

METRISCHE STUDIEN

ZU

SOPHOKLES

VON

WILHELM BRAMBACH

MIT EINER EINLEITUNG ÜBER DIE GENETISCHE ENTWICKLUNG
DER ANTIKEN METRIK UND RHYTHMIK



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.

1869

MEINEN FREUNDEN

A. K L E T T E

J. S T A E N D E R

ZUGEEIGNET

Handwritten signature in cursive script, likely reading "A. Klette" and "J. Staender".

Inhalt.

	Seite
Einleitung. Ueber die genetische Entwicklung der antiken Metrik und Rhythmik	I—XL
I. Abschnitt. Allgemeine rhythmische Beobachtungen	1—56
§ 1. Recitirender und musikalischer Vortrag	3—12
§ 2. Tact, Glied und Periode	13—28
§ 3. Die Eurythmie	28—33
§ 4. Unsere metrischen Schablonen	33—43
§ 5. Ueber die Compositionsweise des Sophokles	43—48
§ 6. Die Ueberlieferung der Sophokleischen Gesänge	48—56
II. Abschnitt. Einzeluntersuchungen	57—94
§ 1. Dochmien	59—74
§ 2. Beweise	74—85
§ 3. Logaöden	85—94
III. Abschnitt. Praktische Anweisung	95—135
§ 1. Aus dem Oedipus auf Kolonos	97—116
§ 2. „ „ König Oedipus	116—120
§ 3. „ „ Ajax	120—129
§ 4. „ „ Philoktet	129—135
IV. Abschnitt. Kritisch-ästhetischer Versuch über die logaö- dischen Compositionen in der Antigone	137—194
§ 1. Parodos	140—150
§ 2. Erstes Stasimon	150—159
§ 3. Zweites „	159—166
§ 4. Drittes „	166—170
§ 5. Kommos	170—180
§ 6. Viertes Stasimon	180—189
§ 7. Gebet und Reigen	189—194
Excuse	195—199
I. Ueber die Pause	195—197
II. Die überlieferten Verszeilen	197—199

