

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Ueber griechische Metrik

Hofman, Karl

Heidelberg, 1871

Heidelberger Jahrbücher der Literatur; Nr.29

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

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, ἤνίκα 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 *ποῦς* 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 *ποῦς* (*μέγας*) oder eine *συζυγία* ausgemacht habe; in dem ersten Falle macht der *ποῦς* (*μέγας*) mit einem anderen desgleichen einen *ποῦς μέγιστος*; in dem zweiten Falle hat die *συζυγία* soviel Zeitgehalt als der *ποῦς μέγιστος*, also doppelten, und jeder *πρῶτος ποῦς* der *συζυγία* soviel Zeitdauer als sonst ein *ποῦς μέγας*. Es kann dieser Fall eingetreten sein, wenn die *συζυγία* einen Vers für sich ausmachte, oder wenn sie (worauf wir § 9 aufmerksam machten) einem *ποῦς μέγιστος* vorausgeht*), in

*) Vgl. Bacch. 48, 23 Ἡ δὲ κατὰ ῥυθμοποιίας θέσιν (μεταβολῇ) ποία; Ὅταν ὁλος ῥυθμὸς κατὰ βάσιν (= πρῶτον πόδα) ἢ κατὰ διποδὶαν 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, οὗς 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 ἡγεμόνες*, 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): *ἑβδόμη (διαφορὰ ποδικῶν) ἢ κατὰ ἀντίθεσιν, ὅταν δύο ποδικῶν 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), ἄλλω 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'* (-ὸ' und ὠ'-) und die *ἕτεροι ὀρθμοὶ μικτοὶ τὸν ἀριθμὸν ἕξ* (-v, -v; v-, v-; -v, v-; v-, -v; vὸ', vὸ'; 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

$$(\quad) vv^-, vv- \mid vv^-, vv-$$

$$(\quad) vv^-, vv- \mid vv^-, -$$

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-, 'vv, -v, -
 -v, 'vv, --
 vω, -v, - || -'vv, -vv, -vv, -
 () -v, -v, -v, -
 -v, 'vv, --
 -v, -v, -v, -
 -v, -v, ωv, -v
 -v, -v, -vv, -
 -v, -v, -
 () -v, -v, -v, -v
 -vv, - | -v, -
 vω, vω, v- | v-, v', v-
 v-, -v, - | ωv, -
 () v-, -v, -v, -
 ωv, -
 v-, ωv, -v, -v, -

Ep.

' () ω-, ωv, -v, -
 -vv, -v, - | -v, -v, -
 v-, -vv, - || -v, ωv, -v, -
 () -v, -v, -v, -vv, -
 -v, -
 v-, -v, - | -vv, -v, -v
 -vv, -v
 () vv-, v | -vv, -
 -v, -v, -
 --, vv-, v- | -v, -v, -
 () vω, -v, - | -v, -
 v-, -v, - | -vv, -v, -
 -vv, -v, --

Ol. 2. Str.

' () v-, v-, -v, -v
 vω, -v, - | -v, ω
 -v, ω | -v, -
 () -v, v- | -v, ω
 -v, ω- | -v, -
 ωv, -
 -v, - | ωv, -
 () -v, vω | -v, -
 ωv, - | -v, -
 v-, -v, ω | -v, ω
 -v, -
 () v-, -v, --
 -v, v- | ωv, -v
 -v, -vv, -

Ep.

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

Ol. 7. Str.

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

Ol. 9. Str.

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

Ol. 13. Str.

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

Ep.

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

Ep.

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

Ep.

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

