier zu thun haben, ist schwer zu sehen. — Uebrigens erklärt Aristides, dass er diesen Abschnitt behandle, wie *οἱ συμπλέκοντες τῇ μετρικῇ θεωρίᾳ τὴν περὶ ὀρθμῶν*, nicht wie *οἱ χωρίζοντες* (zu denen Aristoxenus gehört haben muss). Danach darf uns jene Aufzählung der möglichen Verbindungen von Iamben und Trochäen zu Perioden von 4 Füszten, die mit den früher erwähnten der *ἀσυνάρτητα* wetteifern kann, nicht Wunder nehmen.

§ 17. Thuen wir noch einen schnellen Rückblick, und knüpfen daran einige Bemerkungen über die metrische Gestaltung der Strophe.

Die beiden Hauptarten der stichischen Poesie, der heroische Hexameter und iambische Trimeter, haben dreitheilige Anordnung. Und zwar hat der Hexameter

$$-xvv, -vv \mid -'vv, -vv \mid -'vv, -v$$

steigenden Gesamtrhythmus bei fallendem Rhythmus in den Dipodien und den einzelnen (dactylischen) Füszten; der Trimeter dagegen

$$v-, v-' \mid v-, v-' \mid v-, v-x$$

hat fallenden Gesamtrhythmus neben steigendem in den Dipodien und den einzelnen (iambischen) Füszten.

Der Pentameter zerfällt durch die Cäsur in seiner Mitte in zwei getrennte Theile, beides dactylische Tripodien. Aus dem Satze, dass dactylische Tripodien mit fallendem Rhythmus keine Zusammenziehung der Kürzen dulden, kann man den Schluss ziehen, dass die zweite Tripodie des Pentameter auf ihrem ersten Fusze betont sei, sowie aus der gegentheiligen Beschaffenheit der ersten Tripodie den Schluss, dass sie nicht auf dem ersten, sondern (da der rhythmische Accent nicht auf den dritten Fusz fallen kann) auf dem zweiten Fusze betont sei, dass also das Schema des Pentameters dieses sei:

$$-- , -'vv, - \mid -'vv, -vv, -$$

natürlich mit Freiheit der Auflösung im ersten und der Zusammenziehung im zweiten Fusze. Der ganze Vers erhält damit, ich möchte sagen, einen gebrochenen Rhythmus. Nach dem mächtig einerschreitenden dreitheiligen Rhythmus des Hexameters geht die Bewegung durch den aufhaltenden Rhythmus der ersten Tripodie des

Pentameter in dem fallendem Rhythmus der zweiten auf gefällige Weise zur Ruhe über. Weniger also stehen die beiden Theile des Pentameter in einem rhythmischen Gegensatze, als dass vielmehr der Hexameter in ihnen wie in zwei Absätzen herabsteigt, sie beide zusammen jedoch in ihrer zeitlichen Ausdehnung dem Einen Hexameter eine Art Gegengewicht halten. —

Der heroische Vers und der iambische Trimeter, mit ihrem dreitheiligen Gesammtrhythmus, während jeder Theil eine Dipodie, also einen aristoxenischen *πούς* mit einem *ἄνω* und *κάτω*, ausmacht, bilden jeder für sich schon ein abgeschlossenes Ganze, und können daher nach Belieben, in infinitum, wiederholt werden. Ein Vers von zweitheiligem Rhythmus dagegen, wie der anapästische Dimeter, mit seinem starren Gegensatze, bleibt ohne Abschluss, wie oft er auch wiederholt wird, und kommt zur Ruhe nur durch einen besonderen Vers, der als *clausula* (*ἀπόθεσις*) dient, d. h. den Abschluss ausdrücklich andeutet. Die lyrische Poesie zeigt daher durchweg Neigung zu zweitheiligen Versen, und der anapästische Marschrhythmus

() *vv-*, *vv-* | *vv'*, *vv-*

() *vv-*, *vv-* | *vv''*, -

wie: ἄγερ', ὦ Σπάρτας, ἔνοπλοι κοῦροι,
ποτὶ τὰν Ἄρεος κίνασιν,

kann als Prototyp der lyrischen Poesie angesehen werden.