Einleitung.

~~~~~  
Die genetische Entwicklung der antiken Metrik  
und Rhythmik.

## Einleitung.

### Die genetische Entwicklung der antiken Metrik und Rhythmik.

Der Rhythmus ist mit keinem rhythmisirten Stoffe identisch, sondern er gehört zu den einen Stoff ordnenden Principien, und zwar bildet er denselben nach Zeitabschnitten so oder so'. Das sind die wichtigen Worte des Aristoxenus im zweiten Buche der rhythmischen Elemente (p. 270 Mor. 6 W), deren rechte Würdigung den gemeinschaftlichen Ausgangspunkt bei unseren Forschungen über Metrik und Rhythmik der Alten bilden muss. Zwar ist die Betrachtung des Rhythmus als eines formal ordnenden Principes uns auch ohne die Vorschrift des alten Theoretikers geläufig gewesen, und nicht sowohl die Richtigkeit der Definition verleiht den Worten des Aristoxenus ein so grosses Gewicht, als vielmehr die durch sie gegebene scharfe Fixirung des in der antiken Rhythmik massgebenden Standpunktes.

Aristoxenus scheint der erste gewesen zu sein, welcher den Rhythmus in seiner abstracten Selbständigkeit erfasste und erklärte. Man ging im Alterthum von der praktischen Frage aus: Welche Masseinheit liegt einem rhythmischen Stück zu Grunde? Diese Frage suchte man an der Hand der vorherrschenden Vocalmusik zu beantworten. Man betrachtete daher einen rhythmischen Text, um zunächst festzustellen, welche Masseinheit in seiner Anordnung herrsche. Als erste und auffälligste Massbestimmung ergab sich die regelmässige Wiederkehr von Accentschlägen, welche beim Vortrag durch das Niedersetzen oder durch den Tritt des Fusses angezeigt wurden. Der erste, rohe Empirismus betrachtete

wirklich die von einem Accentschlage bis zum andern gesprochenen Silben als die einfache Masseinheit. Da man die auf je einen Fusstritt fallenden Silben schlechtweg als 'Fuss' ποῦς bezeichnete — dies Wort bedeutet nämlich nicht nur den Fuss selbst, sondern auch seine natürliche Lebensäusserung, das Auftreten, den 'Fusstritt' (vgl. S. 15) —, so formulirte sich von selbst das Gesetz: 'der Fuss ist das Mass', *pedem metrum esse* (*Mar. Victorinus* p. 2495 P). So oft der Fuss auftrat, so oft lief ein Mass ab, sovielmässig wurde der Vers. Daher war der epische Vers mit seinem sechsmaligen Auftreten des Fusses 'sechsmässig' ἑξάμετρος\*), die Iamben mit dreimaligem Fusstritt 'dreimässig' τρίμετρος. Diese primitive Bezeichnung hat sich für die gangbarsten Versarten stets erhalten, auch nachdem man eine genauere Messung gefunden hatte. Die Verwendung des Wortes μέτρον ist hier dieselbe, wie bei den Körpermassen, und man findet daher eine lächerliche Natürlichkeit darin, dass der Bauer Strepsiades bei dem 'Viermass' nicht an den viermässigen trochäischen Vers, an das τετραμέτρον, wie Sokrates, sondern an das ihm geläufigere Hemiekteon zu 4 Choinikes denkt (*Wolken* 643). Wie man aber unter Mass überhaupt nicht nur den messenden, sondern auch den gemessenen Gegenstand versteht, so bezeichnete man mit dem Namen μέτρον geradezu auch die ganze abgemessene Reihe, den Vers (*Longin prol. in Hephaest. p. 87 W*).

Aber gegen die Messung nach πόδες (Fussmessung) stellte sich das unvermeidliche Bedenken ein, dass ein Mass doch eine bestimmt abgegrenzte Grösse haben müsse, dass dagegen der 'Fuss' veränderlich sei, und dass seine Grösse selbst erst durch Silben bestimmt werde. Man kam daher zu dem Resultate, die Silbe sei das Mass: 'quidam autem non pedem metrum esse volunt, sed syllabam, quod hac ipsum quoque pedem metiamur et quod finita esse mensura debeat, pedes autem in versu variantur' (*Mar. Victor. p. 2495*). Man nahm also eine kleinere Zeitdauer nach ihrer stofflichen Erscheinung in der Silbe zum Massstabe. Nach der Silbe wurde der rhythmische Bau der Verse gemessen, und deshalb lau-

\*) So erklärt noch der Scholiast des Hephaestion p. 162 W: λέγεται δὲ τὸ ἡρωϊκὸν καὶ ἑξάμετρον ἀπὸ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν βάρσεων.

tete nun der Fundamentalsatz: 'die Silbe verhält sich zum Rhythmus, wie das Mass zum Gemessenen', und geradezu μέτρον ἢ συλλαβή (*Psellus* § 1 p. 18 W). Wer die Rhythmen studiren wollte, begann damit, den Werth der Buchstaben und Silben unterscheiden zu lernen (*Plato Kratyl. 424 c*). War aber das Mass die Silbe, so musste das Gemessene ein Vielfaches von Silben sein. Der Satz ἡ συλλαβὴ οὕτως ἂν ἔχοι πρὸς τὸν ῥυθμὸν, ὡς τὸ μέτρον πρὸς τὸ μετρούμενον lehrt uns demnach, dass die ihn vertretenden Theoretiker unter ῥυθμός concret eine ab- und durchgemessene Silbenreihe verstanden. Diese Anschauungsweise ist jünger, als die Fussmessung. Das ersehen wir aus dem Umstande, dass die nach der Fussmessung gebildeten Bezeichnungen ἑξάμετρος, πεντάμετρος, τρίμετρος, τετράμετρος auf die ältesten Versformen zurückgehen und allezeit auf bestimmt abgeschlossene Versgrössen beschränkt blieben. Als sich die Kunstausdrücke für die vielgliedrigen Perioden der Lyriker bildeten, war offenbar die Fussmessung nicht mehr hinreichend; denn man hat weder die ganzen Perioden, noch die Einzelglieder nach μέτρα gemessen. Vielmehr tritt in der Benennung der lyrischen Versglieder die concrete Bedeutung des Namens ῥυθμός auf: der Aristophanische Sokrates nennt die unter der Bezeichnung κατ' ἐνόπιον bekannte Versreihe und die auf Olympus zurückgeführte Form κατὰ δάκτυλον einfach ῥυθμοί (*Wolken* 650). Da er diese ῥυθμοί von den μέτρα deutlich unterscheidet, so muss im Sprachgebrauch der Begriff der μέτρα bereits ein abgeschlossener gewesen sein. Dafür lässt sich eine Erklärung vorbringen: die complicirteren Masse der Lyriker erschwerten die Abzählung der μέτρα durch Variation so sehr, dass man auf weitergehende Messung und Benennung dachte. So war der Name μέτρα von selbst abgeschlossen und blieb auf die alten einfachen Verse beschränkt. Die lyrischen Dichter aber, welche oft verschiedene πόδες in einem Gliede vereinigten, zwangen die Theorie zur Vereinigung der Fussmessung mit der Silbenmessung. Mit dieser steht die concrete Bedeutung von ῥυθμός, wie wir sie bei Aristophanes finden, in Verbindung; denn in dem angeführten Lehrsatze der nach Silben messenden Theoretiker wird ja die Silbe als Mass dem ῥυθμός als Gemessenem entgegengesetzt. Genau genommen bestand die silbenmessende Theorie

in einer einfachen Erweiterung der Fussmessung. Wo nicht immer je ein Auftreten des Fusses, oder, nach altem Ausdrucke, wo nicht jede βάσις von einer gleichen Anzahl Silben begleitet war, da reichte die Abzählung der 'Füsse' nicht aus zur Bezeichnung einer Versreihe. Das nächste Mittel war also die Abzählung der Silben, und dieses drängte sich unvermeidlich in den gemischten Versformen auf. So entstanden die Bezeichnungen 'zehn-, elf-, zwölf-, vierzehnsilbig', welche an den Logaöden der Lesbier sich bildeten. Wie die Zählung nach μέτρα an den ursprünglichen, reinen Versformen haften blieb, so erhielt sich auch bei stereotypen Logaödenreihen die nach der Silbenmessung gebildete Bezeichnung der Silbenzahl, z. B. δεκακύλλαβον Ἀλκαϊκόν, ἐνδεκακύλλαβον.

Man hatte also zwei Mittel der Messung durch die Erfahrung gefunden, 'Fuss' und Silbe. Auf diesem Standpunkte befand sich die Theorie noch zur Zeit des Aristoteles, welcher unter den Masseinheiten anführt (metaph. XIII 1): τὸ δὲ ἐν ὅτι μέτρον σημαίνει, φανερόν .... ἐν ῥυθμοῖς βάσις ἢ συλλαβή\*). Eine so primitive Anschauung bestand demnach bis in die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts v. Chr. Erst Aristoxenus wies die Messung der ῥυθμοί in ihrer Unhaltbarkeit nach. 'Die Silbe, sagte er, ist kein Mass; denn jedes Mass ist an sich der Grösse nach bestimmt und steht zu dem Gemessenen in einem bestimmten Verhältnisse. Die Silbe aber hat dem Rhythmus gegenüber kein so fest bestimmtes Verhältniss, wie das Mass gegenüber dem Gemessenen, weil die Silbe nicht immer die gleiche Zeitdauer hat. Das Mass ist nothwendig in seiner Grösse unwandelbar. Wenn also ein Zeitmass in seiner Grösse niemals wechseln darf, so ist die Silbe kein Zeitmass, weil sie wechselt. Die Silben enthalten nämlich nicht immer dieselben Zeitgrössen, sondern haben nur immer dasselbe Grössenverhältniss' (nach Psellus § 1). Von dieser Betrachtung ausgehend, that Aristoxenus den wichtigen Schritt, die Silben selbst von dem in ihnen ausgeprägten Masse zu unterscheiden. 'Vorab muss man eben den Rhythmus und den rhythmisirten Stoff auseinanderhalten' (Psellus § 2). Rhyth-

\*) βάσις natürlich das Auftreten des Fusses und der damit angegebene und abgegrenzte Theil des ῥυθμός. Wie Westphal diese Aristotelische βάσις mit dem σημείον des Aristoxenus identificiren konnte (Met. I 522 Anm.), sehe ich nicht ein.

mus aber, d. h. eine durch Mass geordnete Bewegung, findet sich gleichmässig in den Worten, in der Melodie, in den Wendungen des Körpers (Aristox. ῥυθμ. στ. p. 278 Mor. 7 W). Die Ordnung ist hergestellt durch eine ebenmässige Vertheilung der Zeit, welche auf die einzelnen Abschnitte des Wortes, der Tonreihe, der Körperwendung fällt. Also nach Zeittheilen ist zu messen; nicht der 'Fuss,' nicht die Silbe, sondern die Zeit ist das Mass. 'Alii rursus nec pedem nec syllabam metrum putant esse dicendum, sed tempus, quia omne metrum in eo quo metimur numero finitum est' sagt Marius Victorinus an der angeführten Stelle, welche die Entwicklung der metrisch-rhythmischen Theorie bis auf Aristoxenus kurz und ohne Angabe von Namen und Zeit, vermuthlich auch ohne die rechte Einsicht des compilirenden Verfassers darstellt.

Aristoxenus führte also die abstracte Zeitmessung ein. Hierfür stellte er folgendes Princip auf. Die Zeit wird vom rhythmisirten Stoff je nach den einzelnen Abschnitten desselben getheilt. In der Rede erscheint die Zeit getheilt nach Lauten, Silben, Worten, in der Melodie nach Tönen, in der Körperbewegung nach einzelnen Stellungen. Dasjenige Zeittheilchen nun, welches durch keinen Abschnitt des rhythmisirten Stoffes weiter getheilt werden kann, nennen wir das 'erste', χρόνος πρῶτος; durch dieses, als Einheit genommen, messen wir andere Zeittheile, welche sich als das Vielfache eines χρόνος πρῶτος erweisen (p. 278 f. Mor. 7 W). So war eine Zeiteinheit gewonnen, die ein constantes Mass bildete. Freilich war sie nicht absolut unveränderlich, sondern wurde für das einzelne Stück durch die Tactirung, ἀγωγή, bestimmt; aber innerhalb der Tactirung, sei sie für Gesang oder Tanz, war die Zeiteinheit keiner Veränderung unterworfen, sondern blieb sich gleich und gab ein festes Mass für die vorkommenden Zeitgrössen ab (Aristox. περὶ τοῦ χρόνου πρώτου p. 255 Mor. 15 W). Gerade wie in unserer Musik die ganze, halbe, viertel-, achtel-Note u. s. f. keine absolute Dauer hat, sondern für jedes Stück durch das Tempo erst eine bestimmte, innerhalb desselben constante Zeit zugemessen erhält.

Die nächste praktische Folge der Aristoxenischen Zeitmessung war, dass die rhythmischen Reihen in ihren Theilen

und im Ganzen nach Zeiteinheiten bestimmt wurden. Von der Fussmessung her hatte man Namen für die Formen der einzelnen, zwischen je zwei Accentschlägen liegenden Silbenverbindungen. Die Silbenmessung hatte jedenfalls schon die Zahl und den Unterschied der langen und kurzen Silben in den πόδες mit ihren althergebrachten Namen δάκτυλος, ἴαμβος, παιών, σπονδαῖος, τροχαῖος, ἀνάπαιστος, βακχείος festgestellt. Wenn nun der zeitmessende Theoretiker den χρόνος πρώτος, die untheilbare Zeiteinheit, bestimmen wollte, so stellte sich ihm praktisch die Frage: welches Zeittheilchen ist so klein, dass nicht mehr zwei, sondern nur eine Silbe, im Gesang nur ein Ton, im Tanz nur eine Körperbewegung darauf fallen kann? Antwort gab bereits die Silbenmessung: das ist die Dauer der kurzen Silbe. Also die von einer kurzen Silbe dargestellte Zeit betrachteten die Zeitmesser als Einheit und massen danach die längeren Zeitgrössen. Hier kam ihnen das praktisch und gewiss auch von der Silbenmessung theoretisch beobachtete Gesetz entgegen, dass die unendlichen Zeitverschiedenheiten der Silbenlängen durch die Poesie in zwei grosse Kategorien zusammengefasst waren, dass man einerseits nur kurze Silben mit naturkurzem Vocal und einem, höchstens einem zweiten weichen Consonanten, anderseits lange Silben mit naturlangem Vocal oder mit naturkurzem Vocal und mindestens zwei harten Consonanten unterschied. Es war auch ein praktischer Erfahrungssatz, den Aristoxenus überkam, dass in der rhythmisirten Rede die lange Silbe das Doppelte der kurzen sei (Psellus § 1). Wäre die Zeitmessung hierbei stehen geblieben, hätte sie alle Kürzen als 1 und alle Längen als 2 χρόνοι πρώτοι aufgefasst, so hätte sie sich von der Silbenmessung durch nichts, als durch die Nomenclatur unterschieden. Es wäre dann unbegreiflich, wie Aristoxenus hätte sagen können, dass die Silbe kein Mass sei, weil sie in der Zeitdauer wechsle\*), es wäre noch unbe-

\*) Die Worte: ἡ γὰρ συλλαβὴ οὐκ αἰεὶ τὸν αὐτὸν χρόνον κατέχει (Psell. § 1) beziehen sich nicht auf einen etwaigen Wechsel nach dem Tempo; denn diesem unterliegt auch der χρόνος πρώτος und jedes rhythmische Mass. Vielmehr zeigt die Gegenüberstellung des χρόνος πρώτος, dass Aristoxenus einen Wechsel innerhalb der unter gleichen Vorbedingungen vereinigten Silben annimmt, d. h. dass nach ihm nicht alle Kürzen unter sich und nicht alle Längen unter sich gleich sind (Westphal Metr. I 522 ff.).

greiflicher, dass sich ein so scharfer und tiefgehender Unterschied zwischen den zeitmessenden Rhythmikern und den silbenmessenden Metrikern ausbildete. Aber Aristoxenus stellt nach dem leider hier abgebrochenen Berichte des Psellus die langen und kurzen Silben gerade als nicht abgeschlossen in der Zeitgrösse dar; er sagt, wie oben bemerkt, dass die Silben nicht immer dieselbe Dauer, sondern nur dasselbe Verhältniss der Dauer haben: μεγέθη μὲν γὰρ χρόνων οὐκ αἰεὶ τὰ αὐτὰ κατέχουσιν αἱ συλλαβαί, λόγον μὲντοι τὸν αὐτὸν αἰεὶ τῶν μεγεθῶν ἤμισυ μὲν γὰρ κατέχειν τὴν βραχεῖαν χρόνου, διπλάσιον δὲ τὴν μακράν.

Also das Verhältniss 2 : 1 besteht zwischen der langen und der kurzen Silbe. Dasselbe tritt natürlich da am klarsten zu Tage, wo mit einer Kürze eine Länge in demselben Tacte verbunden ist: - - oder - ∪. Die Länge umfasst 2 χρόνοι πρώτοι, sie ist ganz regelrecht und konnte daher als eine vollkommene bezeichnet werden, als eine μακρὰ τελεία (Dionys. de comp. verb. 17 p. 224 Sch.). Ging nun aber der zeitmessende Theoretiker eine Composition durch und legte das in der einfachen Verbindung einer Kürze mit einer Länge gewonnene Mass von 1 und 2 χρόνοι πρώτοι an allen Silben an, so fand er häufig genug lange Silben, welche die Dauer von 2 χρόνοι πρώτοι bald nicht erreichten, bald überschritten, er fand auch kurze Silben, welche von der Dauer einer Zeiteinheit um ein Weniges abwichen. Diesen Umstand stellt Aristoxenus unwiderleglich dar, wo er die Unzulänglichkeit der Silbe als Mass begründet. Dasselbe berichtet Dionys von Halikarnass in seiner Weise, wenn er sagt (de comp. verb. 11 p. 134 Sch.): 'Die prosaische Rede legt in keinem Worte der Zeitdauer Zwang auf, sondern, wie sie die Silben von der Natur überkommt, so bewahrt sie dieselben, sowohl die langen wie die kurzen. Die Rhythmik aber und die Musik ändert die Silben durch Vergrösserung und Verkleinerung, sodass sich diese oft in ihr Gegentheil verkehren'. Kurz, der zeitmessende Theoretiker fand, dass in der Praxis die rhythmische Grundform zwar nirgends verletzt oder verdreht war, aber auch nicht überall rein zu Tage trat. Er kam zur Einsicht, dass die Rhythmopoeie ihre eigenartigen Zeitgrössen hatte, und er unterschied daher die im Tacte rein auftretende Zeit, χρόνος ποδικός, von dem durch die Rhythmopoeie eigen-



artig gebildeten χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος (Psellus § 8 p. 14 W). Wenn Aristoxenus also das Verhältniss 2:1 zwischen langen und kurzen Silben fand, so kann das bei der Variabilität der Silbenlängen nur bedeuten, dass eine lange Silbe jedesmal doppelt so gross ist, als eine unmittelbar mit ihr vereinigte kurze Silbe. Denn ein Verhältniss, ein λόγος, lässt sich unter Silben nur in nothwendiger Verbindung, d. h. in der Nebeneinanderstellung innerhalb desselben Fusses oder Tactes wahrnehmen. Mag also eine Länge das 'vollkommene' Mass von 2 χρόνοι πρώτοι haben, oder mag sie davon um ein unmessbares Zeittheilchen differiren: wenn sie in reiner und nothwendiger Verbindung zu einer Kürze innerhalb desselben Tactes tritt, so ist sie doppelt so gross, als diese\*). Dann weicht natürlich auch die Kürze um ein unmessbares Zeittheilchen von der Dauer eines χρόνος πρώτος ab, beide Silben lassen sich dann zwar nicht auf den ungebrochenen χρόνος πρώτος zurückführen, aber sie wahren ihr Verhältniss 2:1. Dies folgt unmittelbar und selbstverständlich aus dem obersten Princip aller griechischen Verskunst, wie es von Aristoxenus ausdrücklich anerkannt ist.

Der Zeitmesser fand nun aber auch lange Silben, die einerseits nicht in unmittelbarer Verbindung mit Kürzen einen Tact ausmachten, anderseits eine Ausgleichung in 2 χρόνοι πρώτοι nicht zuliessen. Solche Längen waren theils grösser, theils kleiner als zwei Zeiteinheiten. Kleiner waren sie dann, wenn sie an Stelle von kurzen Silben standen, wie in Spondeen, welche statt eines Iambus oder Trochäus eintreten; sie lagen in der Mitte zwischen der Dauer eines und zweier χρόνοι πρώτοι. Die Silbenverbindung --, statt ~- oder -~, hob demnach das Verhältniss der beiden Theile auf, sie bildete einen irrationalen Tact, πούς ἄλογος. Es fanden sich auch lange Silben, welche nicht mit den zukömmlichen Längen oder Kürzen zu einem einheitlichen Fuss oder Tact vereinigt waren; es fehlte neben ihnen der Ausdruck anderer Zeittheile. Der Zeitmesser ermittelte nun durch Anlegung

\*) Westphal geht bei Erklärung der vorliegenden Verhältnisse von der modernen Tactform aus, welche immer mit der betonten Note beginnt, also z. B. die Iamben trochäisch mit Auftact misst. Bei dieser Voraussetzung ist seine Formulirung der Regel untrüglich: 'In jedem Tacte ist die lange Ictussilbe doppelt so gross als die folgende kurze' (Metr. I S. 530).

seines Massstabes, ob und wie jene fehlenden Zeittheile ersetzt waren. Dabei stellte sich heraus, dass bald die lange Silbe noch um soviel verlängert war, als der fehlende Zeittheil ausmachte, bald auch der fehlende Zeittheil nicht auf diese Weise ersetzt war, sondern unausgefüllt, leer, ein χρόνος κενός blieb. Durch die Verlängerung oder Dehnung (τονή) konnte eine Silbe um die Dauer eines oder mehrerer χρόνοι πρώτοι vergrössert werden. Sie galt dann ihrem Werthe nach für die nicht durch Silben zum Ausdruck gekommenen Zeittheile mit. Demnach war sie keine 'vollkommene' Länge mehr, sondern eine zusammengesetzte, auf welche das Verhältniss zwischen der einfachen Länge und der Kürze nicht passte. Zum Unterschiede wurde sie 'drei- oder vierzeitig', je nach ihrer Dauer genannt. Man wendete nämlich auch auf sie den χρόνος πρώτος als Massstab an, und fand ihn, wie in der vollkommnen Länge zweimal, so hier drei- oder viermal enthalten Καλείσθω δὲ πρώτος μὲν τῶν χρόνων ὁ ὑπὸ μηδενὸς τῶν ῥυθμιζομένων δυνατὸς ὢν διαιρεθῆναι, δίσημος\*) δὲ ὁ δις τοῦτω καταμετρούμενος, τρίσημος δὲ ὁ τρίς, τετράσημος δὲ ὁ τετράκις, sagt Aristoxenus ῥυθμ. στ. p. 280 Mor. 7 W, vgl. περί τοῦ πρ. χρ. p. 255 Mor. 15 W. Aristides p. 33 Meib. 29 W. Silben mit der Dauer von drei Zeiteinheiten werden uns speciell und ausdrücklich aus der Lehre 'gewisser' Theoretiker bezeugt vom Rhetor Quintilian IX 4 § 94: 'quidam longae ultimae tria tempora dederunt, ut illud tempus, quod brevis ex longa accipit, huic quoque accederet'.

