

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Ueber griechische Metrik

Hofman, Karl

Heidelberg, 1871

Heidelberger Jahrbücher der Literatur; Nr.26

[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 $\tau\acute{\rho}\iota\sigma\eta\mu\acute{o}\varsigma$ durch $\cdot\cdot$ oder $\cdot\cdot$,
 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 $\acute{v}v\acute{v}$, $\acute{v}\acute{v}$ oder $\acute{v}\acute{v}$, $\acute{v}\acute{v}\acute{v}$). 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 ($\tau\acute{\omega}\nu\ \delta\epsilon\ \pi\acute{o}\delta\acute{\omega}\nu\ \tau\acute{\omega}\nu\ \kappa\alpha\iota\ \sigma\upsilon\nu\epsilon\chi\eta\ \acute{\eta}\nu\theta\mu\omicron\sigma\pi\acute{o}\iota\upsilon\alpha\nu\ \acute{\epsilon}\pi\iota\delta\epsilon\chi\omicron\mu\acute{\epsilon}\nu\omega\nu\ \tau\omicron\lambda\alpha\ \gamma\acute{\epsilon}\nu\eta\ \acute{\epsilon}\sigma\tau\iota,\ \tau\acute{o}\ \tau\epsilon\ \delta\alpha\kappa\tau\upsilon\lambda\iota\kappa\acute{\omicron}\nu\ \kappa\alpha\iota\ \tau\acute{o}\ \iota\alpha\mu\beta\iota\kappa\acute{\omicron}\nu\ \kappa\alpha\iota\ \tau\acute{o}\ \pi\alpha\iota\omega\nu\iota\kappa\acute{\omicron}\nu$). 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 (= $\acute{v}\acute{v}$).

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 quantitirenden 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 τὸν αὐτὸν 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 Kunstausrücke, 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 Responision 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 (chiastische) 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 Responision 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 chiastischer Responision; 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 Grundsatz 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 *προσδός* oder rechts ein kleiner *ἐπιδός* 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' ΦI . 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' ΦI . 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 herzuzunehmen 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 *στιγχαῶς* (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. ἀνάγκη γὰρ ἦσαν καὶ ἀναρμόστως ἐν τοῖς ἀντιγράφοις κείμενα, καὶ πολλὴν 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 verurtheilten 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 Ionicis 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 stracken 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):

| Tactpause | <<<- | -v | -- |
| -vv | -vv | -: | Tactpause | .

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):

| 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.)