In solchen zweitheiligen Versen hat immer der zweite Theil den stärkeren Ictus. Denn es ist ein allgemeines Gesetz, dass, sobald die Stimme zur stärksten Anstrengung gekommen ist, sie zum Ende eilen muss, folglich diese stärkste Anstrengung nicht gleich im Anfange gemacht werden darf. Aus diesem Grunde verlangt z. B. die griechische Sprache, dass der Wortaccent nicht über die antepaenultima hinausgehe; es darf also, sobald die Stimme zur grössten Höhe gestiegen ist, nur noch eine oder höchstens zwei Silben folgen, und zwar im letzteren Falle unter der Beschränkung, dass die letzte Silbe kurz sei, indem die Stimme auf der vorletzten, wie auf einer Linie, heruntergleitet, und auf der letzten, gleichwie auf einem Punkte, zur Ruhe kommt.*) Ebenso hat auch in der Prosa die Periode den Hauptton auf dem zweiten Theile, genauer auf dem accentuirten Worte des zweiten Theiles.**)

*) Die griechische Sprache folgt also bei ihrer Betonung nur einem Schönheitsgesetz, während die deutsche einseitig ein logisches festhält.

**) Die Grammatiker haben sich mit der Bestimmung des Begriffes der Periode viele Mühe gegeben. Die Periode gehört indes nicht dem Gebiete der Grammatik, sondern dem der Rhetorik an, und bezeichnet einen Gedanken, der (wenigstens) zwei, in einem Gegensatz befindliche Theile hat; ist dagegen für die grammatische Form des Ausdrucks ganz gleichgültig. So ist der Satz: „Gestern sah ich einen Mann, der einen gelben Rock trug“ keine Periode, wohl aber der: „Ich achte nur den, welcher seine Pflicht thut“. Die beiden gegenüberstehenden Theile des Gedankens sind: Wenn ich jemanden achten kann, so ist es der, welcher seine Pflicht thut.

Aehnlich verhält es sich auch mit den beiden Theilen einer rhythmischen Reihe. Selbst wenn man wollte, dass ihre Betonung mit gleicher Kraft das Ohr trüfe, müsste man den zweiten stärker betonen. Denn ein zweiter Ton, wenn er dieselbe Stärke hat, wie der erste, erscheint dem Gefühle schwächer; um einen gleich grossen Eindruck zu machen, muss er stärker sein.

Die einzelnen *πόδες μεγάλοι* (oder metra) jener anapästischen Verse dagegen haben fallenden Rhythmus, was schon daraus geschlossen werden kann, dass sie mit reinen Anapästen beginnen, (während die anapästischen *πόδες μεγάλοι* mit steigendem Rhythmus den ersten Anapäst mit einem Iambus zu vertauschen lieben), sowie auch daraus, dass die Clausula *υ υ*,- nicht die Betonung auf der letzten Silbe zulässt, und die Betonung des zweiten Verses keine andere sein kann als die des ersten. Diese Anapästen bieten also rücksichtlich ihrer Betonung eine angenehme Abwechslung, indem der Vers als Ganzes steigende, seine Theile (die einzelnen metra) fallende Betonung haben.

Was nun von dem einzelnen Verse gilt, dass nämlich der zweite Theil desselben stärker betont werde, als der erste, das gilt auch von einem Verspaare. Der zweite Vers muss gegen den ersten hervortreten, weshalb wir in dem obigen Beispiele der betonten Silbe des zweiten Verses (*κινά'σιν*) einen stärkeren Accent gegeben haben.

Und wenn endlich zwei Verspaare zu einander in Beziehung gesetzt werden, so muss auch zwischen ihnen ein ähnliches Verhältniss der Betonung statt finden. Wir werden daher z. B. eine alcaische Strophe folgendermassen betonen:

$$\begin{aligned} & \text{(')} v-, v- \mid v-, vv-', v- \\ & \text{(')} v-, v- \mid v-, vv-', v- \\ & \text{(')} v-, v- \mid v-, v-', - \\ & \text{(')} -''vv-, -vv \mid -'v-, -v \end{aligned}$$