Statt der Dehnung traten leere Zeiten jedenfalls am Schlusse der Perioden ein, wo oft Silben angewendet wurden, welche ihrer Natur nach zur Dehnung unfähig waren. Ich meine die indifferenten Silben (ἀδιάφοροι, ancipites), die, von Natur kurz, die Stelle einer schliessenden Länge einnehmen mussten (Fab. Quint. inst. or. IX 4 § 93). In wie fern solche leere Zeiten auch innerhalb der Perioden eintraten oder von der Zeitmessung angenommen wurden, vermögen wir nicht im Einzelnen zu bestimmen. Allem Anschein nach hatten sie

\*) δίσημος eine Zeitgrösse oder Silbe im Werthe von zwei Zeiteinheiten, die auch σημεία hiessen. σημεῖον δὲ καλεῖται διὰ τὸ ἀμερῆς εἶναι (sc. χρόνος), καθὼ καὶ οἱ γεωμέτραι τὸ παρά σφισιν ἀμερῆς σημεῖον προσηγόρευαν (Aristid. p. 32 Meib. 28 W. Fab. Quint. inst. or. IX 4 § 51).

selten innerhalb der Versglieder und gar nicht innerhalb eines Wortes eine Stelle, sondern wurden am Schluss der Glieder und häufiger jedenfalls der Perioden verwendet. Im Allgemeinen berichtet Aristides von ihnen (p. 40 extr. Meib. 38 W): κενός μὲν οὖν ἐστὶ χρόνος ἄνευ φθόγγου πρὸς ἀναπλήρωσιν τοῦ ῥυθμοῦ (s. p. 97 Meib. 41 W vgl. Westphal Metr. I 531 f.).

Die Zeitmessung verwendete auch Zeichen für die gedehnten Längen und die entsprechenden leeren Zeiten oder Pausen, welche uns der Anonymus de musica erhalten hat. Sie notirte eine zwei- drei- vier- und fünfzeitige Länge, sowie die ein- zwei- drei- und vierzeitige Pause (p. 49 W. unten S. 14. 37). Wie alt diese Zeichen sind, wissen wir nicht; vermuthlich sind sie von den Instrumentalmusikern ausgebildet.

Die Grundsätze der Zeitmessung, welche hier kurz dargestellt sind, unterscheiden sich ihrem ganzen Wesen nach aufs schärfste von der blossen Empirie, wie sie in der Fuss- und Silbenmessung herrschte. Durch diesen Unterschied kam ein tiefer Riss in die theoretische Behandlung der Poesie. Das Grundgesetz war für Aristoxenus die Emancipirung des Rhythmus als der abstract ordnenden Zeitmessung von den rhythmisirten Worten. Vor ihm hatte man das Mass, μέτρον, in den Füßen und Silben selbst gesucht, und daher muss die Lehre vom Fuss- und Silbenmass schlechtweg die 'Masslehre' μετρική genannt worden sein. Auch die concret als ῥυθμοί bezeichneten Versreihen lyrischer Dichtungen waren dieser μετρική unterworfen; denn der ῥυθμός wurde ja nach Silben gemessen (S. VII). Also die Lehre von den ῥυθμοί stand vor Aristoxenus in einem abhängigen Verhältnisse zur Lehre vom μέτρον. Bedenken wir nun, dass der Name ῥυθμοί speciell den complicirteren lyrischen Versreihen zukam, dass die ursprünglich nach 'Füssen' gemessenen einfacheren Verse dagegen μέτρα hiessen, so musste die Masslehre naturgemäss ihren Stoff in zwei Gruppen, in μέτρα und ῥυθμοί, eintheilen. In Anbetracht ihrer genetischen Entwicklung lässt sich daher die Masslehre vor Aristoxenus folgendermassen reconstruiren:

## μετρική

| I μέτρα                       | II ῥυθμοί                       |
|-------------------------------|---------------------------------|
| einfache Versformen:          | zusammengesetzte Versformen:    |
| ἑξάμετρα, πεντάμετρα          | κατ' ἐνόπιον, κατὰ δάκτυλον     |
| τρίμετρα, τετράμετρα          | εἶδος u. s. f.                  |
| (μονόμετρα, δίμετρα)          | (nach der Silbenmessung,        |
| (ursprünglich nach der Fuss-  | vielleicht unter dem speciellen |
| messung, vielleicht unter dem | Namen ῥυθμική).                 |
| Namen μετρική im speciellen   |                                 |
| Sinne).                       |                                 |

Wenn also überhaupt von Rhythmik die Rede sein konnte, so bildete sie eine untergeordnete Abtheilung der Metrik.

Erst als das Mass nicht mehr in der Silbe, sondern in der Zeit gesucht wurde, musste eine Trennung vorgenommen werden. Die Definition des ῥυθμός, d. h. der geordneten Bewegung, in ihrer abstracten Anwendung auf die in Vers, Melodie, Tanz durch Zeitmass und Betonung herrschende Bewegungsform zog nach sich die Abzweigung einer selbständigen ῥυθμική. Diese seit Aristoxenus fixirte 'Bewegungslehre' gestaltete sich unabhängig vom Silbenmass und gründete sich auf die Zeitmessung. Indem sie sich von der Fuss- und Silbenmessung trennte, behandelte sie abstract die Formen der Bewegung, welche sich in den sogenannten πόδες, 'Füssen', ausprägen. Die Rhythmik wäre formlos geworden, wenn sie nur die Verse hätte nach den in den einzelnen Silben enthaltenen Zeittheilen ausmessen wollen. Also auch sie hielt sich an den πόδες, behandelte dieselben nach der überlieferten Gestalt, mass jedoch die Zeitgrösse der einzelnen Theile und drückte das Mass in mathematischen Verhältnissangaben aus (πρὸς ἴσος, διπλάσιος, ἡμιόλιος, ἐπίτριτος, τριπλάσιος). Aber die Gesamtzahl aller Zeiteinheiten in einer Reihe oder in einem Verse wurde dennoch berechnet z. B. πεντεκαεικοκάχημον μέγεθος, εἶδος αβ' χρόνων.

Die zeitmessende Rhythmik erleichterte natürlich die Zergliederung und Auffassung einer poetischen Composition ausserordentlich. Indem sie eine genauere Berechnung der Silbenlängen ermöglichte und wirklich nach sich zog, war sie ihres Erfolges sicher. Denn wenn auch eine besondere Bezeichnungsweise der gedehnten Töne und Pausen in der In-

strumentalmusik bereits üblich war — obgleich selbst hier eine unvollkommnere Notirung denkbar, ja wahrscheinlich ist —, so wurde doch die theoretische Auffassung der Vocalmusik zugleich vertieft und erleichtert, sobald man auf den Text die abstracte Messung nach Zeiteinheiten übertrug. Zwar ist die Uebertragung natürlich nicht in der Weise erfolgt, dass man den blossen Text so mit rhythmischen Zeichen versah, wie das heutzutage üblich und nothwendig ist; vielmehr trat die rhythmische Notirung nur in Verbindung mit den Tonzeichen. Der Text an sich bedurfte für die Alten keiner besondern Notirung. Wenn wir also schreiben:

ῥοδόεσσαν ὄσ ἀντυγα πώλων

so ist das ein modernes Auskunftsmittel. Selbst die genaueste Notirung, welche ein griechischer Sänger verlangen mochte, ging gewiss nicht über eine Kennzeichnung derjenigen Längen hinaus, deren Dauer zweifelhaft war. Und diese Kennzeichnung wurde nicht dem Text, sondern der betreffenden Melodienote beigefügt. Es konnte kein Missverständniss eintreten, wenn die Singstimme so ausgeschrieben war:

{Melodie: Φ Μ Μ Μ Μ C Φ Μ ᾿ Μ  
{Text: ῥοδόεσσαν ὄσ ἀντυγα πώλων.

Dass der dritte, sechste, neunte und zehnte Ton lang war, verstand sich von selbst, weil die entsprechenden Silben εσσ, αντ und πώλων lang sind. Nur der vorletzte Ton konnte seiner Länge nach zweifelhaft sein; er füllt einen ganzen Fuss oder Tact aus und war daher gedehnt, und zwar, wie die entsprechenden Tacte desselben Liedes zeigen, umfasste er drei Zeiteinheiten. Jedem Missverständnisse war vorgebeugt, wenn sich der Sänger den Ton mit dem Zeichen des χρόνος τρίτημος anmerkte, obgleich in so einfacher Rhythmisirung die Dehnung auch ohnehin leicht zu ersehen war. In der Ueberlieferung des Liedes an den Helios, aus welchem unser Beispiel entlehnt ist, fehlt das Zeichen der μακρὰ τρίτημος mehremal\*). Sollte die Melodie aber von einem Instrumen-

\*) Auch in dem gewählten Beispiel ist die μακρὰ τρίτημος nicht nach der von dem Anonymus de musica angegebenen Weise bezeichnet, sondern in einer äusserlich abweichenden, wesentlich aber identischen Form. Es steht nämlich nicht ᾿ in den Handschriften, wie ich beispielsweise

talisten gespielt werden, welcher den Text nicht vor sich hatte, so war eine genauere Unterscheidung der Tonlängen erforderlich. Die Notenschrift musste in diesem Falle folgendermassen ausgeführt werden:

ΦΜΜΜΜCΦΜ᾿Μ

Die nicht überstrichenen Töne sind kurz, die einfach überstrichenen zweizeitig, | dreizeitig; durch den Punkt wurde die Betonung angegeben, welche bei dipodischer Tactirung der ersten und vierten Länge einen schweren Niederschlag verlieh. Auf diese Weise finden wir nämlich die Beispiele für Instrumentalmusik im Anonymus de musica § 97 ff. (p. 50 W) ausgeführt. Auch hier sind die Zeichen der dreizeitigen Längen durch die Ueberlieferung verwischt, die Längenstriche überhaupt nicht überall erhalten; aber die Verwendung der Zeichen für mehrzeitige Längen ist sowohl durch das ausdrückliche Zeugniss des Schriftstellers § 83, 85, als durch die Angabe der Tactgrössen im κῶλον ἐξάκηνον § 104, als endlich durch die erhaltene Notirung der Hymnen auf den Helios und die Nemesis ausser Zweifel gestellt.

Die abstracte Zeitmessung, identisch in den Tönen und im Texte durchgeführt, gewährte einen leichten und untrüglichen Einblick in den rhythmischen Gang, weil Eintritt und Dauer der betonten Tacttheile fast mit mathematischer Sicherheit anzugeben war. Aber da die rhythmische Notirung in engster Verbindung mit der tonischen stand, ohne einseitig auf die Texte übertragen zu werden, so blieb die mathematische Zeitmessung auf die Instrumental- und Vocalmusik beschränkt, wurde aber nicht auf die von der Musik sich emancipirenden Poesien angewendet. Die Theorie der Musik ist so abhängig von den Mitteln der Aufzeichnung, dass es sehr begreiflich ist, wie die in der vorherrschenden Vocalmusik durch Vereinigung von Text und Melodie bedingte Notirung massgebend für alle tonischen und rhythmischen Beobachtungen wurde. Als nun vollends durch die scharfen Definitionen des Aristoxenus die Rhythmik von der Metrik losgetrennt wurde,

und in Uebereinstimmung mit Westphal (I 739) geschrieben habe, sondern ΙΑ. Das Α (ἀκίμα) bedeutet eine nicht ausgedrückte Zeiteinheit, eigentlich eine ganz leere (κενός), hier aber eine nicht besonders erscheinende, sondern durch Dehnung in | enthaltene. Dies hat Beller- mann erkannt.

hielt sich die Rhythmik an ihre nothwendige Vorbedingung, nämlich an die in der Vocalmusik gegebene Notirung, Musik und Rhythmik bleiben innig verbunden, während die Metrik mehr und mehr zu einer isolirten Doctrin wird. So ist es gekommen, dass sich die Rhythmik dieser Doctrin entfremdet und im Verlaufe der Entwicklung sogar in einen Gegensatz zu ihr tritt.

Es hätte für den Ausbau einer gesunden Theorie keine ungünstigere Zeit eintreten können, als diejenige, in welcher Aristoxenus das Fundament zu einer wahren Rhythmik legte. Die Werke der Vocalmusik, aus welchen die Theorie ihr wichtigstes Material schöpfte, waren aus dem Theater, aus dem Gesanghause verschwunden und fast einzig den gelehrten Musikkennern zugänglich. Noch hatte sich die Aristoxenische Lehre gewiss nicht in ihren Consequenzen durchbilden können, als jene Werke bereits in die Hände der Grammatiker übergegangen waren, welche die Musik vernachlässigten. Die alexandrinischen Grammatiker hielten sich einseitig an der Lehre vom Silbenmass, indem sie etwa auf den Fundamentalsätzen beharrten, welche in der Silbenmessung zur Zeit des Aristoxenus geltend waren. Insofern dieser die Silbenmessung zum Ausgangspunkte seiner Betrachtungen nimmt und namentlich die bereits vorhandenen brauchbaren Kunstausrücke, wie πούς, βάσις (θέσις), ἄρσις, δάκτυλος, δακτυλικός u. s. f. beibehält, stimmen die gelehrten Metriker mit manchen seiner Principien überein. Nur das erste und oberste Princip, dass die Silben gleichmässig, wie die Töne und Körperbewegungen nach Zeiteinheiten zu messen seien, musste für sie unfruchtbar werden, weil sie eben die Töne und die Orchestik nicht mehr studirten. Sie kamen in der That wieder auf den Standpunkt der Silbenmessung zurück. Weil aber die Silbenmessung in ihrer Zeit nicht mehr mit der lebendigen Production und Aufführung Hand in Hand ging, so wurde sie ungenügend. Denn dem schaffenden Künstler war sie ehemals ein zwar unvollkommenes, aber bei der lebendigen Vereinigung von Musik und Poesie ausreichendes Verständigungsmittel gewesen; sobald aber die wesentlich orientirende musikalische Praxis sich von der Silbenmessung löste, war die letztere ohne Führung. Mit der Lostrennung der Tonreihe gingen auch die rhythmischen Zeichen oder die schriftliche Darstellung der Rhythmo-

poeie zu Grunde. Die Grundformen des Rhythmus, als identisch in Ton und Wort, konnten sich nicht verlieren, aber viele der Rhythmisirung eigene Zeitgrössen (χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι) wurden unkenntlich, nämlich solche, die auf keine Weise im Texte ausgedrückt werden, Dehnungen und Pausen.

Hierauf beruht der Unterschied, welcher sich zwischen den Metrikern und den Rhythmikern ausbildet. Die Metriker halten sich an der in den Silben kenntlich ausgeprägten Zeitgrösse, an der Länge, der Kürze, und sind nur gezwungen eine indifferente Silbe anzunehmen, wo die Zeitgrössen an identischen Stellen wechseln (Longin prol. ad Heph. p. 84 W). Die Rhythmiker legen ihr abstrahirtes Mass an die Silben und stellen deren Grösse nach Masseinheiten fest; daher gelangen sie bei den χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι zur Annahme von Dehnungen und Kürzungen in den Silben und zur Einrechnung von leeren Zeiten. So wird uns denn auch der Unterschied der Rhythmik und Metrik von den Alten selbst öfter geschildert (s. die Stellen bei Westphal Fragm. 23).

Das Wesen der rhythmischen Doctrin bestand in der Abstraction oder Loslösung des Zeitmasses vom gemessenen Stoff, also auch von den rhythmisirten Silben. Deshalb werden die strengen Rhythmiker geradezu als Chorizonten bezeichnet (von Aristides I p. 40 M 38 W: οἱ χορίζοντες π. τῆς μετρικῆς τὴν περὶ ῥυθμῶν θεωρίαν). Die Metriker suchen die geordnete Bewegung in den Silben, sie machen die Rhythmik von der Silbenmessung abhängig, Aristides nennt sie συμπλέκοντες τῆ μετρικῆ θεωρίᾳ τὴν περὶ ῥυθμῶν. Das Verfahren der Chorizonten ist von ihm deutlich und unverkennbar beschrieben p. 40 — 42 M; die Theorie der συμπλέκοντες ist bekannt, sie ist diejenige der Metriker von den Tagen alexandrinischer Gelehrsamkeit bis auf unsere Zeit.

Es würde sehr viel zur Klarheit der Forschungen beigetragen haben, wenn die Theoretiker an der von Aristoxenus gefundenen Trennung festgehalten oder wenigstens keine Vermischung der Aristoxenischen Rhythmik mit der Silbenmessung versucht hätten. Denn die Silbenmessung an sich ist wohlberechtigt, sie führt eine zwar unvollkommene, aber auch unverfängliche Behandlungsweise der Vocalmusik mit sich. Indem sie nämlich nur darauf Anspruch macht, die Zahl der Silben und die Unterscheidung der Längen und Kürzen in

den Gliedern und Füßen festzustellen, überlässt sie die rhythmische Anordnung dem praktischen, lebendigen Vortrag. Als freilich der Vortrag abgestorben war, blieb nur ein leeres Gerippe von langen und kurzen Silben, aber hieran hätten sich die silbenmessenden Metriker consequenter Weise halten müssen. Der Rhythmus war nicht durch das Skelett zu beleben. Aber immerhin blieb auch die sorgfältige Conservirung der festen Ueberreste sehr wichtig; man wird den alten Metrikern dafür dankbar sein, wenn sie auch nicht immer die Zusammengehörigkeit der Theile erkannt, sondern manchmal falsche Zergliederungen vorgenommen haben. Wenn sie den nach ihrer Weise zusammengesetzten Körperbau auch in Bewegung zu setzen vermeinten, so irrten sie sich. Die Bewegung war mit dem gesanglichen Vortrage dahin, und nur in der Rhythmik der Chorizonten waren ihre Gesetze bewahrt.

Daran krankten alle metrischen Theorien der Alexandriner, Byzantiner, Hermanns und seiner Getreuen, dass sie mit der Silbenmessung allein den Rhythmus auch da wieder zu beleben suchen, wo die Rhythmopoeie ihre durch den gesanglichen, oft auch den orchestischen Vortrag zum Ausdruck gebrachten eigenartigen Zeitgrößen verwendet. Der Text widerspricht einerseits niemals diesen Zeitgrößen, vermag sie aber auch anderseits nicht immer selbständig auszuprägen. Wir würden sie nach dem Verlust der tonisch-rhythmischen Notirung nicht mehr erschliessen können, wenn nicht die alten Chorizonten das Vorhandensein derselben bezeugt hätten.

Nun dürfen wir uns freilich das System der Chorizonten nicht als eine vollkommen ausgebildete und ausgebaute Rhythmik denken. Aristoxenus legte einen guten Grund. Aber durch die schon zu seiner Zeit eingetretene Vernachlässigung der classischen Compositionen und durch das gänzliche Aufgeben der tonisch-rhythmischen Notirung in den älteren Dichtwerken seitens der Alexandriner bildeten sich Hindernisse, welche die consequente Ausbildung einer Rhythmik vereitelten. Ueber einzelne Schwächen ist die antike Theorie niemals herausgekommen. Als empfindlichster Mangel tritt uns ein Widerspruch entgegen, welcher zwischen der Messung einfacher und gemischter Versreihen obwaltet. Er hat seinen Grund darin, dass die Rhythmik nicht den letzten Schritt in der Trennung des Zeitmasses vom Silbenmass gethan hat, dass

sie sich begnügte, die der Rhythmopoeie eigenartigen irrationalen, gedehnten und leeren Zeiten anzuerkennen, ohne die zu Grunde liegende gleichmässige oder ungleichmässige Zeittheilung in eine abstracte Form zu fassen und durch Zeichen zu fixiren.

Indem die neueren Forschungen auf diesen Mangel nicht die gebührende Rücksicht nahmen, geriethen sie selbst in Widersprüche. Namentlich blieb das Wesen der dochmischen Verse ein Räthsel, wenn man auf sie die Kategorien der einfachen Massformen anzuwenden versuchte. Bekanntlich nehmen Aristides und Bakchius zwei dochmische Formen an, eine achtzeitige  $\cup - \cup - \cup - \cup -$  und eine zwölfzeitige  $\cup \cup - \cup - \cup - \cup -$  (unten S. 65). Da die moderne Forschung nun die beiden Reihen ganz nach dem Massstabe der einfachen Versarten behandelte, so ging sie von der Ansicht aus, es müsse in den Dochmien eine Theilung herrschen, welche der Aristoxenischen Regel von der continuirlichen Composition entspreche. Aristoxenus nimmt nämlich nur die Theilungen  $1 + 1$ ,  $2 + 1$ ,  $2 + 3$  in den zur  $\cup \cup \epsilon \chi \eta \varsigma \rho \upsilon \theta \mu \sigma \pi \omicron \upsilon \iota \alpha$  geeigneten Tacten an (unten S. 87). Die Anwendung dieses Gesetzes auf die vorliegenden Reihen führte zur gleichen Theilung  $\cup - \cup - \cup - \cup - \cup - \cup -$  5:5 und  $\cup \cup - \cup - \cup - \cup - \cup - \cup -$  6:6. Letztere erfreut sich allgemeiner Anerkennung; erstere ist mehrfach aufgestellt worden, noch ohne durchschlagenden Erfolg. Es scheint unsere Metriker nicht sonderlich anzufechten, dass die beiden Reihen von den Alten  $\delta \omicron \chi \mu \iota \alpha \kappa \acute{\alpha}$  genannt wurden, dass die dochmische Theilung im Gegensatze zur gleichen steht\*), dass also die Alten jedenfalls nicht 5:5 und 6:6 gemessen haben. Ebenso wenig können sie ein anderes von den geraden Verhältnissen, die in fortlaufender Composition vorkommen, verwendet haben; ihre eigene Benennung  $\delta \omicron \chi \mu \iota \alpha \kappa \acute{\alpha}$  lehrt ja, dass sie eine Theilung vornahmen, in welcher eine grössere Differenz, als 1, hervortrat. Nehmen wir das aber an, so erscheint uns aller

\*) Et. m. p. 285: πολλά ρυθμῶν ὀνόματα καὶ ἄλλα ἅταρ δὴ καὶ ταῦτα, ἴαμβος ἰαμβικός, δάκτυλος δακτυλικός, παίων, ἐπίτριτος· οὗτοι μὲν οὖν ὀρθοὶ εἰσι ρυθμοί, ἐν ἰσότητι γὰρ κείνται· ἢ γὰρ μονὰς πρὸς δυάδα, ἢ δυὰς πρὸς τριάδα, ἢ τριάς πρὸς τετράδα . . . ἐν τῷ δογματικῷ τριάς ἐστὶ πρὸς πεντάδα καὶ δυὰς ἢ πλεονεκτοῦσα. οὗτος οὖν ὁ ρυθμὸς οὐκ ἠδύνατο καλεῖσθαι ὀρθός. ἐκλήθη τοίνυν δογματικός, ἐν ᾧ τὸ τῆς ἀνισότητος μείζον ἢ κατὰ τὴν εὐθείαν κρίνεται (metriaci ed. Westph. p. 186).

Zusammenhang zwischen den Grundformen und den vorliegenden Reihen verloren.

