

**Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

**Ueber griechische Metrik**

**Hofman, Karl**

**Heidelberg, 1871**

Heidelberger Jahrbücher der Literatur; Nr.27

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

# 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 αὐτὸ φησὶ πρὸς ἀντιστοφῶν.* 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  $\cdot^2 \cdot^1$ ,  $\cdot^2 \cdot^1$  oder steigend von  $\cdot^1 \cdot^2$ ,  $\cdot^1 \cdot^2$ , 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 *ᾠσει* 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:

$\cdot\cdot\cdot$ :  $\cdot\cdot\cdot$  oder  $\cdot\cdot\cdot$ :  $\cdot\cdot\cdot$ ,  
 $\cdot\cdot\cdot$ :  $\cdot\cdot\cdot$ :  $\cdot\cdot\cdot$  oder  $\cdot\cdot\cdot$ :  $\cdot\cdot\cdot$ :  $\cdot\cdot\cdot$

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  $\epsilon\pi\pi\lambda\omicron\kappa\eta$  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:

$$-xvv, -vv | -'v^*v, -vv | -'vv, -v$$

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* dactylicis, 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<sup>x</sup>v<sup>v</sup>* die erste Senkung (*v<sup>x</sup>*) etwas mehr Gewicht hat als die zweite (*v<sup>v</sup>*), 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: *v<sup>2-3</sup>v<sup>1-4</sup>*, 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 *κίκλος* 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<sup>a</sup>, -v-v<sup>a</sup> oder v<sup>a</sup>-v-, v<sup>a</sup>-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, ὅ 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<sup>a</sup>, 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 ἐμπίπτει*); 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. *Ποὺς μέγιστος*. Die chorische Dichtung hat, was den strengen Tactbau anbetrifft, den anapästischen Dimeter gleichsam zum Vorbilde. Ihr Grundmass wenigstens, der von Aristoxenus sogenannte *ποὺς μέγιστος* besteht, wie der Anapäst, aus zwei *πόδες μεγάλοι*, die freilich in der chorischen Poesie theils von zwei, theils von drei *πρῶτοι 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 *ποὺς μέγιστος* 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 *ποὺς μέγιστος* 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 (*αὐξέσθαι*) dürfe *μεχρὶ τοῦ ἑκκαίδεκάσημου* (d. h. bis zu 16 *χρόνοι πρῶτοι*), *ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα τοῦ ἐλαχίστου τετραπλάσιον*, also: *υυ-υυ-, υυ-υυ-*; das päonische bis zu 25 *χρόνοι πρῶτοι* oder dem fünffachen des einfachen Fusses, also *-υ--υ-, -υ--υ--υ-*. Vom iambisch-trochäischen Geschlechte wird gesagt, dass es bis zu 18 *χρόνοι πρῶτοι*, also bis zum Sechsfachen des einfachen Fusses, fortschreite. Wir könnten hier zweifelhaft sein, ob diese 6 Füsse in 3mal zwei (*υ-υ-, υ-υ-, υ-υ-*) oder 2mal drei (*υ-υ-υ-, υ-υ-υ-*) 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 *--υ-, --υ-* oder *-υ--,-υ--*). Da sich nun dieser *ποὺς μέγιστος* 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 *ποὺς μέγιστος*, wenn wir diesen als trimeter auffassten\*). Es bleibt uns daher keine Wahl, als den iambisch-trochäischen *ποὺς μέγιστος* 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 Anapästten 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 Anapästten 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 *πὸς 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*«<sup>\*)</sup>. »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*

<sup>\*)</sup> *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 μέγιστος in demselben Widerspruch, als seine Messung nach μέτρα zu Aristoxenus' πόδες (μεγάλοι). —

Theilen wir demnach die Pindarischen Verse zunächst in πόδες μέγιστοι 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 μέγιστος, 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 ὑπερ τὰς ἑπτὰ καὶ ὑπὸ καὶ δέκα συλλαβὰς μέχρι τοῦ ἡρωϊκοῦ προχωροῦν. ἀπαρτίζον διάνοιαν; ibid. κόμμα δὲ ἐστὶ τὸ ἀπὸ τεττάρων καὶ πέντε συλλαβῶν καὶ μέχρι 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 hinzufüge:

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 *πὺς 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 *πὺς 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. Metrik<sup>2</sup> 2, XXII.

(Fortsetzung folgt.)