Nur gibt die Betonung des letzten Verses einen Anstand. Der Hauptton des letzten Verses steht nicht bloss dem des vorhergehenden gegenüber, sondern muss auch dem der beiden ersten Verse das Gegengewicht halten, hat also das stärkste Gewicht in der Strophe. Wollte man den Hauptton des letzten Verses auf den dritten Fuss setzen (*-''vv-, -vv-, -''v-, -v*), so würde er zu plötzlich herabfallen und dadurch einen unangenehmen Eindruck machen. Wir setzen ihn daher auf die Anfangssilbe des Verses, damit die Bewegung von ihrem Höhenpunkte an allmählicher zur Ruhe übergehe. Dass dies das Richtige sei, scheint der Dichter dadurch angedeutet zu haben, dass er den Vers mit Dactylen beginnen lässt. Denn wenn sie auch als alogische, dieselbe Zeit wie die Trochäen einnehmen, so haben sie, ebenso wie die Anapästen den Iamben gegenüber, ein grözseres Gewicht.

So eben bis hierher unser Weg war, so rauh wird er plötz-

lich, wenn wir einen Schritt weiter thun, und die Chorgesänge Pindars oder der Tragiker in Theile oder Gruppen zerlegen wollen. Vor Allem hat man für diese Gruppen keinen vom Alterthume überlieferten Namen. Man hat zwar dafür das Wort *περίοδος* in Vorschlag gebracht; doch dieses bezeichnet wie wir gesehen haben, theils etwas weniger (Tripodie, Vers, Hypermetron), theils etwas mehr (Strophe, *σύστημα ἐξ ὁμοίων* oder *ἀνομοίων*), nur jene Gruppen bezeichnet es nicht. Auch haben die Alten für andere metrische Abtheilungen besondere Zeichen gehabt, wie *παράγραφος*, *διπλῆ παράγραφος*, *χορώνις*, *ἀστερίσκος*; für jene Gruppen dagegen hatten sie keines. In praxi, können wir daher annehmen, hat eine Abtheilung in solche Gruppen bei ihnen nicht statt gefunden. Es ging den alten Musikern hierbei eben nicht anders als den unsrigen. Walzer, Menuett etc. haben eine bestimmte Anzahl von Theilen, wie bei den Alten sapphische, alcäische Strophe etc. Wollte man dagegen einen Musiker fragen, in wie viele »Perioden« z. B. die Don Juan Ouvertüre zerfalle, so würde er in groszer Verlegenheit sein. Er geigt die Ouvertüre herab, findet, dass Alles in schönster Ordnung und bestrhythmisch angeordnet sei, aber um die Perioden kümmert er sich nicht. Die Frage nach den »Perioden« ist daher eine rein theoretische, sie tritt indes nicht weniger an den alten, als den modernen Musiker heran.

Die sichere Lösung derselben ist freilich fast unmöglich. Bei den Tragikern haben wir an den Sinnpausen einen Anhalt, bei Pindar fällt auch dieser weg, da es bei ihm bekanntlich keine andere bestimmte Interpunktion, als das Punctum am Ende der Ode, gibt, und es den Eindruck macht, als lasse er absichtlich die Gedankenpausen gegen das Metrischmusicalische zurücktreten. Auch aus der Versanzahl der Strophen lässt sich nichts annehmen. Sie schwankt bei Pindar von 2 bis 12, am häufigsten indes zwischen 5 und 9. Ebenso tritt die Epode der Strophe selbständig gegenüber, und hat bei Pindar nur siebenmal die gleiche Versanzahl wie die Strophe.*) Einige wenige Fingerzeige geben uns die mehrmalige Wiederholung ein und desselben oder eines ähnlichen Verses, sowie der plötzliche Eintritt von verschiedenartig gebildeten Versen, der Uebergang von steigendem zu fallendem Rhythmus und umgekehrt, der Umstand, dass Tripodien gern als *clausula* verwendet werden u. dergl. Der Hauptsache nach sind wir daher lediglich auf unser Gefühl angewiesen, und namentlich auch über die wichtige Frage, ob wir die ganze Ode (oder Epode) in 2 (beziehungsweise 4) oder in 3 Stücke zerfallen sollen.