Diesen Widerspruch habe ich dadurch zu lösen gesucht, dass ich den Alten eine äusserliche, mechanische Theilung der beiden δογμακά zuschrieb, durch welche die einfache Grundform unkenntlich geworden sei (S. 59—94). Wie das möglich war, lehrt uns Aristides. Er beschreibt p. 41 M, 39 W die von den Rhythmikern angewendete Theilungsmethode. Sie ist empirisch. Z. B. ein zehnzeites Glied theilt sich nicht in 2 + 8 Zeiteinheiten. Denn das Verhältniss 2 : 8 = 1 : 4 ist unrhythmisch. Drum werden die 8 Zeiten weiter getheilt in 3 + 5, aber auch diese Theile stehen in keinem rhythmischen Verhältnisse. Weiter theilt man 5 in 3 + 2: λέγω τὸν τρία πρὸς ἕκαστον τῶν δικήμων λόγον ἔχειν ἡμιόλιον, ὥστε καὶ τὸν δεκάχημον συνεστάναι διὰ τούτων. Also nicht das Gesamtverhältniss, sondern das Verhältniss der einzelnen Tacttheile wird massgebend; der Dreier steht zu den Zweiern im anderthalbfachen Verhältnisse. Schreiben wir uns das Beispiel aus, so erhalten wir folgendes Schema:

$\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$  oder  $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$   
 $- \cup - \cup - \cup -$        $- \cup - \cup - \cup -$   
 $- \cup - \cup - \cup -$        $\cup - \cup - \cup -$   
 $- \cup - \cup - \cup -$        $\cup - \cup - \cup -$   
 $- \cup - \cup - \cup -$        $\cup - \cup - \cup -$

Äusserlich ist das eine päonische Dipodie. Aber diese meint der Rhythmiker nicht; denn er erwähnt die Theilung 5 + 5 gleich darauf als eine verschiedene: πάλιν εἰς δύο πενταχήμεους. εἰ μὲν οὖν ἀπλοῦς ἀμφοτέρους, τὸν ἴσον ῥυθμικὸν ἔξουσι λόγον· εἰ δὲ συνθέτους, καθὰ προεῖπον ποιησάμενος τὴν διαίρεσιν, συνίστημι τὸν δεκάχημον. Die Theilung unterscheidet sich also von der päonischen Dipodie dadurch, dass sie zwei zusammengesetzte fünfzeitige Abschnitte hat ( $- \cup -$  oder  $\cup -$  oder  $\cup - \cup -$ ). Eine solche zehnzeite Reihe kommt nun aber wirklich vor; es ist der durch Umsetzung oder Erweiterung modificirte Dochmius: 1)  $- \cup - \cup - \cup -$  (S. 72) 2)  $\cup - \cup - \cup -$  3)  $- \cup - \cup - \cup -$  4)  $- \cup - \cup - \cup -$  5)  $\cup - \cup - \cup -$  (Synkopen nach S. 69). Demnach theilte der Rhythmiker z. B. *Antigone* 1286  $\bar{\omega} | \kappa \alpha \kappa \acute{\alpha} \gamma | \gamma \epsilon \lambda \acute{\tau} \acute{\alpha} | \mu \omicron \upsilon$  oder umgekehrt  $\bar{\omega} \kappa \alpha \kappa \acute{\alpha} \gamma | \gamma \epsilon \lambda \acute{\tau} \acute{\alpha} | \mu \omicron \upsilon$  u. a.

Nun hat aber eine solche Reihe gewiss ebenso gut einen Hauptniederschlag gehabt, wie eine jede andere. Der Sitz

desselben lässt sich nur durch die Grösse der Arsis und Thesis bestimmen. Da Aristides ausdrücklich die gerade Theilung 5 : 5 und 6 : 4 fern hält, so wird man die Grundform in einer Theilung zu suchen haben, in welcher einerseits die zwei- und dreizeitigen Silben nach der angegebenen Weise enthalten sind, andererseits der λόγος ἴσος und ἡμιόλιος vermieden wird. Es bleibt der λόγος διπλάσιος, ἐπίτριτος, τριπλάσιος übrig, aber von diesen passt keiner auch nur in zehn Zeiteinheiten. So weit calculirte der antike Rhythmiker. Da ihm kein gerades Verhältniss genügte, so war er zufrieden, ein schräges zu statuiren, in welchem die Theile zusammengesetzt sind, 3 : 2 : 3 : 2 u. s. f. Den Hauptniederschlag legte er jedenfalls auf das durch den Schlusstheil an der einen oder andern Seite abgetrennte grössere Stück, also:

$\underbrace{3 : 2 : 3 : 2}_{\text{ἀρσις}}$  oder  $\underbrace{3 : 2 : 3 : 2}_{\text{θέσις}}$   
 $\underbrace{\quad \quad \quad}_{\text{θέσις}}$   $\underbrace{\quad \quad \quad}_{\text{ἀρσις}}$

Aber das ist ein höchst unvollkommenes Auskunftsmittel. Der ebenmässige Fortschritt in der rhythmischen Bewegung ist gestört durch die Vereinigung zweier so unverhältnissmässiger Theile wie 3 + 7 oder 8 + 2. Eine consequente Zeitmessung wird fragen, auf welche Grundformen diese Zusammensetzung zurückgeht. In der That muss hier eine durch die Rhythmopoeie bewirkte Modification einer proportionirt theilbaren Reihe vorliegen; es muss vorausgesetzt werden, dass Zeiteinheiten in dem δεκάχημον nicht zum Ausdruck gekommen sind, welche zur vollkommenen Grösse der Reihe gehören. Naturgemäss haben wir also die zehnzeite Form ihrer Entstehung nach auf die nächst grössere zurückzuführen, welche der Möglichkeit Raum gibt, dass in ihr einzelne Zeiteinheiten unterdrückt werden. Die nächst grössere ist das δωδεκάχημον, und, da die Unterdrückung von Zeiteinheiten im vorliegenden Falle nur an den Schluss verlegt werden kann, so werden wir untersuchen müssen, ob die Form  $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \bar{\Lambda}$  dem δεκάχημον zu Grunde liege. In der That lässt sich die Theilung des letzteren, nach welcher zwei Zeiteinheiten am Schlusse abgetrennt werden, mit dem δωδεκάχημον vereinigen:  $| - \cup - | - \cup - \bar{\Lambda}$ ,  $| - \cup - | - \cup - \bar{\Lambda}$ ,  $| \cup - | - \cup - \bar{\Lambda}$ ,  $| \cup - | \cup - | - \bar{\Lambda}$  \*). Ist nun eine solche

\*) Dass am Schlusse drei Zeiteinheiten mit einer πρόθεσις ( $\bar{\Lambda}$  d. i.

Reihe diplasisch:  $\bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} | \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup}$ ,  $\bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} | \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup}$ ,  
 oder triplasisch:  $\bar{\cup} \bar{\cup} | \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup}$ ,  $\bar{\cup} \bar{\cup} | \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup}$ ,  $\bar{\cup} \bar{\cup} | \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup}$ ?  
 Das lässt sich nicht ein für allemal bestimmen: sie fügt sich natürlich der in der Gesamtcomposition herrschenden Messung.

Doch nicht dies ist es, was zunächst zu erweisen war. Es sollte vielmehr dargethan werden, wie es gekommen sei, dass die diplasische und triplasische Theilung der Dochmien sich bei den antiken Theoretikern nicht findet. Sehen wir zu, welche Theilung der Rhythmiker mit einer achtzeitigen Reihe, einem gewöhnlichen Dochmius, vornimmt. Sind acht Zeiten nicht im gleichen Verhältniss  $4 + 4$  messbar, so kann er  $3 + 5$  annehmen, wenn die Silben es erlauben, wie beim Dochmius. Aber οὐδ' οὕτως ἔσται ρυθμικὸς λόγος. Drum theilt er, wie beim δεκάσημον, τὸν πέντε πάλιν εἰς τρία καὶ δύο (Arist. p. 41 M. 39 W). Es ergibt sich:

$\bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup}, \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup}, \bar{\cup} \bar{\cup}$  oder umgekehrt  $\bar{\cup} \bar{\cup}, \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup}, \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup}$   
 $\bar{\cup} \bar{\cup}, \bar{\cup} \bar{\cup}, \bar{\cup}$   $\bar{\cup}, \bar{\cup} \bar{\cup}, \bar{\cup} \bar{\cup}$   
 $\bar{\cup} \bar{\cup}, \bar{\cup} \bar{\cup}, \bar{\cup}$   $\bar{\cup}, \bar{\cup} \bar{\cup}, \bar{\cup} \bar{\cup}$   
 $\bar{\cup} \bar{\cup}, \bar{\cup} \bar{\cup}, \bar{\cup}$   $\bar{\cup}, \bar{\cup} \bar{\cup}, \bar{\cup} \bar{\cup}$  u. s. f.

Hierauf lässt sich nun dieselbe Probe machen, wie auf das δεκάσημον. Weder der λόγος ἴσος, noch der διπλάσιος, noch der ἡμιόλιος oder ἐπίτριτος ergibt ein achtzeitiges Glied mit dieser Silbenverbindung. Nur der τριπλάσιος weist  $2 : 6$  auf:

$\bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} | \bar{\cup}$  oder umgekehrt  $\bar{\cup} | \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup}$

Aber dieser Einschnitt widerspricht nun einmal der beim Dochmius herrschenden Theilung τριάς πρὸς πεντάδα (S. 63). Dennoch ist auch der λόγος τριπλάσιος unmöglich, und wir müssen uns nach der nächst verwandten Reihe als Grundform umsehen. Das ist die neunzeitige mit der Theilung  $3 : 6$

$\bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} | \bar{\cup} \bar{\cup}$  oder  $\bar{\cup} \bar{\cup} | \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup}$

zugleich eine bestimmte Dochmienform, die hyperkatalektische. Wir werden die achtzeitige folgerichtig messen

$\bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} | \bar{\cup} \bar{\cup}$  oder  $\bar{\cup} \bar{\cup} | \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup}$

Es bleibt uns aber auch nicht einmal die Wahl zwischen die-

χρόνος κενὸς μακρὸς ἐλαχίστου διπλασίων Aristid. p. 41 M, 38 W vereinigt werden, widerspricht vermuthlich der antiken Theilung. Denn die Formen  $\bar{\cup} \bar{\cup} | \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup}$ ,  $\bar{\cup} \bar{\cup} | \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup}$  ergeben überhaupt kein rhythmisches Verhältniss, die Messung  $\bar{\cup} \bar{\cup} | \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup}$  ist schwerlich zu erweisen.

sen beiden katalektischen Formen; denn es ist eben τριάς πρὸς πεντάδα und nicht umgekehrt. Die Zerlegung  $5 + 3$   $\bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup} | \bar{\cup} \bar{\cup}$  gehört den jüngeren Metrikern an (S. 59) und erweist sich nach Ermittlung der Pause als falsch. Auf die den Silben nach achtzeitige Reihe passt nun auch, was der Rhythmiker von der zehnzeiligen sagt, dass ihre Theile zusammengesetzt seien; denn er mass:

|                                                          |  |                                                                   |
|----------------------------------------------------------|--|-------------------------------------------------------------------|
| τριάς<br>$\bar{\cup} \bar{\cup}   \bar{\cup}$<br>ἄριστος |  | πεντάς<br>$\bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup}   \bar{\cup}$<br>θεός |
|----------------------------------------------------------|--|-------------------------------------------------------------------|

Aus dieser Zerlegung ersehen wir, dass von der alten Rhythmik in der That die Thesis und somit der ganze Dochmius nicht als Einheit behandelt wurde (S. 68). Die Schilderung des Aristides, der ich die angeführten Sätze entlehnt habe, entspricht so unverkennbar dem von Aristoxenus aufgebrachten Verfahren in der Zeitmessung (ῥ. στ. p. 302 Mor.), dass ich kein Bedenken trage, das gewonnene Resultat als aus der Aristoxenischen Theorie geflossen zu betrachten.

Also Aristoxenus hat wirklich für die gemischten Reihen eine besondere Betrachtung angestellt (S. 88); er löst die Tactverbindungen so lange in ihre Theile auf, bis sich unter diesen eines der einfachen Massverhältnisse ergibt. Wenn sich die Gesamtverbindung der Arsis und Thesis nicht auch in dieselben Massverhältnisse fügt, so heisst die ganze Reihe 'dochmisch'. Der Name δόχμιος kann also recht wohl von Aristoxenus herrühren, wie ich nicht ohne Bedenken annahm (S. 68).

Ist es nun aber nicht auffallend, dass Aristoxenus die höhere rhythmische Einheit des Dochmius nicht erkannt hat? Es zeigt sich überall in der Geschichte der Musik, wie abhängig die theoretische Auffassung und die herrschende Notirungs- und Theilungsart von einander sind. Indem der alte Rhythmiker die Zeitgrößen, wie sie durch die Silben verkörpert werden, zur Grundform der Messung macht, ist er abhängig von festen Gestaltungen. Den Zusammenhang derselben ersieht er aus der Wiederkehr gleicher Größen, und wo diese offen zu Tage liegt, da ist die Einheit nicht zu verfehlen. Wo aber die Formenbildung complicirt wird, da können wir an der höheren oder geringeren Vollkommenheit

der Notirung ersehen, in wie weit die Theorie den einheitlichen Bau erfasst hat. Die alte Notirung vermag nur die Dauer der Töne, nicht aber die Urform und den dynamischen Werth der in einem Tone vereinigten Zeiteinheiten zu bezeichnen. In den gegebenen acht Zeiten drückt sie selbst mit Benutzung des Punktes als Ictuszeichen nicht aus, wie der dynamische Werth der Zeiteinheiten vertheilt ist. Denn

⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ist gleich: 2, 1, 2, 2, 1,

wobei 2 betont wird, ohne dass wir wissen, wie diese Zeitgrösse und ihre Betonung entstanden ist. Der Theoretiker musste die Form der Notirung durchbrechen, wenn er die rhythmische Einheit hinter der kunstvollen Verschränkung erkennen wollte. Das haben die alten Rhythmiker nicht gethan. Die massgebende Vocalmusik bot zu geringe Führung für einen solchen Schritt; auch der grösste Theoretiker der Griechen ist nicht über die Anfänge der von ihm angebahnten abstracten Zeitmessung hinaus gekommen. Eine solche ist erst vollkommen ausgebildet worden, seit man die Zeichen für die Zeittheilung mit dem Zeichen für den dynamischen Werth eines Tons vereinigt und die in der Rhythmopoeie erscheinenden festen Zeitgrössen sammt und sonders in ihre einfachsten Bestandtheile zerschnitten hat. Das alles geschah erst in Folge der Erfindung des Tactstrichs, welcher in seiner jetzigen vollkommenen Anwendung einerseits gleiche oder proportionirte Zeitgrössen abtrennt, andererseits anzeigt, dass unmittelbar nach ihm der Sitz eines Accents ist. Der Tactstrich zeigt auf das einfachste an, wie jene acht Zeiten rhythmisch vereinigt sind, z. B.

⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ = | ⋮ ⋮ ⋮ | ⋮ ⋮ ⋮ ἐν λόγῳ ἴσω  
 ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ = | ⋮ ⋮ ⋮ | ⋮ ⋮ ⋮ „ „ „  
 ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ = | ⋮ ⋮ ⋮ | ⋮ ⋮ ⋮ „ „ διπλασίῳ  
 ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ = | ⋮ ⋮ ⋮ | ⋮ ⋮ ⋮

Im letzten Falle gibt die antike Notirung nicht an, ob die Länge entstanden ist aus einem auf der ersten oder zweiten Kürze betonten Pyrrhichius, ⋮ = ⋮ ⋮ oder ⋮ ⋮?

Ohne Analyse der Längen war eben eine vollkommen normale Zeitmessung nicht möglich. Da indessen die Auflösung im Allgemeinen seltener ist, als die Verbindung zusammengehöriger Kürzen, so gingen die Theoretiker von dieser

als Grundform aus und betrachteten jene als secundär. Speciell aber in der achtzeitigen Reihe war die gleichmässige Zeitmessung und damit die Feststellung der rhythmischen Grundform besonders erschwert, wenn Synkopen eintraten. Da der Rhythmiker die gewöhnliche Silbengruppirung ⋮ ⋮ ⋮ nach der üblichen Notirung als Ausgangspunkt seiner Theorie nahm, so konnte er nur zu einer Theilung 3 : 3 : 2 gelangen, die ihn jedoch befriedigte, weil die ihm geläufigen Massverhältnisse der einfachen Tacte eine freilich äusserliche Anwendung fanden. Dass aber ein Mann, wie Aristoxenus, sich auch hiermit begnügen konnte, lässt sich wohl verstehen. Denn so oft am Schlusse die neunte Zeiteinheit, sei es durch eine Silbe im sogenannten hyperkatalektischen Dochmius, sei es durch eine Pause dargestellt war, mass natürlich auch der alte Rhythmiker ⋮ | ⋮ | ⋮ d. i. 3 : 3 : 3 = 3 : 6. Die Pausen waren und sind häufig unverkennbar angezeigt durch Hiatus und indifferente Silbe. Aber die nothwendige Consequenz für die antike Rhythmik ist die bereits angedeutete Lehre (S. 68), dass dieser von uns so bezeichnete hyperkatalektische, eigentlich aber akatalektische oder volle Dochmius für Aristoxenus gar kein Dochmius mehr war, sondern unter die diplasischen Reihen untergeordnet sein musste. Vermuthlich fällt die Form unter die trochäischen Tripodien mit Hyperthesis des ersten Trochäus. Noch aber könnte man fragen, wie es denn möglich sei, dass ein einigermaßen routinirter Rhythmiker nicht die Einheit des neunzeitigen und des achtzeitigen Dochmius, oder das Vorhandensein der Pause am Schlusse des letzteren erkannt habe? Hier liegt indessen der Hauptpunkt, durch welchen die Differenz alter und moderner Notirung am deutlichsten hervortritt. Jene Pause tritt nämlich so oft nicht ein, als ein Dochmius mit Erweiterungen oder mit einem zweiten Dochmius ohne Hiatus, syllaba anceps oder stärkere Interpunction vereinigt wird. Und ist das der Fall, so sind die Synkopen derart, dass bei der antiken Notirung die Grundform schlechterdings unerkennbar wird. Es gilt aber hier in vollem Masse die Beobachtung, dass der Dochmius keine in sich abgeschlossene Reihe ist, sondern beliebig in gleichen und synkopirten Tacten fortgesetzt werden kann, bis er die Grenze der rhythmischen Gliederung erreicht hat (S. 70). Also theilte der Rhythmiker:



- - | - - | - - 3:3:2 gewöhnlicher Dochmius  
 - - | - - | - - 3:2:3:2 (von Aristides beschrieben p. 41 M) oder 3:2:3:2  
 - - | - - | - - 3:3:3:2 oder - - | - - | - - 3:2:3:3  
 - - | - - | - - 3:3:3:3  
 - - | - - | - - 3:2:3:3:3  
 - - | - - | - - 3:2:3:3:2  
 - - | - - | - - 3:3:3:2:3:2 oder 3:3:3:2:3:2  
 - - | - - | - - 3:3:2:3:3:2

In all diesen Fällen musste die antike Theorie auf eine abstracte Ausgleichung der Tacttheile und auf eine rationale Erklärung der Tactformen verzichten. In der letzten Reihe haben wir den dochmischen Dimeter, dessen Zerlegung nach Anleitung des Aristides in folgender Weise vorgenommen werden musste. 16 Zeittheile sind gegeben. Sind ihre Abschnitte gleich und einfach gebildet, so entsteht der λόγος ἴσος 4 + 4:4 + 4. Bestehen dagegen ihre Abschnitte aus ungleichen und zusammengesetzten Theilen, so berechnet man diese nach ihrem gegenseitigen Verhältnisse, hier: 3 : 3 : 3 : 2 : 3 : 2 oder 3 : 3 : 2 : 3 : 3 : 2. λέγω τὸν τρία πρὸς ἕκαστον τῶν διήμων λόγον ἔχειν ἡμιόλιον, diese Worte passen auch hier. Der erste Theil hat gleiches Verhältniss 3 : 3, und dies lässt uns schliessen, dass die Rhythmik einen Tactwechsel in vorliegender Reihe annahm, wie ich bereits vermuthete (S. 68. 89). Die neuere Musik fasst eine solche Bildung nicht als Tactwechsel, sondern als Synkope. Die beiderseitigen Auffassungen unterscheiden sich am deutlichsten durch die Notirung:

alt:      - - | - - | - - | - - | - - | - -  
 modern: - - | - - | - - | - - | - - | - - (Λ\*).

Pausen wurden von den Alten vermuthlich nur dann notirt, wenn eine solche Gliedform innerhalb einer Periode eintrat und die 'Leere der Zeit' nicht selbstverständlich war.

Wie bei der sechzehnzeitigen und achtzeitigen dochmischen Reihe, so war auch bei der zwölfzeitigen das Grundverhältniss schwer zu ermitteln oder bei der alten Notirung ganz unerkennbar. Denn das δωδεκάσημον zerfiel entweder

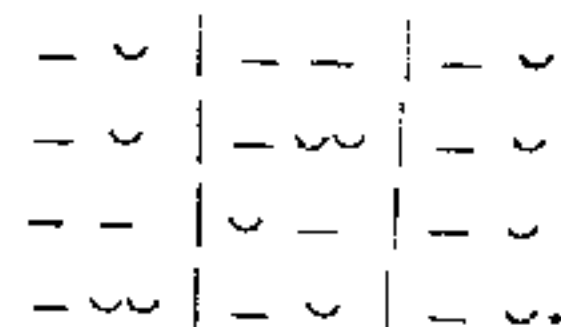
\*) D. h. in unserer Notenschrift, die für die Sache unwesentlich ist:  
 $\frac{1}{8}$  | | aber  $\frac{3}{8}$  |

in zwei gleiche Abschnitte, wenn diese einfach waren (6 : 6), oder in zwei ungleiche zusammengesetzte. Nun ist aber eine gleiche Theilung der Reihe - - - - - nach der alten Anschauungsweise unmöglich; denn die Silben drücken folgende Zeittheile aus 2, 1, 2, 1, 1, 2, 1, 2 (S. 66). Wenn es auch dem Rhythmiker nicht verborgen blieb, dass die mittlere Partie 2, 1, 1 nicht viel mehr Zeit einnahm als der vorhergehende oder folgende Theil 2, 1, so musste er sich doch bei der unvollkommenen Darstellungsweise mit der Annahme begnügen, dass der Abschnitt 2, 1, 1 nur um ein unmessbares Zeittheilchen von 2, 1 differirte. Ein solches Zeittheilchen liess sich, weil es eben unfassbar ist, nicht in Rechnung bringen, und es blieb der Praxis überlassen, die Zeiten 2, 1, 1 nicht in der Dauer von 4, sondern in einer mittleren Dauer zwischen 3 und 4 χρόνοι πρώτοι auszudrücken (S. 19 ff.). Der Theoretiker hatte nur das Mittel, die Zeitdauer 2 + 1 + 1 hier als irrational zu bezeichnen, musste sich aber bei der Messung doch der annähernd richtigen Zahlen 2, 1, 1 bedienen. Demnach theilte er die 12 Zeiteinheiten zuerst in 3 + 9\*) und erhielt den im einfachen Tacte unmöglichen λόγος τριπλάσιος. Daher schnitt er weiter die 9 Zeiteinheiten in 4 + 5, um wieder auf ein unmögliches Verhältniss zu stossen. Weiterhin theilte er dann 5 in 3 + 2, und so ergab sich eine Anordnung, die den Grundverhältnissen der einfachen Tacte entsprach, nämlich entweder 3 : 4 : 2 : 3 oder 3 : 4 : 3 : 2, d. i. λόγος ἐπίτριτος und ἡμιόλιος. Der λόγος ἐπίτριτος ist in diesem Falle möglich und wird ausdrücklich bestätigt von Aristides (p. 41 M): εἰ μερίσαιμι τὸν δεκάσημον εἰς τριάδα καὶ ἐπτάδα, οὐκ ἔσται λόγος τῶν ἀριθμῶν ῥυθμικός. μερίζω τὸν ζ' εἰς τρία καὶ τέσσαρα καὶ κῶζεται λόγος ἐπίτριτος, ἔξ οὗ φημι συντίθεσθαι τὸν δεκάσημον. Die Theilung passt auf mehrere Reihen:

- - | - - | - -  
 - - | - - | - - (so von Westphal erklärt II 848).

Hier ist die Reihenfolge 3 + 3 + 4 eingehalten; doch sagt Aristides nichts über eine bestimmte Reihenfolge, und daher ist ebenso gut denkbar

\*) Die folgende Theilung ist nach Anleitung der S. 66 ff. besprochenen Stellen des Aristides und Bakchius vorgenommen.  
 BRAMBACH, Metrische Studien.      c



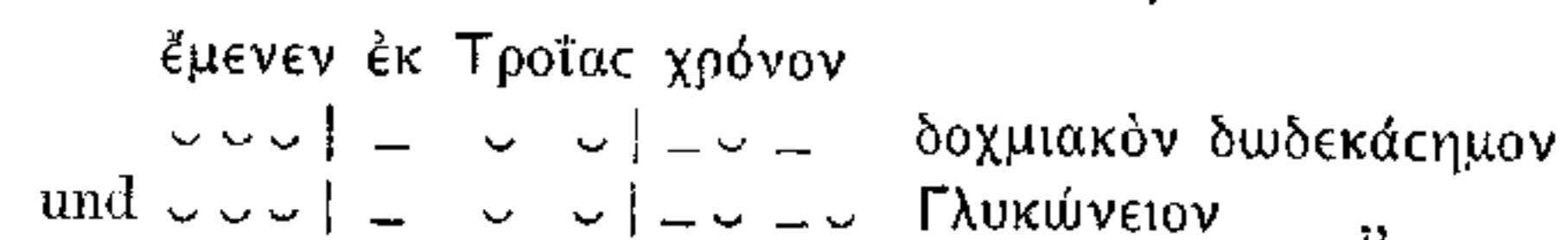
Wenden wir die letzte Form auf das δωδεκάσημον an, so ergibt sich die Theilung  $\cup - \cup | - \cup \cup | - \cup | -$ . Bei dieser Messung blieb die alte Rhythmik stehen; sie löste nicht den Widerspruch, welcher zwischen den 'zusammengesetzten' Abschnitten der Reihe und den Grundgesetzen der einfachen Tacte hervortrat. Wie nach Aristides der Rhythmiker mit der Zerlegung 2 : 3 : 3 : 2 und 3 : 4 : 3 zufrieden ist, weil die kleinen Theile untereinander proportionirt sind, obgleich die Fundamentaltheilung 2 : 8 und 3 : 7 unrhythmisch ist, so begnügt er sich auch im δωδεκάσημον mit der Gruppierung 3 : 4 : 3 : 2, obgleich die Fundamentaltheilung 3 : 9, d. h. triplasisch ist, was in den einfachen Tacten nicht vorkommt. So wenig nun der Rhythmiker wegen der besprochenen δεκάσημα ein Verhältniss 2 : 8 (λόγος τετραπλάσιος) oder 3 : 7 (τριάς πρὸς ἐπτάδα) annimmt, ebenso wenig statuirt er im δωδεκάσημον einen λόγος τριπλάσιος. Dieser würde sich nach antiker Anschauung erst ergeben können, wenn der zweite Tact auch dreizeitig wäre, nämlich  $\cup - \cup | - \cup | - \cup | - \cup$ . Aber eine solche Theilung einfacher Glieder kommt nicht vor; sie müsste der gleichmässigen weichen  $\cup - \cup | - \cup | - \cup | - \cup$ , 6 : 6.

So ist es gekommen, dass die alten Rhythmiker in den beiden Dochmien keine diplasische und triplasische Messung annahmen. Auf diese Beobachtungen gestützt können wir nun aber auch den Unterschied zwischen geraden und schrägen Rhythmen noch um ein weiteres Kennzeichen vermehren, welches in der wesentlich nach Westphals Vorgange aufgestellten Tabelle S. 66 nicht bemerkt ist. Letztere würde etwa so zu vervollständigen sein:

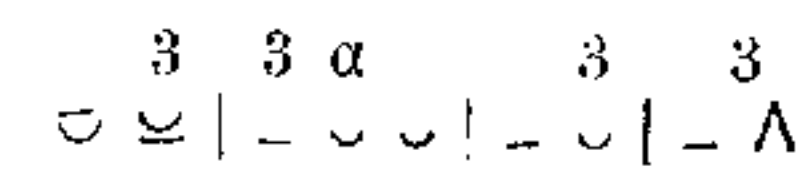
I ῥυθμοὶ ὀρθοί  
Tacttheile einfach (μέρη ἀπλά) und entweder gleichgross oder mit der Differenz um 1: λόγος ἴσος, διπλάσιος, ἡμιόλιος, ἐπίτριτος.

II ῥυθμοὶ δόχμιοι  
Tacttheile zusammengesetzt (σύνθετα) und in ihrem Gesamtverhältniss mit einer Differenz von 2.

Nun wich aber die Praxis des Vortrags beim δωδεκάσημον in soweit ab, dass sie den Daktylus etwas kürzer ausführte und ihn mit der Dauer der Trochäen annähernd ausglich. Zudem war der letzte Theil  $\cup - \cup$  kein Päon; 5 Zeiteinheiten standen ja in keinem Verhältniss zu den vorausgehenden 4. Daher war zu theilen  $\cup - \cup | -$  oder  $\cup - \cup | - \cup$ . Die Alten theilten das δοχμιακὸν δωδεκάσημον nach der ersten Weise; denn Bakchius nennt den Päon einen παῖον κατὰ βᾶσιν (S. 65), d. h. er begann ihn mit einem Niederschlag (βάσις), er nahm die Anfangsilbe demnach als betonten Tacttheil. Diese Bemerkung ist durchaus nicht überflüssig; denn es gab auch eine andere Theilung des δωδεκάσημον  $\cup - \cup | - \cup | - \cup | - \cup$  ἴαμβος ἀπὸ βακχείου ἢ μέσος βακχείος und  $\cup - \cup | - \cup | - \cup | - \cup$  βακχείος ἀπὸ τροχαίου (Aristid. p. 37 f. M, 35 W). Hier erhält die vorletzte Länge keinen Niederschlag, denn sie wird mit dem vorhergehenden Daktylus zu einem βακχείος  $\cup - \cup - \cup$ \*) verbunden. Hiervon unterscheidet nun Bakchius sein δοχμιακὸν, indem er mit der vorletzten Länge einen Fuss beginnt, von dem wir wissen, dass er in 3 + 2 χρόνοι, also hier nothwendig in einen Trochäus und eine zweizeitige Länge zerfällt. Das deutet schon darauf hin, dass wir eine katalektische trochäische Dipodie vor uns haben, und diese Vermuthung wird dadurch zur Gewissheit, dass in der That die fehlende Kürze am Schluss erscheint, im sogenannten hyperkatalektischen Glykoneion  $\cup - \cup - \cup - \cup - \cup$ . Durch das Zeugnis des Bakchius erhalten wir also die volle Gewähr dafür, dass die Formen



identisch seien, dass die von ihm als δοχμιακὸν bezeichnete Reihe am Schlusse eine Katalexis hat, und dass demgemäss zu messen ist



Wir entfernen uns in der Ansetzung des Daktylus zu 3 Zeiten freilich von der antiken Anschauung; denn diese verlangt die

\*) Dass die letzte Länge ohne Accent ist, sagt Aristides ausdrücklich p. 39 M, 38 W: δάκτυλος κατὰ βακχείον τὸν ἀπὸ τροχαίου ( $\cup - \cup - \cup$ ) ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως.

Bezeichnung 4  $\dot{\alpha}$  (λογοὶ χρόνοι). Doch da unserer Tactgleichheit zu Liebe der Ansatz mit 3 χρόνοι üblich geworden ist, so habe ich nichts ändern wollen, da es auf eins herauskommt, ob ich mit 3  $\alpha$  oder 4  $\alpha$  die zwischen 3 und 4 liegende irrationale Zeitgrösse bezeichne. Unser Glykoneion als δογμακόν ist demgemäss von dem andern δωδεκάκνημον scharf zu scheiden. Denn dieses enthält zwei sechszeitige Glieder ἐν γένει ἴσων  $\sim \sim \sim \sim \sim \sim$  d. h. 2 umgebrochene oder synkopirte πόδας ἑξακῆμου. Die Form mit dem irrationalen Daktylus kann, als dochmische, nur zwei ungleiche Glieder haben, d. h. dreizeitige ἄρις und zusammengesetzte neunzeitige θείς.

Die Bedenken, welche sich gegen die Verwandtschaft der beiden Dochmien und deren Entstehung erheben könnten, sind beseitigt. Die Erörterung der complicirten Verhältnisse gewährte nun aber zugleich einen Einblick in das Wesen der antiken Zeitmessung. So klar sie in den einfachen Tactarten erscheint, ebenso unklar wird sie in den gemischten. Denn bei ihrer Abhängigkeit von einer unvollkommenen Notirung vermag sie nicht das innerste Werden und Sein der rhythmischen Bewegung zu erfassen. Die an den einfachen Tacten gewonnenen Kategorien wendet sie äusserlich auf die zusammengesetzten, complicirten Bildungen an und geräth in ein mechanisches Formennetz, in welchem sie gefangen und befangen bleibt.

Es konnte bei der Anwendung von Tactstrichen keine Frage sein, dass dieselben, weil sie ja modernen Ursprungs sind, in moderner Weise zu benutzen seien, d. h. den Eintritt eines Accentus anzeigen sollten (S. 37). Vollkommen gleiche Zeitabtheilungen bezeichnen sie auch nicht immer in unserer Musik, und daher werden sie ohne Anstoss zur Abtheilung irrationaler und synkopirter Tacte dienen können z. B.

$$\begin{array}{cccccccc} 3 & 3\alpha & 3 & & 3\alpha & & & \\ | & \sim & | & - & | & \sim & | & - & | \\ 3 & & 3 & 2 & & 3 & & 3 & 2 \\ | & \sim & | & - & | & \sim & | & - & | \end{array} \Lambda^*$$

\*) In vorliegender Form würden wir zwar den Tactstrich anders anwenden:  $| \sim \sim | \sim \sim | \sim \sim | \sim$ , aber die Analogie unseres Tactwechsels  $\frac{3}{4} \frac{2}{4}$   $\bullet \bullet \bullet | \bullet \bullet \bullet | \bullet \bullet \bullet |$  mag die kleine Inconsequenz entschuldigen, die in diesem Falle mit der antiken Theilung stimmt.

Eine Abweichung von dieser Theilungsart würde dem Auge, für welches ja alle Zeichen lediglich bestimmt sind, nur störend sein.

Auch in unserer Zeit ist wieder die Differenz zwischen rhythmischen Chorizonten und Symplekotes erwacht. Die Rhythmiker übten aber diesmal ihre Trennungsgelüste anfangs nicht auf Grund der alten Musik, sondern gingen von der Zeitmessung in der modernen Musik aus. Da letztere wesentliche Unterschiede gegenüber der alten aufweist, so mussten unsere Chorizonten, wie Voss, Apel, Meissner, in Irrthümer gerathen, welche so offenkundig wurden, dass sie schneller vergingen, als es sonst mit Irrlehren zu geschehen pflegt. Aber auch die Lehre der alten Chorizonten wurde wieder belebt, und zwar durch Böckh, als dieser einsah, dass die moderne Rhythmik keine vollkommene Anwendung in der alten Musik fand. Indessen weder Böckh, noch seine Nachfolger betrachteten sich selbst als Chorizonten, sondern strebten eine Vermischung von Rhythmik und Metrik an. Diese Vermischung unterscheidet sich von der durch die alten Symplekotes angestrebten dadurch, dass jetzt die Metra dem Rhythmus untergeordnet wurden, während die Symplekotes umgekehrt den Rhythmus vom Metrum abhängig machten. Auch die moderne Vereinigung der Metrik und Rhythmik, welcher nach Böckh besonders Rossbach, Westphal, Weil, H. Schmidt, Lehrs, wie es scheint, und Bergk anhangen, hat zu Verirrungen geführt. Wie nämlich die Metriker, die in der Rhythmopoeie durch Gesang und Tanz geschaffenen χρόνοι ἴδιοι verkannten, so verkennen die modernen Rhythmiker zu leicht die durch den Text allein geschaffenen χρόνοι ἴδιοι, nämlich die irrationalen Zeiten. Indem sie auch die irrationalen Silben den strictesten Gesetzen des Rhythmus unterordneten, gingen sie über die Grenzen der alten Theorie hinaus (s. unten S. 16—24).

Der Rhythmus ist vielmehr, wie der im Eingange unserer Erörterungen mitgetheilte Lehrsatz des Aristoxenus vorschreibt, abstract und selbständig als oberstes, ordnendes und formgebendes Zeitmass zu fassen. Das Metrum ist nach der seit Aristoxenus nothwendig gewordenen Beschränkung nur das Mass für die Silben, Worte und Wortreihen. Die Lehre vom Metrum soll demnach darthun, wie der sprachliche Stoff zu

einem gemessenen geworden ist, und wie er sich zu seinem Masse verhält. Der sprachliche Stoff aber wurde gemessen, indem er den ordnenden Principien des Rhythmus unterstellt ward; die Metrik soll also zeigen, in welcher Weise sich die Bestandtheile der Sprache den rhythmischen Gesetzen unterordneten oder ihnen widerstrebten. Mithin muss die Metrik ebenso selbständig die sprachlichen Thatsachen feststellen, wie die Rhythmik ihre allgemein gültigen Gesetze der Zeitmessung und Bewegung formulirt. Der Metriker wendet diese Gesetze auf die Ergebnisse seiner Forschung an. Er wird nur dann die Wahrheit finden, wenn er das Silbenmass nicht dem Rhythmus, und den Rhythmus nicht dem Silbenmasse opfert, sondern unparteiisch untersucht, wo in den Silben die reinen Formen des Rhythmus zu Tage treten, wo nicht. Was der Künstler als ein einheitliches sprachlich-tonisches Werk in den von seinem Gefühle vorgeschriebenen rhythmischen Gesetzen schuf, muss vom Theoretiker, da die Ungunst der Zeit einen Theil des Ganzen zerstörte, in den Ueberresten so analysirt werden, dass die bildenden Elemente rein, ungetrübt und ungezwungen ans Licht treten. Dies erreichen wir bei Erforschung der antiken Poesie nur, wenn wir Chorizonten in der von Aristoxenus angebahnten Weise sind.

In dem einfachen Versbau derjenigen Poesien, welche sich von der Musik loszulösen vermochten und allmählich nur für die Recitation bestimmt wurden, ist die rhythmische Grundform so klar durch die Silbenfolge ausgedrückt, dass die Silbenmessung allein die rhythmische Anordnung unverkennbar angibt. Nur durch unmessbare, irrationale Silben ist hier die Grundform zuweilen verdeckt, jedoch so, dass sie nicht zerstört ist. Wo der Rhythmus seinen Ausdruck in dieser untrüglichen Weise gefunden hat, da decken sich die metrischen und rhythmischen Gesetze. Daher ist z. B. die Hermann'sche Behandlung der Metrik, in welcher der Rhythmus nur theoretisch, aber nicht praktisch eine Rolle spielt, fast überall zureichend in der Erklärung der lateinischen und der recitirenden Poesie bei den Griechen. Wo aber die Poesie Gesang und oft auch Orchestik mit den Worten zu einem harmonischen kunstvolleren Ganzen verband, da treten zu häufig eigenartige Zeitgrößen ein, welche durch die Silbenmessung allein nicht verständlich sind. Hier geben nach

dem Verluste der musikalischen und orchestischen Bezeichnung nur die abstracten rhythmischen Gesetze Aufschluss. Wenn hier also die Silbenmessung die Zahl und Folge der Längen und Kürzen festgestellt hat, so bleibt die Frage zu lösen, wie sich die Silbenreihen den rhythmischen Grundformen fügen. Die Anwendung der rhythmischen Gesetze wird hier mehr oder minder sicher die vorhandenen χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι ergeben.

Da die Metrik nur lange und kurze Silben unterscheidet, so bedarf sie für ihre Notirung nur zweier Zeichen (- und ~). So lange wir uns auf dem Boden der Silbenmessung befinden, müssen auch uns diese Zeichen genügen; denn die Metrik an und für sich hat kein Mittel die verschiedene Dauer innerhalb der Längen und innerhalb der Kürzen zu bestimmen. Erst durch die Anwendung der abstracten Rhythmik können wir gedehnte und einfache Längen, messbare und unmessbare Silben unterscheiden und einige rhythmische Zeichen sind zur Unterscheidung vorhanden. Hier kann nun mit Recht die Frage aufgeworfen werden, ob wir die rhythmischen Zeichen, nämlich Dehnungsstriche und Pausen, in der Notirung von Silben anwenden dürfen? Die Alten thaten es nicht. Aber ursprünglich wendeten sie auch nicht die von den alten Metrikern adoptirten Zeichen -, ~ auf die Texte, sondern auf die Tonreihen an. Alle Zeichen derart sind ihrer Entstehung nach rhythmisch, und das einfache Längenzeichen ist nur deshalb allein in die Metrik übergegangen, weil die Metrik nichts als Silbenmessung ist, und diese sich ausgebildet hatte, bevor die rhythmische Zeitmessung überhaupt erfunden war. Wir ziehen daher nur eine Consequenz, wenn wir auch die Zeichen der Zeitmessung auf die Texte anwenden. Zwar hat eine solche eigenmächtige Vervollständigung oder Weiterbildung der alten Bezeichnungsweise ein grosses Bedenken gegen sich: es entsteht dadurch äusserlich eine Vermischung der Metrik und Rhythmik, weil nun einmal die Dehnungsstriche und Pausen der musikalisch-rhythmischen Notirung angehören. Es ist daher von vorn herein festzuhalten, dass eine Notirung der Dehnungen und Pausen nicht mehr dem Wesen der Metrik angehört, sondern eine Anwendung der selbständigen Rhythmik auf den Sprachstoff ist.

Als kurze Bezeichnung für die Ergebnisse rhythmischer Gesetze in Bezug auf die metrisch feststehenden Silbenreihen sind die Dehnungsstriche und Pausen allerdings zu empfehlen. In diesem Sinne habe auch ich die entsprechende Bezeichnung angewendet. Als Grundlage ist in den folgenden Studien die Metrik mit ihrer sicheren Silbenmessung gewählt; doch überall habe ich gestrebt, durch Anwendung der abstracten rhythmischen Gesetze Bewegung und Leben in die Silbenreihen zu bringen.

## Erster Abschnitt.

### Allgemeine rhythmische Beobachtungen.

§ 1.

Recitirender und musikalischer Vortrag.

Man kann nicht sagen, dass die Rhythmik in den letzten Jahrzehnten von philologischen Forschern vernachlässigt worden sei. Warum ist dennoch die Einsicht in die Eigenthümlichkeiten des antiken Rhythmus so wenig unter den Fachgenossen verbreitet? Die Schwierigkeit des Gegenstandes, die allwaltende *vis inertiae* sind doch schwerlich zulängliche Gründe für eine ebenso allgemeine, als betäubende Erscheinung. Es herrscht zum Theil Apathie, welche bei einem Philologen, der mit dem Inhalte der antiken Dichtwerke sich begnügt, nicht minder verständlich ist, als bei vielen Musiktreibenden die Abneigung gegen Intervallenlehre u. drgl. Liest man hübsch die langen Silben etwas gedehnter, höher oder stärker als die kurzen, so ergibt sich ja ein leidliches Auf- und Niederschwanken im sprachlichen Tonfall, und auf diese Weise eignet sich wohl jeder Philologe, der nicht ganz von den Musen verlassen ist, eine gewisse Praxis des Recitirens an. Mancher kann singen, ohne sich um die kunstvollen Gesetze zu kümmern, welche in der Reihenfolge der Töne walten, und doch freut er sich seines Gesanges; warum sollte man sich nicht des Wohlklangs griechischer und lateinischer Verse freuen, auch wenn man sie nur praktisch recitiren gelernt hat und den rhythmischen Gesetzen nicht nachspürt? Macht ja die grosse Lesewelt es mit unseren deutschen Versen ebenso; selbst unsere Dichter denken und handeln meist nicht anders.

Daktylische Hexameter, iambische Trimeter und Horazische Strophen hat man bald soweit praktisch eingeübt, dass man sie richtig lesen, in manchen norddeutschen, französischen und englischen Schulen auch nachmachen kann. Das genügt für Schulzwecke. Sogar Lehrer, denen man

Einsicht nicht absprechen darf, behaupten, das sei schon zu viel: die Alten hätten doch ohne Zweifel die Silben nicht so herseandirt, wie unsere Schuljugend, die Recitation namentlich der gesammten lateinischen Poesie mit ihren Elisionen und Verschleifungen, aber auch der griechischen mit der obligaten Accentverdrehung sei so absurd, dass man sie besser ganz aufgebe. Ich selbst habe bei einem in vieler Hinsicht ausgezeichneten Lehrer gelernt, wie Horaz nicht etwa zu lesen, sondern zu erklären sei; denn nach dem Versmass lesen erschien ihm barbarisch. Zwar theile ich diese Ansicht nicht, doch verstehe ich es sehr wohl, wesshalb ein fühlender Mann den Formalismus zu Boden wirft, wenn er ihm keinen Inhalt verleihen kann. Inhaltslos ist aber gewöhnlich die metrische schulmässige Doctrin; sie hängt dem Schüler, der sich an den Poesien des Alterthums erfreuen will, in ihrer stereotypen Fassung nur ein Bleigewicht an. Hat er eine gefügte Zunge, so wird er bald die unerlässliche praktische Uebung haben, aber wenn er seine Verse nach Füssen und Worteinschnitten zerlegen soll, so muss er sein Gedächtniss mit mancher bizarren Form beschweren, deren Sonderbarkeit nur durch die Unnatürlichkeit ihrer Vereinigung mit andern einfacheren Formen übertroffen wird. Doch dürfen wir nicht verkennen, dass in den Schulen nach und nach der Polyschematismus der älteren metrischen Figuren — denn nichts anderes ist es — überwunden wird, und dass im Ganzen sich wenigstens die Hermann'sche und Böckh'sche Lehre Eingang verschafft hat. Was nach und gegen die beiden Meister gedacht und geschrieben wurde, hat nur vereinzelt, meist durch pädagogische Heisssporne eine praktische Vertretung gefunden. Ob mit Nutzen, weiss ich nicht. Jedenfalls ist es schwierig, und bedarf grossen pädagogischen Tactes, auch nur die zur Lectüre des Horaz und Sophokles nothwendigen metrischen Erörterungen in der Schule mit Nutzen vorzutragen.

So wünschenswerth bei dem Schüler Einsicht in den rhythmischen Bau der daktylischen Hexameter und jambischen Trimeter ist, so bleibt doch eine ausschliesslich praktische Einübung, selbst ohne tiefere Erklärung, immer nützlich. Ich möchte sie mit der praktischen Uebung im Gesang oder in der Instrumentalmusik vergleichen, die ohne theoretische Kenntnisse einen Genuss verschafft. Zudem kann eine auf-

merksame Behandlung der antiken Recitation nahe kommen. Selbst die Horazischen Strophen rechne ich hierher, die gewiss nur zum kleinsten Theile im Alterthum gesungen wurden.