Indem ich zum Schlusse noch einige Beispiele als Proben meiner metrischen Behandlungsweise hinzufüge, wage ich zugleich

*) Sonst entweder mehr oder weniger. So hat in Ol. I die Strophe 11, die Epode 8 Verse; II 8, 6; IV 8, 9; V 3, 2; VIII 7, 8; IX 10, 8; X 6, 9; XI 5, 9; XII 6, 7; XIII 8, 7.

eine solche Zerfällung in Stücke oder »Perioden«, die ich durch Beisetzung der selbst verständlichen Zeichen ' und x andeute. Dasselbe tritt jedoch ohne allen Anspruch auf.

Pind. Ol. 1. Str.

' () v -, ' v v, - v, -
 - v, ' v v, - -
 v ω, - v, - || - ' v v, - v v, - v v, -
 () - v, - v, - ' v, -
 - v, ' v v, - -
 - v, - v, - ' v, -
 - v, - v, ω v, - v
 - v, - v, - ' v v, -
 - v, - v, -
 () - v, - v, - ' v, - v
 - v v, - - | - v, -
 v ω, v ω, v - | v -, v -, v -
 v -, - v, - - | ω v, -
 () v -, - ' v, - v, -
 ω v, -
 v -, ω v, - v, - v, -

Ep.

' () ω -, ω v, - v, -
 - v v, - v, - | - v, - v, -
 v -, - v v, - - || - v, ω v, - v, -
 () - v, - v, - v, - ' v v, -
 - v, -
 v -, - v, - | - v v, - v, - v
 - v v, - v
 () v v -, v | - v v, -
 - v, - v, -
 - -, v v -, v - | - v, - v, -
 () v ω, - v, - | - v, -
 v -, - v, - - | - v v, - v, -
 - v v, - v, - -

Ol. 2. Str.

' () v -, v -, - v, - v
 v ω, - v, - | - v, ω
 - v, ω | - v, -
 () - -, v - | - v, ω
 - v, ω - | - v, -
 ω v, -
 - v, - | ω v, -
 () - -, v ω | - v, -
 ω v, - | - v, -
 v -, - v, ω | - v, ω
 - v, -
 () v -, - v, - -
 - -, v - | ω v, - v
 - v, - v v, -

Ep.

x () - -, v - | - v, ω
 - v, -
 () - v, - v, - | ω v, - v, -
 - v, - v
 () ω v, - | - v, - v, -
 ω v, - | - v, -
 () - -, v - | - v, ω
 - ω, v -, -
 () v -, v ω | - v, -
 - v, - v
 () v -, v - | v -, -

Ol. 7. Str.

$\times(\cdot)vv\grave{\cdot}, - | \acute{\cdot}v, -v$
 $\quad \acute{\cdot}vv, -vv, -$
 $(\cdot)\grave{\cdot}v, -- | \acute{\cdot}v, --$
 $\quad \acute{\cdot}v, -$
 $\cdot(\cdot)\acute{\cdot}v, -$
 $(\cdot)v-, v\grave{\cdot} | --, v\acute{\cdot}$
 $\quad --, vv\grave{\cdot}, vv- | --, vv\acute{\cdot}, vv-$
 $\cdot(\cdot)\grave{\cdot}vv, -vv, -- | \acute{\cdot}v, --$
 $\quad \acute{\cdot}vv, -vv, -$
 $(\cdot)vv\grave{\cdot}, - | \acute{\cdot}v, --$
 $\quad \acute{\cdot}vv, -vv, -$

Ol. 9. Str.

$\cdot(\cdot)vv\acute{\cdot}, vv-, v-$
 $\quad v-, vv\acute{\cdot}, v- | -v^a, \acute{\cdot}vv, -v$
 $\quad \acute{\cdot}v, -v$
 $(\cdot)-v^a, \grave{\cdot}vv, -v | -v^a, \acute{\cdot}vv, -v$
 $\quad --, \grave{\cdot}vv, -v | --, \acute{\cdot}vv, -v$
 $\quad -v^a, \grave{\cdot}vv, -v | -v^a, \acute{\cdot}vv, -v$
 $\cdot(\cdot)\acute{\cdot}v, -v^a | \acute{\cdot}vv, --$
 $\quad \acute{\cdot}vv, -v$
 $\quad -v, \acute{\cdot}vv, -v, \grave{\cdot}$
 $\quad v-, vv\acute{\cdot}, -$
 $(\cdot)v-, vv\grave{\cdot}, v- | \acute{\cdot}v, -$
 $\quad --, vv\grave{\cdot} | \acute{\cdot}v, -v$
 $\quad \acute{\cdot}vv, --$

Ol. 13. Str.

$\cdot(\cdot)vv\acute{\cdot}, vv-, -$
 $\quad v-, v\grave{\cdot} | -v, \acute{\cdot}vv, -v$
 $(\cdot)v-, v\acute{\cdot}, v- | \acute{\cdot}v, -$
 $\quad --, v\acute{\cdot}, v-, v\acute{\cdot}, v-$
 $\quad vv\grave{\cdot}v- | -v, \acute{\cdot}vv, --$
 $\cdot(\cdot)v\grave{\cdot}, v | \acute{\cdot}vv, --$
 $\quad \acute{\cdot}v, -- | \acute{\cdot}vv, -vv, -$
 $\quad \acute{\cdot}v-$

Ep.

$\times(\cdot)\grave{\cdot}vv, -vv, -- | \acute{\cdot}vv, -vv, --$
 $\quad \acute{\cdot}v, -$
 $(\cdot)\grave{\cdot}v, -- | \acute{\cdot}v, --$
 $\quad \acute{\cdot}vv, -vv, - | \acute{\cdot}v, -$
 $\cdot(\cdot)\grave{\cdot}vv, - || \acute{\cdot}vv, \acute{\cdot}vv, -vv, \grave{\cdot}$
 $\quad \acute{\cdot}vv, -vv, -$
 $(\cdot)\grave{\cdot}v, -v | \acute{\cdot}v, -v$
 $\cdot(\cdot)\grave{\cdot}vv, -vv, -v, \acute{\cdot}v, --$
 $\quad \acute{\cdot}vv, -vv, -$
 $\cdot(\cdot)vv\grave{\cdot}, - | vv\acute{\cdot}, vv-$
 $\quad \acute{\cdot}v, -$
 $(\cdot)\grave{\cdot}v, -- | \acute{\cdot}v, --$
 $\quad \acute{\cdot}v, -v$

Ep.

$\cdot(\cdot)v-, v\grave{\cdot}, v-, v\acute{\cdot}$
 $\quad vv\grave{\cdot}, v-, v\acute{\cdot}, v-, -$
 $\quad vv\acute{\cdot}, vv-, -$
 $(\cdot)--\grave{\cdot}, - | \acute{\cdot}vv, -v, -$
 $\quad -, -$
 $\quad \grave{\cdot}vv, - | \acute{\cdot}, -$
 $\quad \acute{\cdot}, -$
 $\cdot(\cdot)--, vv\grave{\cdot}, vv-, vv\acute{\cdot}$
 $\quad --\grave{\cdot}, v-, vv\acute{\cdot}, vv-$
 $\quad \acute{\cdot}, -$
 $(\cdot)--\grave{\cdot}, v- || v^a\acute{\cdot}, v | \acute{\cdot}vv, -v$
 $\quad -v, \acute{\cdot}vv, -v, \grave{\cdot}$

Ep.

$\times(\cdot)--, vv\acute{\cdot}, vv-, \acute{\cdot}$
 $\quad vv\grave{\cdot}, vv- | \acute{\cdot}, v-, -$
 $\quad \acute{\cdot}v, -- | \acute{\cdot}vv, -vv, -$
 $\cdot(\cdot)\acute{\cdot}v, -- | \acute{\cdot}vv, -$
 $\quad \acute{\cdot}v, --$
 $\quad \acute{\cdot}v, -- | \acute{\cdot}v, --$
 $\quad \acute{\cdot}v, -$
 $\quad \acute{\cdot}v, -- | \acute{\cdot}v, --$
 $\quad \acute{\cdot}vv, -vv, -$

(¹) $v, vv^{\grave{}}^{\acute{}}$, $vv^{\grave{}}$ - || - $v, vv^{\grave{}}$, $vv^{\grave{}}$, -² (¹) $vv^{\grave{}}$, - | $v^{\acute{}}$, -
 $v^{\acute{}}$, - | $v^{\acute{}}$, - -
 $v^{\acute{}}$ $vv^{\grave{}}$, -
 (¹) $v^{\acute{}}$, - - | $v^{\acute{}}$, -
 $v^{\acute{}}$, - - | $v^{\acute{}}$, - -

Pyth. 2. Str.