Auf eine praktische Einübung scheint es auch bei den Chorgesängen der Dramen abgesehen zu sein, welche in manchen deutschen Schulen gelesen werden. Diese Gesänge sind es vornehmlich, in denen die Hermann-Böckh'schen Theorien executirt werden; man ersieht dies aus den Schulausgaben, in welchen metrische Silbenzeichen mit und ohne Accente, selten aber ohne die unbekannte Grösse  $x$  über der sogenannten Basis beigedruckt sind. Gerade der unglücklichste Punkt in der von Hermann und Böckh ausgebildeten Logaödentheorie hat am meisten Anklang gefunden. Wer hat nicht schon in der Schule von einer Basis gehört? Und was denkt man sich nicht alles unter diesem chamäleonartigen Begriffe? Wie phantastisch, möchte ich sagen, ist schon der Name! Vom Auftact will' ich hier schweigen, obgleich er das mit der Basis gemein zu haben scheint, dass, je weniger er in seinem Wesen verständlich ist, er desto mehr in den Köpfen spukt. Es geht in der That nichts bei uns Philologen über eine neue Nomenclatur; je mehr sie durch bestechende Analogien antike Eigenthümlichkeiten uns mundgerecht macht, verwischt oder modernisirt, desto sicherer ist sie ihres Erfolgs.

Bei Schulprüfungen hört man wohl einmal eine lyrische Partie aus einem Sophokleischen Drama recitiren. Dass eine noch so sorgfältige Beobachtung der Längen und Kürzen schon eine wohlklingende Bewegung in die Sprachmasse brächte, kann nur ein von Vorurtheilen befangener Zuhörer behaupten. Ja es gibt gewisse Verse, die selbst so wohl klingen; es sind aber nur solche, welche sich auch zur blossen Recitation eignen, nämlich Anapäste, Daktylen, ungemischte Iamben und Trochäen. Schon die durch innere Katalexis unterbrochenen Iamben und Trochäen, namentlich wenn Aufösungen der einfachen Längen hinzutreten, sind für unsere Ohren unschön, oft widerwärtig. Ich weiss, dass dieser Ausspruch eine Ketzerei ist. Aber diejenigen, deren Ohren durch Hersagen langathmiger dochmischer und logaödischer Partien gemartert sind, werden, wenn sie ehrlich ihre Meinung sagen, zustimmen. Ich erinnere mich, an einem mittel-

rheinischen Gymnasium bei öffentlicher Schlussfeierlichkeit unter deutschen, französischen, englischen, hebräischen, lateinischen Stücken auch ein griechisches gehört zu haben, welches mir noch lebhaft in den Ohren tönt. Es waren Sophokleische Strophen von einem Einzelnen recitirt; die vorsichtige und exacte Dehnung der Längen und richtige Aussprache der Kürzen liessen ein sorgfältiges Einüben voraussetzen, das gewiss für den Lehrer mühseliger war, als für einen alten Chormeister die Einschulung eines ganzen Chors. Aber der Erfolg entsprach nicht der aufgewendeten Mühe. Denn die rhythmische Wirkung war unbedeutend, und der dem ernstesten Inhalt angepasste langsame, feierliche Vortrag verlieh dem schönen Gesange eine unglaublich langweilige Monotonie.

Aehnlich werden sich wohl die meisten lyrischen Compositionen des Sophokles ausnehmen, wenn sie in der erwähnten Weise recitirt werden. Die logaödischen Reihen, aus welchen sie zum grossen Theile bestehen, eignen sich wegen der häufigen Unterdrückung von Kürzen, wegen der noch häufigeren irrationalen Messung von Spondeen durchaus nicht zur einfachen Recitation. Darüber ist gewiss Niemand im Unklaren, dass wir durch blosses Sprechen die Zeitverhältnisse der einzelnen Silben nicht so wiedergeben können, wie sie bei den Griechen unter Mithilfe der Melodie ihren Ausdruck fanden. Ist also eine jede Recitation der im Alterthume gesungenen Partien an sich schon illusorisch, so sollte man sie in den Schranken der Nothwendigkeit halten. Das heisst, man soll den metrischen Vortrag dieser Partien als das betrachten, was er nur sein kann, nämlich als eine formale Wiedergabe des in den Worten enthaltenen Rhythmus. Wenn man das für Silbengeklapper hält und lieber stark ausgeprägte Aeusserungen des Gefühls oder Gedankens in die Recitation legt, so versündigt man sich doppelt an der alten Dichtung. Denn erstens gibt man ihr den Charakter recitativischer Poesie, den sie nicht hatte, man versetzt sie geradezu in ein anderes Genre, man sucht durch den Sprachton das wiederzugeben, was der Dichtercomponist in die musikalische Tonfolge gelegt hatte. Da aber die Mittel der Recitation und der Musik so verschieden sind, so muss auch der vollendetste Vortrag sich von dem Original wesentlich entfernen, und zwar wird er den Intentionen des Dichters um so ferner ste-

hen, je selbständiger und geistvoller er ist. Eine Auflösung der im antiken Theater zusammenwirkenden Künste, der Musik und Orchestik, und eine Uebertragung eines ihrer Elemente, des Rhythmus, auf die unmusikalische Declamation ergibt nothwendig ein Zwitterbild, das dem Geiste des Alterthums widerspricht und ein gesundes Ohr nicht befriedigen kann. Zweitens muss aber eine rechte Declamation, welche die Mittel der Sprache zu den ihr eigenthümlichen Effecten ausbeutet, in stetigen Kampf mit der metrischen Form kommen. Denn während in der Recitation der logische Ausdruck vorwiegt, während sich auch in den zum unmusikalischen Vortrage gedichteten Versen der Wortaccent durch Tonhöhe neben der Silbenlänge geltend macht, ist im Gesange eine Verlegung der logisch hervortretenden Silben auf schwer betonte Tacttheile nicht durchzuführen. Die griechische Poesie hat wahrlich mehr, als ein moderner Musiker für möglich halten möchte, die Bedeutung einzelner Worte bei der musikalischen Composition berücksichtigt, — darüber gibt uns noch die rhythmische Form sichere Aufschlüsse —; aber den logischen Accent des Satzbaues hat sie in den rhythmischen Gliedern nicht, oder nur ausnahmsweise, zur Geltung bringen können. Man bedenke nur, wie häufig zu derselben Melodie verschiedene Texte in Strophe und Gegenstrophe gesungen werden mussten, um einzusehen, dass eine genaue Uebereinstimmung zwischen Inhalt und rhythmischer Form in der musikalischen Composition nicht überall gleich möglich war. Es ist wahrlich schon ein hoher Grad der Kunstübung in den Sophokleischen Compositionen erkennbar, wenn die Gegenstrophen nirgends ein auffallendes Missverhältniss zwischen Inhalt und Form zeigen. Dass in ihnen die Wortbedeutung einen so charakteristischen rhythmischen Ausdruck fände, wie es gewöhnlich in den Strophen geschieht, ist keineswegs immer der Fall. Wer Sinn für Einzelbeobachtungen hat, wird finden, dass Sophokles auf eine ausserordentlich feine Weise die Wortbedeutungen zu malen versteht, dass ihm aber auch in der antistrophischen Responion Fesseln angelegt sind, die nicht immer seine kunstvolle Tonmalerei zum Ausdruck kommen lassen. Zum Beispiel lehrt eine eingehende Betrachtung des Metrums im Bakchuschore der *Antigone*, dass die Worte Βακχέῳ Βακχᾶν (1121) auf gedehnte Noten



gesungen wurden, und es wäre Blindheit, die Absicht in der Vereinigung dieser schwerwichtigen Worte verkennen zu wollen. Was entspricht in der Gegenstrophe? Zwei unbedeutende Worte  $\chi\lambda\omega\rho\acute{\alpha}\ \tau\prime\ \acute{\alpha}\kappa\tau\acute{\alpha}$  (1133). Selbstverständlich hatte dieses rhythmische Glied ganz dieselbe musikalische Form und Bedeutung, wie das *significante* in der Strophe. Was macht aber die Recitation aus solcher Entsprechung? Sie muss sie aufheben, weil sie den Inhalt zur Richtschnur zu nehmen hat. Nicht überall ist der Abstand zwischen dem Inhalte strophischer und antistrophischer Verse so gross, zuweilen ist er auf beiden Seiten gleich prägnant, häufiger aber ist die Verschiedenheit zu stark, um nicht bei einem geistvollen recitirenden Vortrage die Responsion in ihr Gegentheil zu verkehren: es stellt sich dann ein lästiger Widerspruch zwischen Inhalt und Form heraus, welcher beim musikalischen Vortrag nicht fühlbar ist, weil die Melodie ihren Charakter vom Gesamtinhalte empfängt und nicht so, wie die Recitation, vom einzelnen Worte abhängt.

Es ist geradezu geschmacklos, Sophokleische Gesänge durch recitirenden Einzelvortrag dem gebildeten Publikum als rhythmische Kunstwerke vorzuführen. Es fallen oft auf lange Silben drei oder selbst vier Zeiteinheiten, die eine künstliche Aussprache vielleicht sogar richtig einhält, die aber keine innere Nothwendigkeit manifestiren, da das sie bestimmende musikalische Element abgestreift ist. Wer dergleichen für schön hält, mit dem ist nicht zu streiten. Leider müssen wir solche metrische Einzelvorträge innerhalb der Schule gestatten, weil es schwerlich ein anderes Mittel gibt, die Grundzüge des Rhythmus ohne viele Umstände dem Ohre annähernd vernehmbar zu machen. Aber für wahrhaft bildend an und für sich halte ich diese Vorträge nicht; sie sind eine Illusion, welcher noch dazu die schöne Form in geringem Grade zu statten kommt. Gesteht man aber die Illusion ein, und gibt man ihr eine formale Berechtigung, d. h. lässt die Compositionen nach passenden, zugesetzten Melodien *singen*, so dürfen sie sich auch kühn aus der Schule vor die ästhetische Kritik der Gebildeten wagen. Ein recitirender Vortrag dagegen ist eine unberechtigte Illusion, die entweder den Werth eines metronomischen tonlosen Tactschlagens oder einer un-

metrischen geistvollen Declamation hat. Vermittlungen sind nach beiden Seiten nothwendig fehlerhaft.

Die einfach metronomische Recitation, welche allerdings das nothwendige Ergebniss einer streng metrischen Schulung ist, gewährt keinen Ersatz für die Mühe der Einübung, und daher wird es wohl kommen, dass die Metrik so wenig Anklang und Theilnahme unter den Philologen findet. Wir kehren also zu dem Ausgangspunkte unserer Beobachtungen zurück, indem wir behaupten, dass griechische Rhythmik und Metrik in ihrer formalen Anwendung, welche nur auf 'Lesen nach dem Versmass' ausgeht, einer allgemeinen Verbreitung unter den philologischen Fachgenossen weder fähig noch werth ist.

Die Meisten stellen sich ruhig auf den Standpunkt, welcher ihnen durch die richtige Betrachtung Herder's angewiesen wird, dass was in Prosa Unsinn ist, es auch in Versen sein müsse. Sie behandeln die Gesänge des Sophokles nicht besser, als wenn sie prosaisch wären, erklären, emendiren sogar, da ja in den meisten Fällen bekannt ist oder durch die Responsion ausgerechnet werden kann, wie viel kurze oder lange Silben erforderlich sind. An innerem Werthe steht auch eine Einübung nach metrischen Schablonen durchaus nicht über der prosaischen Auffassung. So lange nicht die metrische Form nach ihren rhythmischen Grundgesetzen und in ihrem Verhältniss zum Inhalt der Poesien aufgefasst wird, ist sie nur ein 'klingendes Erz und eine tönende Schelle'. Sie regt keine Gedanken, nicht einmal bestimmte Gefühle an; sie ist also kein Bildungsmittel.

Aber, werden diejenigen Pädagogen und Metriker fragen, welche noch nicht aus Abscheu gegen die vorgebrachten Negationen das Buch bei Seite gelegt haben, wesshalb überhaupt Metrik treiben, wenn sie so unfruchtbar ist?

Ich bleibe nicht bei der Negation stehen. Zunächst habe ich die gesammte recitirende Poesie, also die Epiker, die Dialoge und Anapäste des Drama's, einen Theil der Elegiker und die Epigramme, fast alle bukolischen Gedichte, wie fast alle Kunstpoesie nach Alexander d. Gr., endlich die ganze lateinische Dichterwelt nicht in meine Betrachtung gezogen. Denn was für den unmusikalischen Vortrag geschrieben oder nicht in nothwendiger Verbindung mit einer Melodie gedichtet ist,

können wir gewiss ebenso gut recitiren, als die Alten. Verschiedenheit der Aussprache und etwaige Manieren bedingen ja keinen wesentlichen Unterschied. Unsere neuesten Metriker thun sogar Unrecht, die recitirende Poesie einseitig nach musikalisch-rhythmischen Gesichtspunkten zu behandeln. Obgleich es nämlich keiner Frage unterliegt, dass die Formen derselben ursprünglich mit der Musik in engster Verbindung standen, so haben sie doch seit ihrer Emancipation und durch dieselbe so wesentliche Eigenthümlichkeiten angenommen, dass die musikalische Rhythmik zu deren Erklärung nicht ausreicht. Hier gilt es, sorgfältige Einzelbeobachtungen anzustellen und das Ohr an Feinheiten zu gewöhnen, die unserer modernen Verskunst fremd sind. Hier gilt auch praktische Uebung in der Recitation, welche, ohne illusorisch zu werden, wahrhaft bildend auf Verstand und Gemüth wirkt.

Von den in Musik gesetzten Gedichten der Griechen lassen sich trotz dem Verluste der Melodien die einfacheren trochäischen und iambischen Compositionen, auch die elegischen Reste und was man auf Lesbos und Teos sang mit Genuss lesen und recitiren. Zwar bietet das Recitiren ein höchst unvollkommenes Bild des waltenden Rhythmus; aber bei der übersichtlichen Gruppierung der meist kurzen Glieder vernimmt das Ohr leicht die Wiederkehr regelmässiger Formen und setzt sich über die recitativisch unmotivirten Absonderlichkeiten des Anlauts und der Anaklasis weg. Solche Compositionen konnten denn auch von den nicht musikalischen Dichtern der alexandrinischen Zeit mit Erfolg nachgebildet werden.

Die Abgeschmacktheit recitirenden Vortrags beginnt erst, meines Erachtens, wenn wir Chorlieder oder die complicirten Einzelgesänge des Drama's mit rhythmischem und logischem Ausdrucke zugleich declamiren wollen. Wer gesprochene Dochmien, Iamben und Trochäen mit innerer Katalexis Päone schön findet, muss von Vorurtheilen befangen sein. Man wird sich nicht auf den Geschmack hervorragender Dichter und Kunstkenner, wie J. H. Voss, A. W. v. Humboldt, die Schlegel u. A. berufen wollen, welche am Vortrag alter Chorgesänge Gefallen fanden. Denn es ist bekannt, dass sie keine vollkommene Einsicht in den Rhythmus hatten, ihn moderni-

sirten durch Ausgleichung der einzelnen Tacte und somit allerdings ein hörbares und nach gewisser Geschmacksrichtung auch wohl schön zu nennendes Ganze erzielten. Vor einer nach dem jetzigen Stande rhythmischer Einsicht richtig durchgeführten Recitation würden sie wohl auch zurückgeschreckt sein. Als eine Art abstracten Tactirens lasse ich mir den gesprochenen Vortrag gefallen, wie sich ein Musiker auch laute Tactschläge gefallen lassen muss, wenn er eine Tonreihe nicht anders rhythmisch fügen kann. Ein solcher Vortrag unterstützt oft mit Erfolg das imaginäre Hören, welches bei der Lectüre der antiken Gesänge einzig zu richtigen Vorstellungen führt. Ausserdem ist jener Vortrag ein leichtes und das einzige Verständigungsmittel zwischen Lehrer und Lernenden. Mechanisch gelesen ist auch der in der richtigen Recitation hässlichste Vers, wie z. B.

ὕπὸ φρένας, ὑπὸ λοβόν (Eumen. 159)

unmittelbar seiner rhythmischen Geltung nach verständlich. Wenn wir also das richtige Lesen nicht entbehren können, so ist es doch nur Mittel zum Zweck und darf nicht, wie bei der recitirenden Poesie, Selbstzweck werden. Wo die einseitig abstracte Form keine Befriedigung gewährt, muss sie in ihrer Entstehung und Bedeutung nachgewiesen werden; was ihr an Selbstberechtigung abgeht, muss durch Betrachtung derjenigen Vorbedingungen ersetzt werden, durch welche sie ihre Berechtigung erhalten hatte. Dazu gibt es nur zwei Mittel, die in rechter Vereinigung einen vollkommen sicheren Weg führen. Das erste ist die *abstracte* Feststellung der rhythmischen Form, das zweite der Nachweis ihres organischen Zusammenhanges mit dem Inhalte der Poesien. Das erste liefert die Kategorien, das zweite bevölkert sie mit Gedanken.

Also nicht das Können ist Zweck der Metrik in ihrer Anwendung auf die chorischen und monodischen Gesänge grossen Stils, sondern das Wissen; nicht die Kunst des Vortrags hat hier eine Uebungsstätte, sondern Verstand und Gemüth finden abstracte Mittel der Bildung und reinen Genusses.

Das positive und praktische Resultat der vorstehenden Erörterung ist hierdurch bezeichnet. Die Feststellung der Form ist nur durch das Studium der antiken Theorie zu gewinnen; dafür haben die neueren Forschungen einen ebenso ausführlichen wie schlagenden Beweis geliefert. Die Anwen-

dung der gewonnenen Einsicht zur Erklärung der Gesänge, zum Nachweis des nothwendigen Zusammenhanges zwischen Form und Inhalt ist noch in ihren Anfängen begriffen. Es gibt Phantasten, die sehr leicht Inhalt mit Form in Einklang zu bringen verstehen; und es setzt in der That eine ernste, methodische Zucht des Urtheils voraus, auf dem unsicheren Wege dieser Art von ästhetischer Kritik nicht irre zu gehen. Es verlocken zu sehr die Irrlichter subjectiver Empfindungen, und der Sumpf abenteuerlicher Willkür, zu welchem jene Irrlichter leiten, ist tief.

Es handelt sich nun aber darum, die dem musikalischen Vortrage gegenüber berechtigte Art metrischer Studien, welche wir eben definirt haben, wirklich lebendig zu machen. Das kann nur geschehen durch organische Aufnahme metrischer Erklärungen in die Textexegese. Nach kurzer Erörterung der leitenden Gesichtspunkte beim Beginne der Lectüre muss in Betreff der einzelnen Strophen Rechenschaft gegeben werden über die Bildung der Glieder, ihr Verhältniss zum Satzbau, die Stellung betonter und unbetonter Worte, die Vertheilung von Kürzen statt aufgelöster Längen, rhythmische Wirkung in der Declamation einzelner Worte, ferner über die Zusammengehörigkeit mehrerer Glieder, Perioden- und Strophenschlüsse. Das sind so concrete Untersuchungen, dass sie wohl ohne allzu grosse Furcht vor den Irrlichtern unternommen werden können. Der Kernpunkt der Sache ist scharfe und wohlbewusste Fragestellung; ist nur immer eine ebenso scharfe und bewusste Antwort erzielt, so haben wir die Werkzeuge einer ästhetischen Kritik auf zuverlässige Weise erworben und können, sicher auf den Füßen stehend, allgemeine Endresultate erwarten.

Die Arbeit muss im Kleinen anfangen. Ich habe zunächst an den Gesängen der Antigone die Art meiner 'metrischen Erklärung' dargelegt (im letzten Abschnitte dieses Buches). Natürlich handelt es sich nur um eine Probe, die ausführlich begründet werden musste. Findet das Gesagte Anklang, so wird diese Art der Interpretation in entsprechend kurzer Form organisch den sogenannten fortlaufenden Commentaren einzuverleiben oder an Stelle der bisher üblichen Schablonen zu setzen sein.

## § 2.

## Tact, Glied und Periode.

Der Vortragsweise ist nicht nur um ihrer selbst willen eine so ausführliche Erörterung zu Theil geworden, obwohl sie an sich schon eine solche verdient; vielmehr hilft uns ein richtiges Urtheil über sie auch eine für die Kritik und Erklärung des Sophokles sehr wichtige Frage beantworten. Man hat jederzeit dem eignen Ohre so viel zugetraut, dass es über den Wohlklang eines Verses entscheiden könne. Wer möchte seinem Gehör diese Fähigkeit absprechen lassen? Ich bin weit entfernt, einen so kühnen Angriff auf die Selbstschätzung und Selbstgenügsamkeit derer zu wagen, welche über den Wohlklang alter und neuer Verse zu urtheilen den Beruf fühlen. Aber ich getraue mir zu behaupten, dass wir den mannigfaltigsten Täuschungen ausgesetzt sind, wenn wir nach dem Klange der recitirenden Aussprache die rhythmische Wirkung von Versen kritisiren wollen, die nur für den Gesang gedichtet und componirt waren. Jedermann weiss, dass der melodische Ton nach Höhe und Tiefe, nach Länge und Kürze messbar ist und sich dadurch wesentlich von dem gesprochenen Laute unterscheidet. Rhythmische Erscheinungen erhalten in der Musik bestimmt abgegrenzte Form, deren Umrisse scharf erkennbar sind. Anders in der Sprache. Die Länge und Kürze der Silben ist eine unendlich mannigfaltige, und, wenn auch ein ordnendes Prinzip, nämlich die Gruppierung der Silben im Grössenverhältniss von 1 zu 2, hineingebracht wird, so tritt dennoch die Dauer der einzelnen Silbe als einer unwandelbaren Zeitgrösse nicht ins Bewusstsein, sie gewinnt keine scharfen Grenzen. In der Musik setzte schon das Zusammenwirken der menschlichen Stimme und des begleitenden Instrumentes der willkürlichen Ausdehnung einzelner Töne Schranken, die freilich nicht so bindend waren, wie die von der modernen Vielstimmigkeit nothwendig herbeigeführten. Aber das ist nicht alles. Die Worte haben einen bestimmten Accent, der durch die tonisch höhere Aussprache einer Silbe bedingt wird. In der gewöhnlichen Rede sind die Tonunterschiede, welche der Accent bewirkt, zwar gering, machen sich aber immerhin auch beim Vortrag der Verse geltend. Zwar wenn *wir* griechische Verse lesen,