Ep.

(¹) $v^{\acute{}}$, $v\omega$, $v^{\acute{}}$, $v^{\acute{}}$, - v (¹) $v\omega$, $v^{\acute{}}$ $vv^{\grave{}}$, - v , -
 $v^{\acute{}}$, $v\omega$, - v , - $v^{\acute{}}$ $vv^{\grave{}}$, - v , -
 $v\omega$, $v^{\acute{}}$ $vv^{\grave{}}$, - | - $v^{\acute{}}$, $v^{\acute{}}$ $vv^{\grave{}}$, - v , -² | - v , $v^{\acute{}}$ $vv^{\grave{}}$, -
 $v^{\acute{}}$ $vv^{\grave{}}$, - v , -
 $v^{\acute{}}$ $vv^{\grave{}}$, $v^{\acute{}}$ $vv^{\grave{}}$, - $v^{\acute{}}$ $vv^{\grave{}}$ (¹) $v^{\acute{}}$, $v^{\acute{}}$ $vv^{\grave{}}$, - v , -
 $v^{\acute{}}$, - $v\omega$, $v^{\acute{}}$ $vv^{\grave{}}$, -
 $v^{\acute{}}$ $vv^{\grave{}}$, $v^{\acute{}}$ $vv^{\grave{}}$, - v (¹) $v^{\acute{}}$, $v^{\acute{}}$ $vv^{\grave{}}$, - v , -
 $v\omega$, $v^{\acute{}}$ $vv^{\grave{}}$, - v , -
 $v^{\acute{}}$, -
 $v^{\acute{}}$, $v\omega$, $v^{\acute{}}$, - | $v^{\acute{}}$, $v^{\acute{}}$ $vv^{\grave{}}$ (¹) $v^{\acute{}}$, $v^{\acute{}}$ || - $v^{\acute{}}$, $v^{\acute{}}$ $vv^{\grave{}}$, - v , -
 $v^{\acute{}}$, -
 $v^{\acute{}}$, $v^{\acute{}}$ $vv^{\grave{}}$, - | $v^{\acute{}}$, -
 $v^{\acute{}}$ $vv^{\grave{}}$, - v | $v^{\acute{}}$ $vv^{\grave{}}$, -
 $v^{\acute{}}$, $v^{\acute{}}$ $vv^{\grave{}}$, - v , -
 $v^{\acute{}}$, $v^{\acute{}}$ $vv^{\grave{}}$, - v , -² $v^{\acute{}}$.

Heidelberg, im December 1870.

Nachschrift, Juni 1871. Da der Abdruck des Vorstehenden sich verzögert hat, so bemerke ich, dass *Wilhelm Brambach* inzwischen *rhythmische und metrische Untersuchungen*, Leipzig, B. G. Teubner veröffentlicht hat, die in der Einleitung einige, sehr vorsichtig abgefassten, jedoch wohl zu beherzigenden Gedanken Ritschl's mittheilen, und in drei Abtheilungen 1. über die Grundsätze der griechischen Rhythmik, 2. die Eurythmie, 3. die Kolometrie, in jener umsichtig vorschreitenden Weise handeln, die nie den festen historischen Boden zu verlieren sucht, und wenig darum bekümmert ist, ob die angestellte Untersuchung zu blendenden Ergebnissen führe. Um so mehr bedauern wir, dass sich der Verfasser von Westphal's (wie wir gezeigt zu haben glauben) halbwarer Erklärung von *ἄρσις* und *θέσις* hat fangen lassen, wodurch er sich selbst (S. 9 ff.) den Weg versperrt zu einer richtigen Erklärung der bekannten Aristoxenus'schen Stelle über die *πόδες* 9, 18 W (s. oben S. 450).

K. Hofman.