werden sie theils aus Bequemlichkeit, theils aus Unvermögen nicht berücksichtigt. Wir sind nur zu geneigt, sie mit den rhythmisch betonten Silben zusammenfallen zu lassen, wodurch eine grosse Einförmigkeit in die gewöhnliche Vortragsmanier gebracht wird. Natürlich hatte die Melodie ganz selbständige Tonunterschiede nach Höhe und Tiefe, welche weder durch den Wortaccent, noch durch die rhythmischen Schläge bedingt waren. Indem uns diese Wirkung des alten Gesanges entgeht, ist es nicht anders denkbar, als dass wir ein höchst unvollkommenes und oft fehlerhaftes Urtheil über die Verse uns nach bloss recitirendem Vortrage bilden werden.

Es leuchtet ein, dass unser Ohr unter solchen Umständen wenig befähigt ist, auch nur die rhythmische Wirkung zu fassen. Zwar ist die Abwechslung zwischen langen und kurzen Tönen durch die erhaltenen Texte gegeben; denn darüber ist alle Welt einig, dass das in den Silben ausgeprägte Metrum den Rhythmus der gesungenen Töne wiedergibt. Die kurze Silbe entspricht der kleinsten Zeiteinheit im Tacte (˘), die lange gilt das Doppelte (— = ˘˘); nur dann lässt uns der Text im Stich, wenn eine lange Silbe zum Werthe von drei oder vier Zeiteinheiten gedehnt ist. Die alte Notirung hatte dafür besondere Zeichen, nämlich — = ˘˘˘, — = ˘˘˘˘; selbst die Dauer von fünf Zeiteinheiten konnte notirt werden ˘˘˘˘˘, und wurde auch vermuthlich im ungeraden Tacte praktisch verwendet.

Hier fängt also die Combination an, wenn es gilt, diejenigen Silben zu finden, welche derartige Dehnungen erleiden. Zu diesem Behufe muss man den *Tact* kennen. Was ist aber Tact? Heutzutage bezeichnet man mit diesem Worte entweder abstract die regelmässige Wiederkehr der Accentschläge in einer Tonreihe, oder concret die von je zwei Hauptaccentschlägen abgegrenzten Töne selbst, so dass jeweils mit dem ersteren Hauptschlage der Tact beginnt und unmittelbar vor dem zweiten schliesst. Innerhalb eines solchen concreten Tactes können noch Nebenaccentschläge erfolgen. Sowohl im abstracten, wie im concreten Sinne hat jeder Rhythmus, der antike wie der moderne, Tact; der Tact gehört in beiderlei Bedeutung nothwendig zum Wesen des Rhythmus. Was den Namen anbetrifft, so bedeutet auch Tactus — ein in musikalischer Anwendung mittelalterlicher Ausdruck — nur einen

Anschlag (*actio tangendi*), als Zeichen eines Accenteintrittes. Dieser Bedeutung entspricht der antike Kunstaussdruck *ποῦς*, *pes*, 'Fusstritt', d. i. ebenfalls ein Anschlag (des Fusses) beim Gesang und Tanz als Zeichen eines Accenteintrittes. \*)

In unserer Musik ist weitaus das Vorherrschende, dass die jeweiligen Zeiträume zwischen den einzelnen Hauptaccentschlägen gleiche Dauer haben. Man bezeichnet das kurzweg, mit Benutzung der concreten Bedeutung des Wortes 'Tact', als *Tactgleichheit*. Die Tactgleichheit ist keine nothwendige Vorbedingung des Rhythmus; eine Abwechslung längerer und kürzerer Tonreihen innerhalb der Accentschläge wäre auch dem Ohre als rhythmisch vernehmbar, wenn sie auf einer höheren Ordnung beruht, wenn die kleineren Reihen sich den grösseren als verwandte oder ergänzende Theile anschliessen. So entsteht der berechtigte, wohlklingende Tactwechsel, der in der modernen Musik selten und mit bewusstem Effect angewendet wird!

Die Tactgleichheit ist einfacher, natürlicher und primitiver, als der Tactwechsel. Wir finden es daher erklärlich, dass auch die griechische Musik ihren Rhythmus auf Tactgleichheit basirt und den Wechsel zu besonderen Effecten aufspart. Trotzdem wir darüber kein Zeugnis aus dem Griechenthum selbst haben, ist dies Tactverhältniss dennoch sicher genug beglaubigt durch Angaben Cicero's und Quintilian's (de orat. 3 § 185 f. — instit. or. 9, 4 § 46 ff., erklärt von Westphal Metr. 2. Aufl. I 501 ff.). Die erhaltenen Texte von Gesängen zeugen direct weder für Tactgleichheit noch für das

\*) Dass die unter den Philologen und Kunstkritikern übliche Uebersetzung 'Fuss' für *ποῦς* nicht passend sei, hat namentlich Westphal bemerkt. Derselbe hat auch die Identität der Begriffe 'Tact' und *ποῦς* dargethan (Metr. 2. Aufl. I 504). Ich habe, um Zweideutigkeiten zu vermeiden, *ποῦς* mit 'Fusstritt' übersetzt, weil ich glaube, dass das Wort nur in dieser Bedeutung auf die Tactirung angewendet werden konnte, und folglich mit den Bezeichnungen *βάσις*, *percussio*, *ictus* auf gleicher Linie steht. Als der einfachste und wohl älteste Kunstaussdruck dieser Gattung hat *ποῦς* vermuthlich zuerst den Fusstritt, *ictus*, selbst, und dann, wie *tactus*, die von je einem Fusstritt begleitete Silben- oder Tonverbindung bezeichnet. Dass die Bedeutung 'Fusstritt' dem Worte eigentlich und schon in uralter Zeit zukommt, ersieht man aus Homer, z. B. Il. ε 284 f. τὸ δ' ἐπὶ χέρου βήτην, ἀκροῦ δὲ ποδῶν ὑποείερο ὕλην. Auch wir Deutsche können in solcher Verbindung 'Fuss' statt 'Fusstritt' sagen. Es ist wünschenswerth, dass der Ausdruck 'Fuss' in unseren metrischen Lehrbüchern durch einen besseren, etwa 'Tact', wie bei Westphal und im Folgenden ersetzt werde.

Gegentheil; so lange man sich an sie einseitig hielt, konnte man pro und contra disputiren, wie denn auch nicht ohne Eifer geschehen ist. Grosse Schwierigkeiten für beide Parteien machten in der That jene Tacte, in welchen Spondeen, Daktylen und Anapäste statt der nach dem Gesammtrhythmus zu erwartenden Trochäen und Iamben eintraten. Die Gegner der Tactgleichheit mussten in solchen Tacten ein stetiges Unterbrechen des Rhythmus erblicken, während die Vertheidiger die Gleichheit durch Anwendung der von den Alten selbst überlieferten irrationalen Messung ( $\pi\acute{o}\delta\epsilon\varsigma \acute{\alpha}\lambda\omicron\gamma\omicron\iota$ ) herzustellen suchten. Man kann nicht leugnen, dass in beiden Richtungen nicht das rechte Mass eingehalten worden ist. Denn einerseits liess man den Tactwechsel zu stetigem und formlosem Umschlagen des Rhythmus ausarten, andererseits suchte man die Tactgleichheit durch die künstlichsten Zeitmessungen herzustellen.

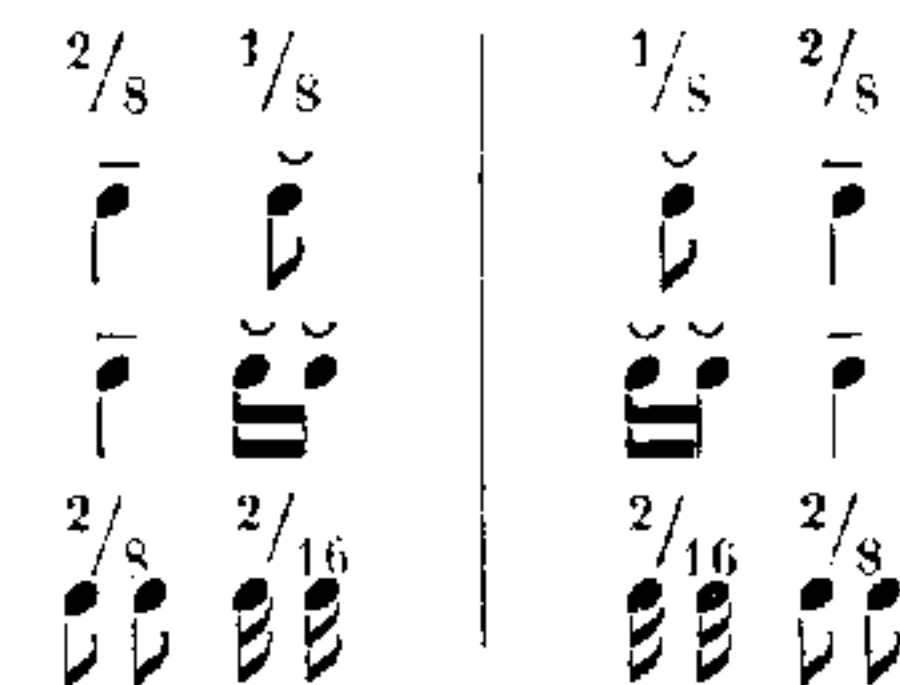
Es versteht sich zunächst von selbst, dass bei der recitirenden Poesie von keiner absoluten Tactgleichheit die Rede sein kann. Wäre sie theoretisch vorhanden, so hätte sie praktisch keinen Werth. Denn die Sprache hat kein Mittel genauer Zeitmessung. Es genügt ihr ein allgemeines, in die Ohren fallendes Quantitätsprincip mit bestimmten rhythmischen Verhältnissen, wie bei den Alten, oder ein einfaches Accentuationsprincip, wie bei uns; manifestirt sich dieses vernehmbar, so ist der Zweck der gebundenen Rede erfüllt. In ihrer Ausbildung gibt es natürlich verschiedene Grade der Vollkommenheit. Das klassische Quantitätsprincip hatte das rhythmische Verhältniss von 1 zu 2 zwischen langen und kurzen Silben; wenn dieses vernehmlich in allen oder den hervortretenden Silben ausgedrückt war, so hatte die Poesie behufs des gesprochenen Vortrags ihren Zweck erreicht. Significante Stellen der recitativen Verse haben bei den Griechen stets den reinen Ausdruck der Tacttheile; dadurch wird dem Ganzen ein scharfes rhythmisches Gepräge aufgedrückt, welches in den secundären Stellen nachwirkt, auch wenn hier das Zeitverhältniss keinen bestimmten Ausdruck gefunden hat. Nirgends aber, auch nicht an untergeordneten Stellen, tritt ein directer Widerspruch gegen das Zeitverhältniss ein. Es ist eine unfruchtbare, willkürliche Pedanterie und wissenschaftliche Verirrung, wenn man gesprochene Verse nach gleichen

Tacten ausmisst und die Zeiteinheiten sogar bis in kleine Bruchtheile zerlegt. Viel besser, oder vielmehr einzig richtig handelt man, wenn man sich begnügt, zu wissen und das Ohr fühlen zu lassen, wo durch bestimmte Silbengrösse der Tact in rhythmischer Reinheit hervortritt, und wo indifferente oder irrationale Silben durch den Gesammtrhythmus eine Tactform aufgedrückt erhalten. Denn es ist unwiderleglich, dass die irrationalen Silben an sich indifferent sind und nur durch den überwiegenden Accent vorherrschender Nachbartacte in ein bestimmtes rhythmisches Verhältniss gedrängt werden. Sie drücken dieses Verhältniss natürlich nicht rein, sondern annähernd aus; ihre gegenseitige Zeitdauer kann nicht mit einfachen Zahlen bezeichnet werden, sondern ist „unberechenbar“.

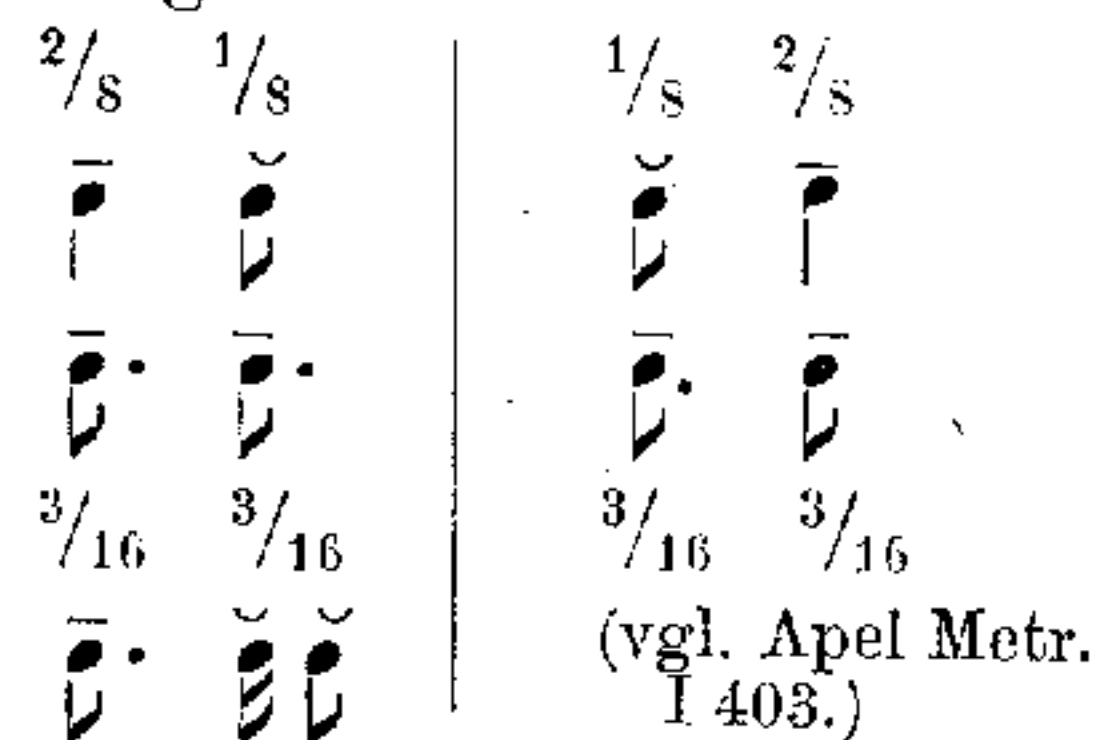
So lehren schon die alten Kunstausrücke, und wir sollten uns dabei beruhigen. Aber die gesungenen Verse? Hier tritt vernünftigerweise die Frage ein, wie denn in der Musik, die ja alles messen kann, die Grösse des *ganzen* irrationalen Tactes und seiner *Theile* fixirt wurde. Die Musik hat zwei Möglichkeiten: entweder misst sie jedweden Tact in seiner *Gesamtdauer* gleich und arrangirt innerhalb desselben die Theile so gut es gehen mag, oder sie dehnt einzelne Tacte länger als die andern.

Im ersteren Falle können die Tacttheile nicht immer dieselben bleiben, sie müssen theilweise Modificationen erleiden. Wo sich die *Zeitverhältnisse* beibehalten lassen, ändert sich die *Zeitdauer* einzelner Theile nach bestimmtem Masse; werden die *Zeitverhältnisse* aufgehoben, so kann die *Zeitdauer* willkürliche Aenderungen erleiden. Dies lässt sich an folgendem Schema vergegenwärtigen.

Mit Beobachtung der Zeitverhältnisse:



Mit Aufhebung der Zeitverhältnisse:

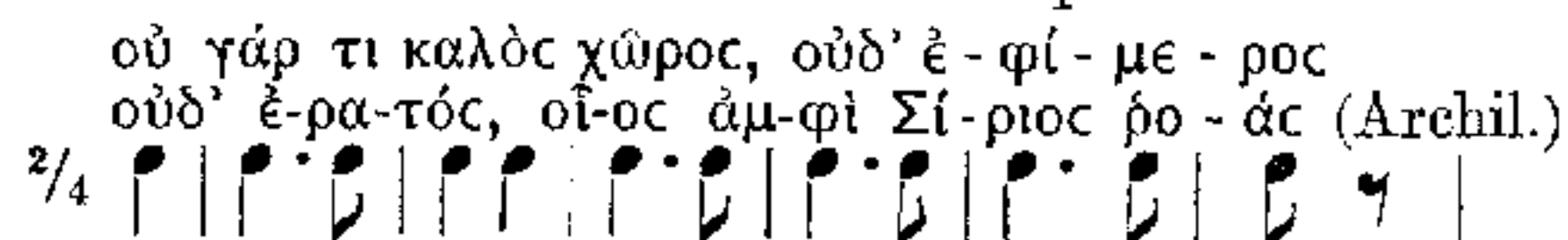


Auch andere Modificationen wären möglich. Diejenigen, welche glaubten, dass es ihnen zustände, die Rhythmik der Griechen nach modernem Gefühl zu regeln, konnten wahrlich sehr leicht und angenehm die alten Verse in unsere Notenschrift umsetzen. \*)

Doch es ist vielleicht unbillig, über diese Manier, die alte Verskunst zu handhaben, jetzt noch viele Worte zu machen; die mehrfach ausgesprochene Verdammung derselben hat fast allgemeine Billigung gefunden. Indessen ist es nicht unnütz, an jene Modernisirung zu erinnern, da eine versteckte Zustimmung, eine Halbheit zwischen antiker Versmessung und moderner Tactirung neuerdings um sich zu greifen droht. Selbst Westphal ist nicht ganz frei davon, so entschieden er auch die Ausschreitung unserer Musikmeister auf dem Felde der alten Metrik zurückweist (Metr. I 242). Wo die antike Ueberlieferung nicht verständlich oder mangelhaft ist, wie bei Dochmien und Logaöden, da muss noch immer die moderne Tactschrift aushelfen.

Aber im Princip ist wenigstens das einzig Richtige von Rossbach und Westphal angenommen und im Grossen durchgeführt worden, dass nämlich unser Tactgefühl zurückstehen

\*) So könnte z. B. der iambische Trimeter nach dem Vorgange von Voss und Apel in  $\frac{2}{4}$ - oder  $\frac{6}{8}$ -Tact, nach neuester Metrik auch in  $\frac{3}{8}$ -Tact notirt werden. Tritt keine Auflösung von Längen ein, so liest sich vermittels eines Auftacts der Vers bequem:



Aber schon die Auflösung eines Iambus in den Tribrachys macht Schwierigkeit und fügt sich ungezwungen nur dem  $\frac{6}{8}$ -Tacte:



Die künstlicheren Metra der Chorgesänge machen eher weniger, als mehr Schwierigkeiten, wenn wir sie in die Bande moderner Tactgleichheit schlagen (Meissner im Philologus V 88).

muss gegen die antike Ueberlieferung. Wenn auch die gewonnenen Resultate in manchen Einzelheiten der Berichtigung bedürfen, so erweist sich doch dieser Grundgedanke in einem Masse fruchtbar, dass die absprechenden oder spötelnden Bemerkungen einiger Sonderlinge nicht mehr in Betracht kommen. Die antike Ueberlieferung ist es nun auch, welche gegen die Ausgleichung aller Tacte spricht, welche für die irrationalen eine andere Dauer anzunehmen gebietet, als für die rein gemessenen. Aristoxenus sagt (p. 293 Mor. 10 Westph.): 'Jeder Tact ist bestimmt durch eine Messung oder eine solche Verhältnisslosigkeit, welche zwischen zwei deutlich vernehmbaren Messungen in der Mitte liegt. Das lässt sich dann klar machen, wenn man zwei Tacte nimmt, von denen der eine Aufschlag und Niederschlag gleich gross, und zwar beide zweizeitig, der andere einen zweizeitigen Niederschlag und einen halb so grossen Aufschlag hat, und wenn nun ein dritter Tact hinzugenommen wird, dessen Niederschlag dem der beiden früheren gleich ist, dessen Aufschlag aber der Dauer nach in der Mitte zwischen jenen beiden Aufschlägen liegt. In einem solchen Tacte steht der Niederschlag dem Aufschlage als unverhältnissmässig gegenüber; die Unverhältnissmässigkeit liegt aber in der Mitte zwischen zwei deutlich vernehmbaren Messungen, von denen die eine das Verhältniss von 2 zu 2, die andere das von 2 zu 1 hat. Ein solcher Tact heisst verhältnissloser Choreus'. Die Länge des indifferenten oder verhältnisslosen, unmessbaren Tacttheils ist also auf alle Fälle grösser als die Zeiteinheit, und demnach überschreitet der Tact, in welchem ein solcher Theil vorkommt, nothwendig die Zeitdauer eines rein gemessenen Tactes. Also ist die absolut gleiche Zeitdauer jedweden Tactes in allen den Compositionen der Griechen, in denen irrationale Tacte nachweisbar sind, nicht vorhanden. Unsere Tactgleichheit findet auf sie keine Anwendung.

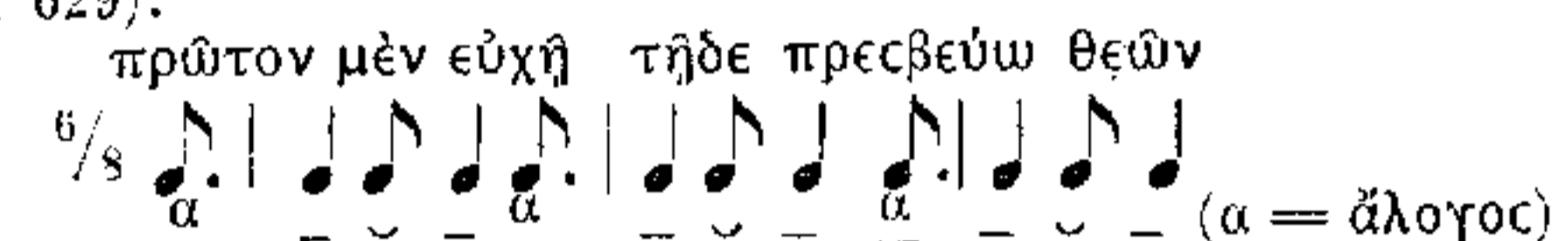
Wir sind zur zweiten musikalischen Möglichkeit getrieben. Die hellenischen Musiker konnten einen Tact um ein unmessbares Zeittheilchen länger, als den andern dehnen, ihre Tactgleichheit war eine bedingte. Es trat in einzelnen Tacten dadurch eine Verzögerung oder ein längeres Anhalten ein, dass eine lange oder zwei kurze Silben an Stelle einer einzigen Kürze verwendet wurden, jedoch so, dass die Zeitdauer der Einzel-

kürze zwar etwas überschritten, aber doch das Doppelte dieser Zeitdauer nicht erreicht wurde. Bezeichnet man die Dauer der Einzelkürze (die Zeiteinheit) durch die Zahl 1, so währte der irrationale Tacttheil mehr als 1, und weniger als 2; traf der Sänger oder Musiker gerade die Mitte, so währte er  $1\frac{1}{2}$  Zeiteinheiten. Aber das Ohr vermag solche Zwischenzeiten, wie  $1\frac{1}{2}$ , nur annähernd zu ermessen, streng genommen sind sie „unmessbar, verhältnisslos“ (irrationabiles, ἄλογοι); zwischen  $1\frac{2}{5}$ ,  $1\frac{3}{5}$ ,  $1\frac{3}{7}$ ,  $1\frac{4}{7}$ ,  $1\frac{3}{8}$ ,  $1\frac{4}{8}$ ,  $1\frac{5}{8}$ , d. h. zwischen kleineren Schwankungen lässt sich nicht mehr entscheiden. Man begnügt sich zu sagen, dass die unfassbare Zeitgrösse zwischen den zwei nächsten fassbaren liege: ἔσται δ' ἡ ἀλογία μεταξύ δύο λόγων γνωρίμων τῆ αἰσθήσει, τοῦ τε ἴσου καὶ τοῦ διπλασίου. Wenn demnach Westphal den irrationalen Chorus in das Verhältniss  $2 + 1\frac{1}{2}$  bringt (Metr. I 626), so kann man sich das als Form gefallen lassen; der antiken Anschauung und noch mehr der Praxis wird man näher kommen, wenn man die mathematische Berechnung bei Seite lässt und die ungefähre Mitte zwischen 1 und 2 annimmt. Denn wenn der irrationale Tacttheil scharf zu fassen gewesen wäre, so würde er weder als verhältnisslos bezeichnet worden sein, noch würde Aristoxenus eine so schwerfällige Umschreibung haben suchen müssen (vgl. S. 294 f. M. 11 W.), da ja die Bezeichnung τριμυχρόνιον nahe lag, noch endlich würde die scharfe Consequenz dieses Theoretikers bei der Zeiteinheit stehen geblieben, sie würde auf Bruchtheile, wenigstens auf eine Halbzeit (unser  $\frac{1}{16}$ , etwa mit der Benennung ἡμιχρόνιον) zurückgegangen sein. Endlich lassen sich auch nicht alle irrationalen Tacttheile, wenn wir rechnen, auf dasselbe Princip zurückführen. Denn während der ποῦς ἄλογος die rationale Zeitdauer überragt, soll der kyklische Anapäst und Daktylus rationale Dauer im Ganzen, irrationale in den Theilen haben. Hier besteht also die ἀλογία nothwendig in Verkürzung einzelner Tacttheile. Man kann sich das durch verschiedene Berechnung vergegenwärtigen, mehr für die Augen als für die Ohren.

Es ist demnach ebenso für die gesungenen, wie für die gesprochenen Verse eine Spielerei oder Verirrung, da zu messen, wo die Alten nicht gemessen haben, wo die Alten sogar ihr Unvermögen zu messen offen genug bekunden. Wir müs-

sen es als einen tiefgreifenden Unterschied moderner und antiker Musik hinnehmen, dass im Alterthum die Vocalmusik ihre Fähigkeit zu messen nicht überall hin ausgedehnt hat, dass sie unbestimmte Zeitgrössen duldet, die unser musikalisch-rhythmische Gefühl nicht erträgt.\*) Erklärlich ist ein solcher Standpunkt der Musik, welcher uns zu frei erscheint, um als vollkommen gelten zu können: der einstimmige Gesang, auch von mehreren ausgeführt, und die einfache Begleitung durch wenige Instrumente lassen bei einiger Uebung solche unbestimmte Tacttheile ohne Störung eintreten, die rhythmische Bewegung wird durch sie einigermaßen gelockert und der gewöhnlichen Sprache näher gebracht. Daher schrieben die Griechen jenen unter den Iamben und Trochäen eintretenden Spondeen eine weichere, erschlaffende Wirkung zu. Anders war das Gefühl der Römer und ist unser Gefühl; denn wir und die Römer glauben einen Nachdruck und grössere Gravität in den Spondeen zu vernehmen (Westphal Metr. I 631).

\*) Dass die Musik die irrationalen Tacte messen kann, ist wahrscheinlich, wenigstens wäre ein regelmässiges Eintreten von  $1\frac{1}{2}$  Zeiteinheiten für uns fassbar. Aber eine genaue Fixirung entspricht nicht dem antiken Gefühl. Wenn demnach Westphal einen Trimeter so notirt (Metr. I 629):



so ist das als beispielsweise Messung anzunehmen; in ihrer Genauigkeit ist sie modern. In der Geschichte der Musik wird der irrationale Tact der Griechen als ein unvollkommener Ansatz zur Drei- und Viertheilung betrachtet werden müssen. Es herrscht bei den Griechen die Zweitheilung als oberstes Princip  $\text{—} \cup \cup$ ; eine Länge kann nach unserer Musik auch in drei, vier und mehr Theile zerlegt werden ( $\text{—} \cup \cup \cup = \text{—} \cup \cup \cup$ ).

Die griechische Vocalmusik, abhängig von der Silbenquantität, konnte so kleine Theile nicht bilden; sie half sich bei dem Zusammentreffen von mehr als zwei Zeiteinheiten auf eine Länge mit einer annähernden Theilung, welche von der regelmässigen Zweitheilung abwich, aber auch die kleineren Zeittheile der Drei- und Viertheilung nicht klar zum Ausdruck bringen konnte, weil das Rhythmisomenon, die Silben, widerstrebt. Dieser unvollkommene Zustand wird ganz passend als Unmessbarkeit bezeichnet. Unsere klare Dreitheilung



oder Vier- und Dreitheilung  $\text{—} \cup \cup \cup = \text{—} \cup \cup \cup = \text{—} \cup \cup \cup$

ist ein grosser Fortschritt gegenüber der griechischen Unmessbarkeit. Man darf den unvollkommenen Zustand antiker Vocalmusik nicht mit Gewalt auf die Höhe einer vom Gesang vollständig emancipirten modernen Tonkunst schrauben wollen.

Darin stehen die gesungenen und gesprochenen Verse auf gleicher Linie, dass die irrationalen Tacttheile nicht mit dem Metronom zu fixiren, sondern nach dem rhythmischen Gefühl nur annähernd bestimmbar sind. Diese erscheinen also auch in der Musik an sich als indifferent und werden durch den überwiegenden Accent der bestimmenden Nachbartacte in einen präzisen Rhythmus hineingezwängt (S. 17). Bei einer uns so fremdartigen Rhythmisirung täuscht sich unser Ohr sehr leicht, und daher ist es eben nothwendig, wie gesagt, die „Tactart“ oder, wie es nun genauer zu bezeichnen wäre, die Tacteigenart zu kennen, wenn man die Dauer der Längen in rhythmischen Reihen zu bestimmen gedenkt. Uns erscheinen irrationale Längen störend, und wir sind zu geneigt, ihnen bestimmtere Dauer zu geben; daher unter den neuesten Metrikern ein Streben vorwaltet, das Zusammentreffen mehrerer Längen sogar durch Dehnung in messbare Tacte auszugleichen. So musste es der hinkende Trimeter erfahren, dass seine Grösse zu einer neunzehnzeitigen erhoben wurde, von der die Alten behauptet haben würden, dass sie alles Rhythmus' bar sei. Man konnte sich bei der irrationalen Länge des letzten Tactes nicht beruhigen — die Alten würden sie als sehr passend für den skoptischen Vers seiner bequemen Nachlässigkeit wegen bezeichnet haben —; H. Schmidt misst also (Leitfaden in der Rhythmik und Metrik S. 39):

δύ' ἡμέραι γυναικός εἰσιν ἥδισταί

υ : υυ | υυ | υυ | υυ | υυ | υυ ||

Westphal ist consequenter; denn er nennt den Verschluss geradezu unrhythmisch.

In ähnlicher Weise wird von den Neueren gedehnt, so oft es beliebt, ohne dass der antike Tact gebührende Berücksichtigung findet. Unter Berücksichtigung des Tactes verstehe ich aber ein Abwägen der *rhythmischen* Geltung, welche den einzelnen Silben zukommt. Kraft ihrer metrischen Dauer widerstreben nämlich die irrationalen Silben einer festen Rhythmisirung, dieses Widerstreben wird gebrochen durch den benachbarten Hauptaccent. Will man nun die rhythmische Geltung einer Silbe abwägen, so ist zuerst der dominirende Hauptictus aufzusuchen, die Ausdehnung seiner Kraft abzumessen, wodurch festgestellt wird, ob und auf wie viele irrationale Silben er einen rhythmischen Druck ausüben kann.

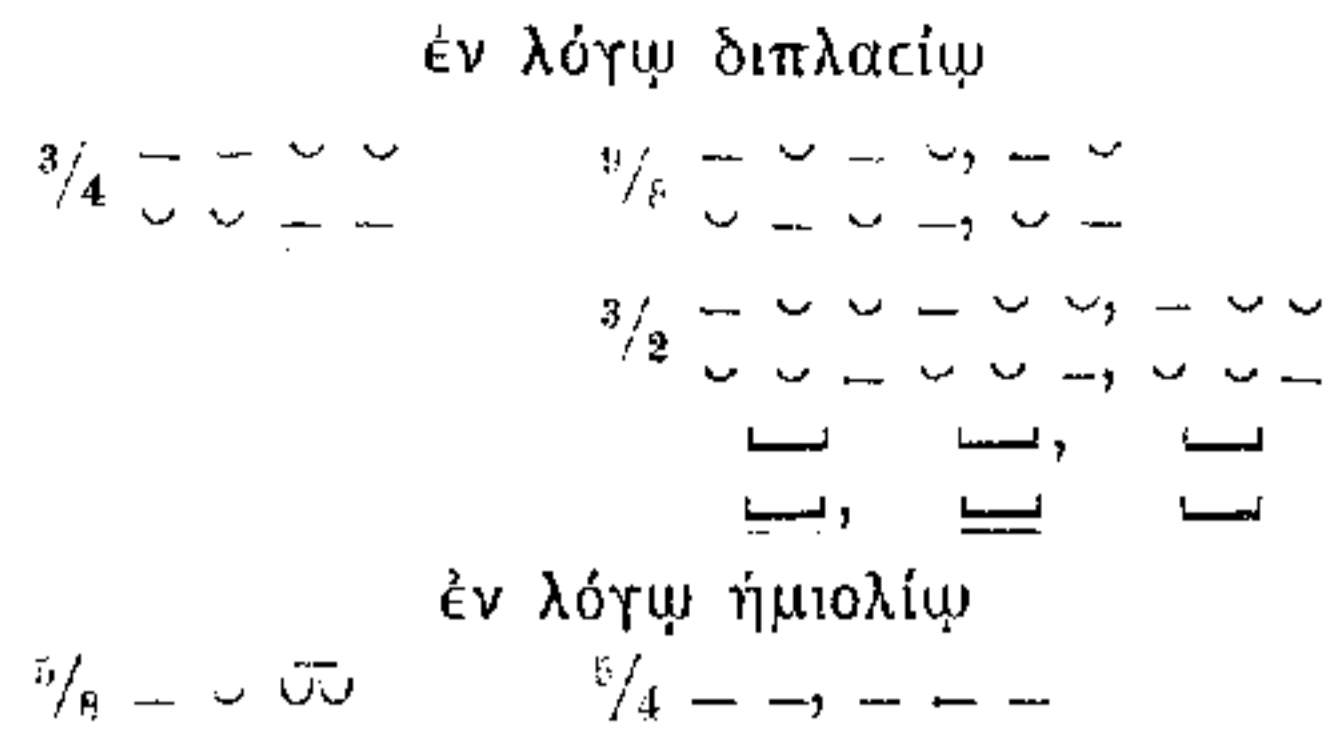
Sind mehr Längen vorhanden, als durch den Hauptictus beherrscht werden, so sind nicht alle irrational; zum Theil werden sie selbständige zwei- oder mehrzeitige Dauer haben. Wenden wir diesen in der Natur des Rhythmus beruhenden Grundsatz z. B. auf die Hinkiamben an, so ist es zweifellos, dass die letzte irrationale Länge durch den Tactictus getragen wird. Man mag die Niederschläge auf den ersten oder zweiten Iambus der Dipodie legen, immerhin fällt ein Niederschlag unmittelbar neben jene Länge und drückt ihr eine rhythmische Form auf.

Es ergibt sich aus dieser Erörterung, welche ausführlicher sein musste, weil eine zu grosse Unklarheit über die verhältnisslosen Tacte besteht, folgendes Resultat. *Die Irrationalität besteht in einer Unbestimmtheit einzelner Silben oder Tacttheile, welche sich dadurch äussert, dass diese Silben oder Tacttheile die ihnen nach strenger Messung zukommende Zeitdauer um ein wenig überschreiten oder nicht ganz ausfüllen, ohne jedoch um ein ganzes messbares Zeittheilchen, eine Zeiteinheit, zu differiren. Demnach ist die irrationale Silbe nicht durch mathematische Abmessung zu fixiren, sondern nur annähernd zu schätzen, indem man die nächst grössere und die nächst kleinere Zeitdauer als die nicht ganz erreichten zeitlichen Grenzen beobachtet. Diese metrische Indifferenz entzieht den Silben an sich die Fähigkeit einer rhythmischen Wirkung; letztere wird ihnen dagegen durch den Druck des nächsten Hauptictus wiedergegeben. Die Abmessung der irrationalen Tacte auf Bruchtheile ist eine Spielerei oder formale Distelei, ohne praktischen Werth, da die Aussprache und der gesangliche Vortrag solcher Silben auf einer nur vom rhythmischen Gefühl in bestimmten Grenzen gehaltenen Lässigkeit beruht.\*) Die Möglichkeit dieser gegen den Rhythmus verstossenden Lässigkeit liegt in der Gewalt der rhythmischen Accente, welche auch in der unklaren, indifferenten Form das Bewegungsprincip zum Ausdruck bringen.*

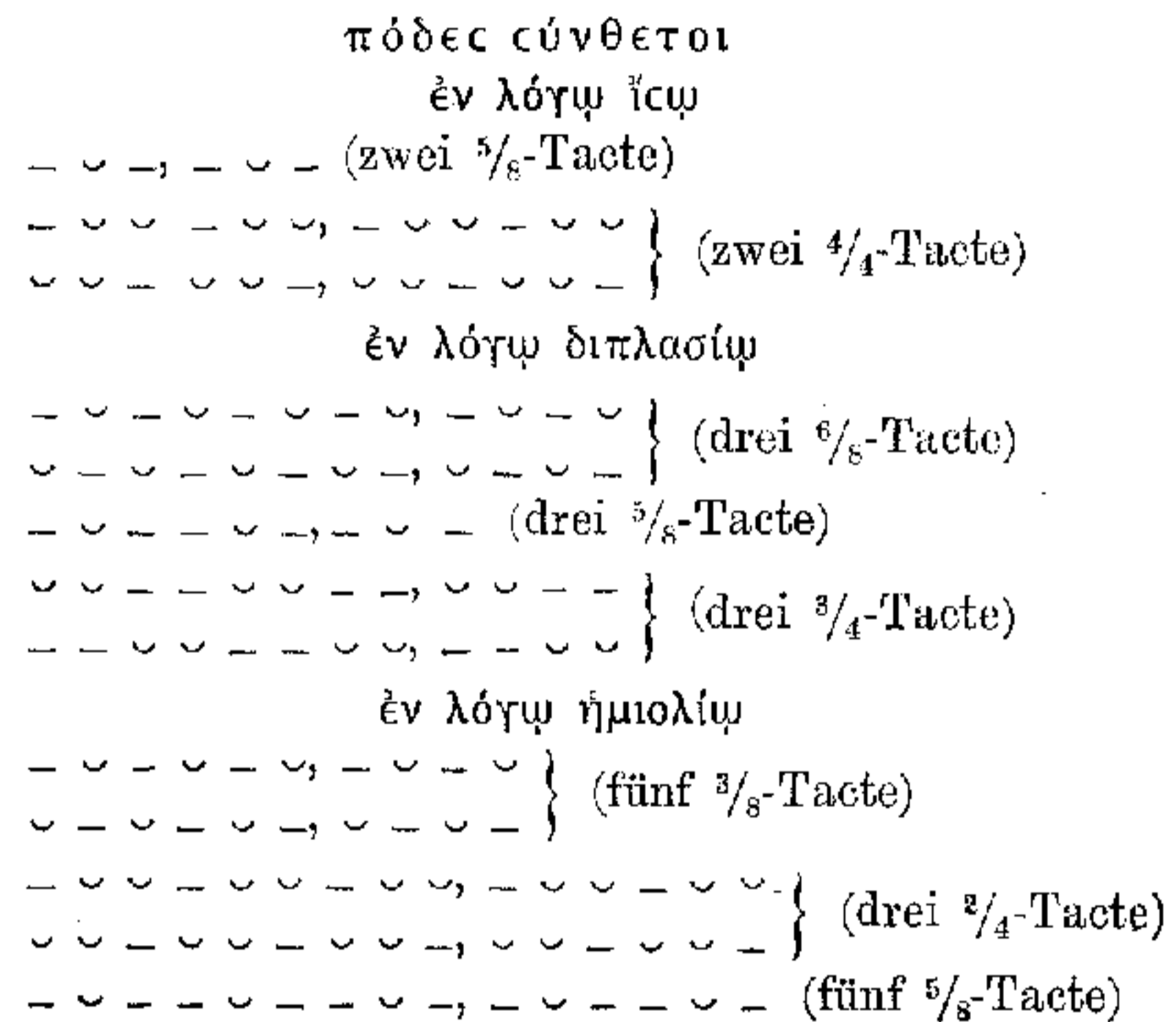
\*) Man darf daher die irrationalen Spondeen nicht einmal mit unserem Ritardando vergleichen; denn das Ritardando ist eine künstliche, willkürliche Zögerung, die Irrationalität ist eine auf die natürliche Silbenlänge mit Nothwendigkeit basirte und durch die Declamation erforderte Zögerung, welche nicht die Wirkung eines Effectmittels haben kann. Uebrigens ist man neuerdings in Betreff der irrationalen Daktylen zu der Messung Apels theilweise zurückgekehrt, indem man







## II. Der modernen Musik fremd:



Man sieht aus der Grösse der zusammengesetzten Tacte, dass den Griechen, wenigstens nach der Lehre des Aristoxenus, noch ein πούς war, was bei uns nur ein „Satz“ oder eine „Reihe“ sein kann. Nahe dieser modernen Bezeichnung kommt der den alten Metrikern geläufige Name des ποὺς σύνθετος. Sie sagen dafür κῶλον „Glieder“ sehr passend; denn ein „Glieder“ ist in sich ein Ganzes, aber doch nichts Selbständiges, erst mit andern Gliedern zusammengesetzt kann es existiren. Ebenso ist der zusammengesetzte Fuss für sich nicht selbständig; er ist in der That nur ein Glied, welches mit andern Gliedern vereinigt werden muss, um bestehen zu können. Wie bei uns zwei oder mehr Sätze, so bilden bei den Griechen zwei oder mehr Glieder eine *Periode*.

Als das charakteristische für den zusammengesetzten Tact, den wir im Folgenden mit den Metrikern *Glieder* nennen, ist hervorgehoben worden, dass er durch einen *Hauptictus* beherrscht wird. Darin liegt zugleich die Nothwendigkeit an-

gedeutet, wesshalb ein Glied für sich nicht bestehen kann. Ein Hauptictus befriedigt nicht, das Ohr verlangt die Wiederkehr eines gleichstarken oder den Eintritt noch eines schweren Ictus; erst durch den Gegenschlag wird die Wirkung des Schlages aufgelöst. Demnach vereinigen sich mindestens zwei, es können aber die Schläge öfter wiederholt werden. Um zwei schwere Accentschläge zu tragen, müssen mindestens fünf Hebungen vorhanden sein; denn in vieren ist nur ein schwerer und ein leichter Schlag möglich. Daher beginnt mit dem fünftactigen Gliede die Selbständigkeit desselben; das fünf- und sechstactige Glied (sowie die achtzehnzeitige ionische Tripodie) befriedigt und kann daher als Ganzes, als *Periode* betrachtet werden, es ist eine eingliedrige Periode. Unter Periode verstehen nämlich die Alten, wie die Neueren, eine Verbindung von mindestens so vielen Tacten, als nöthig sind, um einem in sich abgeschlossenen melodischen Satz einen rhythmisch befriedigenden Ausdruck zu geben. Zu diesem Zwecke werden meist mehrere Glieder zu einer Periode vereinigt. Die Griechen nannten eine Periode, welche aus einem oder zwei Gliedern mit höchstens 32 Zeiteinheiten besteht, μέτρον, oder, weil sie in *eine* Zeile geschrieben werden kann, στίχος, die Lateiner aus demselben Grunde *versus*; finden sich mehr Zeiteinheiten in einer Periode, so ist sie „übermässig“ ὑπέρμετρος (Heph. 38 G. geradezu *Hypermetron* genannt von Westphal Metr. I 660 ff. II 6 ff.). Aeusserlich zeichnet sich die Periode, sowohl die ein- und zweigliedrige (der Vers), als die vielgliedrige, dadurch gegenüber dem Einzelgliede aus, dass sie mit vollem Worte schliesst, eine indifferente Schlussilbe und Hiatus zulässt. Die Zahl der zu einer Periode vereinigten Glieder ist in die Willkür des Dichters gelegt; eine regelmässige Wiederkehr von Schlägen ist rhythmisch und kann ins Unendliche fortgesetzt werden. Die Musik hat hier freilich engere Grenzen, als die Recitation. Denn eine Periode muss dort in einen melodischen Satz gefasst werden, der begrenzt ist, wenn er verständlich sein soll, und der nicht zu oft wiederkehren darf. Die Recitation ist frei von solchen Banden und kann hunderte von Perioden, wie z. B. daktylische Hexameter sind, auf einanderfolgen lassen.

Auch hier sehen wir, wie gerathen es ist, dem Ohre in

gesungenen Versen zu misstrauen. Die Periodisirung, bestimmt durch die Melodie, ist uns durch den Rhythmus nur da angezeigt, wo abgeschlossene Formen sich durch Wiederholung abheben. Wo aber die Glieder in ihrer Form ohne Wiederkehr wechseln, da ist uns die Periodisirung verloren; da müssen wir äussere Mittel (die Beobachtung des Hiatus, der unbestimmten Schlussilbe) anwenden, um sie wiederzufinden.

## - § 3.

## Die Eurythmie.

Als ein Mittel, die Perioden und ihre Glieder aufzufinden, wird die Eurythmie betrachtet. Unter Eurythmie verstehen wir das Ebenmass in den rhythmischen Gliedern und den aus Gliedern gefügten Perioden. Dieses Ebenmass beruht darauf, dass sich eine gleiche oder wohl proportionirte Zahl von Tacten gegenübersteht.

Die Form der Gegenüberstellung ist mannichfach. Es folgen entweder gleiche oder ungleiche Tactgruppen unmittelbar aufeinander. Bestehen alle Glieder aus gleich viel Tacten, so bilden sich stichische Perioden (*a, a, a, a*). Werden verschiedene Glieder mit einander verbunden, so können sie entweder in gleicher Reihenfolge eintreten: *a a b b. a b a b*, oder in entgegengesetzter, antithetischer: *a b b a* (palinodisch), *a b a* (mesodisch), *a b b c* (periodisch). Diese Schemata sind natürlich der Erweiterung fähig (Heph. 116 G).

Ich sage, gleich *oder* wohl proportionirt sei die Zahl der gegenüberstehenden Tacte; denn nicht nur eine absolute Gleichheit stellt das Ebenmass her, sondern auch eine solche Zusammensetzung verschieden grosser Tactreihen, welche die rhythmischen Hauptaccente in verhältnissmässiger, befriedigender Stärke hervortreten lässt. Z. B. in der alkäischen Strophe stehen zwei fünftactige Reihen zwei kürzeren gegenüber:

$$\begin{array}{cccccc} \cup | - & \cup | - & \cup | - & \cup \cup | - & \cup | - & 5 \\ \cup | - & \cup | - & \cup | - & \cup \cup | - & \cup | - & 5 \\ \cup | - & \cup | - & \cup | - & \cup | - & \cup & 4 \\ | - \cup \cup | - & \cup \cup | - & \cup | - & \cup | - & \cup & [4?] \end{array}$$

Und doch ist Eurythmie in einer solchen Strophe, weil die einzelne Reihe breit genug ist, um nicht gegen die rhythmische Stärke einer andern abzufallen. Es kommt also nicht

auf eine Ausgleichung der Zeitgrössen, sondern auf eine Abwägung der rhythmischen Wirkung an. Die in neuester Zeit zur Mode gewordene Aufstellung eurythmischer Schemata wird demnach illusorisch. Denn eine vollkommene Zahlengleichung beweist durchaus nichts für die Eurythmie, wenn sich nicht die Accentverhältnisse gegenseitig die Wage halten.

Darin besteht also wieder ein Unterschied zwischen moderner und antiker Musik. Indem unsere Musik die grössere Gliederbildung äusserlich aufgegeben, ihre „Sätze“ in mehrere Einzeltacte aufgelöst hat, ist auch die innere Wirkung des Hauptaccentes abgeschwächt. Abgesehen von einfachen Tanzweisen, vernehmen nur geübtere Ohren den Unterschied zwischen den Haupt- und Nebentacten, in vielen Compositionen ist derselbe ganz verwischt. Die Griechen hielten an der Einheit des ganzen „Gliedes“ als eines grossen Tactes fest; dafür ist der schlagende Beweis in der Abwägung des schwer betonten und leichten Tactabschnittes gegeben, einer Abwägung die bis zum fünfundzwanzigzeitigen Tacte durchgeführt ist. Während demnach die Eurythmie der modernen Musik durch das Ebenmass der *Tactzahl* erzielt wird, beruhte die Eurythmie der Griechen auf dem *rhythmischen Gewicht* der Glieder.

Ungleiche Tactzahl stört die Eurythmie unserer Musik, wenn sie nicht in einem breiteren Schluss- oder Anfangssatze eintritt; sie kann nur in aussergewöhnlichen Fällen benutzt werden. Der griechische Musiker zählte nicht die Tacte, sondern mass die rhythmische Schwere; ihm hielt — um ein durch Tactwechsel auffallendes Beispiel zu wählen — das päonische Dimetron Gleichgewicht gegen ein trochäisches Dimetron. So trat für ihn Eurythmie ein zwischen zwei nach unserer Musik unverträglichen Gliedern:

$$\begin{array}{cccccccc} \cup \cup - \cup \cup - \cup \cup - \cup \cup & 12 \text{ Zeiten im „gleichen“ Tact.} \\ \cup \cup - \cup \cup - \cup \cup - \cup \cup & 10 \text{ „ „ „ „} \end{array}$$

Wohl bemerkt, findet sich eine solche Gegenüberstellung bei eigentlichen Päonen, nicht etwa nur bei synkopirten Trochäen ( $\cup \cup - = \cup \cup - \cup$ ). Hier sind nach der Nomenclatur in Responsion gesetzt 4 und 2 Tacte; in der That ist allerdings die trochäische Dipodie *ein* Tact, so dass die sachgemässe Be-

zeichnung 2 und 2 wäre. Aber auf alle Fälle stimmt nicht die Zahl der Zeiten, sondern nur das rhythmische Gewicht überein.

Kurz, die moderne Eurythmie ist äusserlich, formal, weil nicht der Rhythmus, sondern die Melodie und Harmonie den wesentlicheren Inhalt unserer Musik bilden; die antike Eurythmie dagegen ist innerlich, weil hier der Rhythmus seiner Bedeutung nach nicht hinter der Melodie zurücksteht, sie vielmehr in der älteren Poesie an Gewicht zu überragen scheint. Erst die jüngere Musik, die im Drama mit Sophokles beginnt, behandelt den Rhythmus nicht mehr als das Vorwiegende, — dies sehen wir an dem Abnehmen des Formenreichtums — wendet ihm aber noch immer soviel Aufmerksamkeit zu, dass er nicht bloss secundär, wie bei uns, sondern gleichberechtigt mit den Tönen den Gehalt des Gesanges ausmacht. Es ist demnach ein falscher Weg, den die neuesten Metriker eingeschlagen haben, wenn sie die Eurythmie in den griechischen Liedern nach den formalen Gesichtspunkten unseres modernen Rhythmus herzustellen bestrebt sind. Dieses Streben macht aus den eurythmischen Untersuchungen eine einfache Rechenaufgabe, die gelöst ist, sobald wir die Zahl der Füsse in eine Gleichung gebracht haben.

Die antike Eurythmie verlangt, dass wir feststellen, welches Glied im einzelnen Falle vorliegt und wo sein Accent ruht. Immer wieder kehren unsere Beobachtungen zur Nothwendigkeit der richtigen Accentsetzung zurück. Behufs dieser ist nicht etwa nur die Grösse des Gliedes, sondern auch das Verhältniss seiner Theile zu ermitteln. Das ist uns für die ungemischten Tactarten, (nämlich für die „gleiche“ oder „daktylische“, die „gedoppelte“ oder „iambische“, die „anderthalbfache“ oder „päonische“) ermöglicht durch die von Aristoxenus gegebene Anweisung, welche Westphal scharfsinnig aus Aristides, Psellus und dem fragmentum Parisinum erschlossen und praktisch erläutert hat (Metr. I, 542—551, oben S. 25). Es bleibt aber das grosse Feld der gemischten Tactarten von dieser Anweisung direct unberührt. Man hat sich daher bis jetzt nur auf eine selbständige Uebersetzung der Aristoxenischen Vorschriften auf dieses Gebiet beschränkt, ist jedoch auf Schwierigkeiten gestossen, deren Lösung subjectiv blieb und bald so, bald anders ausfiel. Ehe

wir daher an die Betrachtung der gemischten Tactarten gehen, welche in fast allen Sophokleischen Compositionen angewendet sind, werden wir uns umschaun müssen, ob denn nicht ein positiver Anhaltspunkt der Erklärung aus der antiken Theorie zu gewinnen ist. Dass unser eigenes Gefühl hier einen unzuverlässigen Wegweiser spielt, bezeugt deutlich genug die Meinungsverschiedenheit der kundigsten Metriker, von denen keiner meines Wissens an einem Gehörfehler litt.

Aber ich möchte die praktische Untersuchung dieser Tactgebilde noch etwas aufschieben, um einige Vorfragen zu erledigen. Davon ist die erste: woher kennen wir die Länge der Glieder? Theoretisch aus dem nach Aristoxenus gebildeten Schema. Aber da dieses Schema nur die Möglichkeiten angibt, in den grösseren Compositionen meist mehrere Möglichkeiten zulässig sind, so wäre unsere ganze Reconstruction der Glieder in ein subjectives Ermessen gestellt, welches uns niemals die Gewissheit der Objectivität zu verleihen im Stande wäre. Und in der That, wer die Verseintheilungen durchmustert, in welche die Chorlieder und dramatischen Monodien seit einem Jahrhundert gedrängt und gezwängt worden sind, sollte die Hoffnung aufgeben, eine haltbare Richtschnur zu finden; er müsste denn den beglückenden Wahn hegen, sein Ohr sei unfehlbarer, als das der Vorgänger — oder er müsste die alte Tradition so verwenden können, dass sie die bisherigen Widersprüche löst. Ich habe ein grosses Misstrauen gegen mein Ohr, nicht weil ich es nicht zu schulen versucht hätte, sondern weil es durch Schulung auf tiefgreifende Unterschiede zwischen griechischem und modernem Rhythmus aufmerksam geworden ist. Was nicht durch die antike Tradition beglaubigt ist, halte ich für problematisch. Demnach würde ich mich mit meinen neuen Ansichten über einige der schwierigsten Compositionen nicht vor das philologische Publikum wagen, wenn ich nur mein Gehör als beweisenden Zeugen vorzuführen hätte. Doch wird mir die alte Theorie beistehen. Aber auch sie reicht nicht ganz aus. Wo sie, wie das Aristoxenische Schema, für mehrere Möglichkeiten Raum lässt, müssen wir andere Hilfsmittel suchen. Wir haben aber noch ein Hilfsmittel, welches bis jetzt nur zum Theil methodisch verwendet worden ist, das ist die *directe Tradition der Verslängen*. In den Handschriften

sind die Zeilen auf eine Art gebildet, welche unmöglich willkürlich sein kann. Sollten wir glauben, dass ungebildete Schreiber nur in den bekannteren Versarten der Dramen, in iambischen Trimetern, daktylischen Hexametern und in trochäischen Tetrametern oder, in Anapästien die Zeilenabtheilung ihrer Vorlage eingehalten, dagegen willkürlich abgetheilt hätten, sobald das Metrum etwas schwieriger geworden sei? Bald grössere bald kleinere Zeilen treten uns entgegen, in denen eine gar absonderliche Marotte spuken müsste, wenn sie von der Hand der Abschreiber nach Belieben so geformt worden wären. Man schrieb doch ruhig in vollen Zeilen weiter, wenn man die von Alters her überlieferte Vertheilung aufgab und ein poetisches Stück in seiner metrischen Bildung verkannte oder als Prosa behandelte. Eine methodische Benutzung der Handschriften verlangt Aufmerksamkeit auf jene Zeilenabtheilungen, welche sich in unseren Ausgaben nicht immer wiederfinden. Warum ist man überhaupt davon abgegangen? Weil die metrischen Beobachtungen ihren eigenen Weg gingen und sich ihre Gesetze unabhängig von jener directen Tradition bildeten.

Es dürfte eine billige Forderung sein, dass in Ausgaben und bei metrischen Untersuchungen stets die Zeilenabtheilung der Handschriften zum Ausgangspunkte genommen und alle Abweichungen davon nicht nur ausdrücklich angegeben, sondern auch durch fassbare Gründe motivirt würden. Mit dem Gefühl allein ist in unseren Studien kein Fortschritt möglich; nur die durch rationelle Forschung ermittelten Resultate sind der Weiterbildung fähig.

Eine solche objective Behandlung der lyrischen Partien in den Dramen wird ergeben, dass die Handschriften in ihrer Zeilenüberlieferung eben so beschaffen sind, wie in der Wortüberlieferung: sie haben im Grossen und Ganzen die antiken Originale zum Fundament, sind aber in Einzelheiten verderbt. *Der grammatischen Kritik und Exegese, welche den überlieferten Worten zukommt, muss eine metrische Kritik und Exegese zur Seite gehen, welche die überlieferten Glieder- und Versgrössen prüft und erklärt.* Die Fundamentalsätze dieser metrischen Kritik und Exegese sind aus der alten Theorie geschöpft, und erweisen sich in der praktischen Anwendung

auf die directe Tradition weit fruchtbarer, als alle durch das moderne Gefühl geschaffenen Kategorien.

## § 4.

## Unsere metrischen Schablonen.

Es ist im laufenden Jahrhundert Mode geworden, den Erklärungen der Dramatiker Schablonen beizufügen, welche Zeichen für die Aufeinanderfolge von langen und kurzen Silben in den lyrischen Partien enthalten. Eine Art Gebrauchsanweisung, die demjenigen gute Dienste thut, welcher sich begnügt, in der Manier eines Papageien gewisse unverständene Rhythmen sich einzuüben. Oder möchte jemand behaupten, diese Schablonen seien verständlich? Allerdings in dem Sinne lassen sie sich verstehen, dass man eine Aufeinanderfolge von Iamben, Trochäen, Daktylen, Anapästien, Choriamben, Kretikern u. s. f. wiedererkennt, zuweilen auch einige bekanntere Verbindungen, als da sind Dimeter, Trimeter, Glykoneen, Pherekrateen, ithyphallische und andere Reihen entdeckt, aber dazwischen läuft soviel Sonderbares unter, dass das Auge und Ohr verwirrt wird. Mindestens also ist eine solche Notirungsweise unpraktisch. In einigen Schablonen hilft wohl ein Accentzeichen zurecht, oder sagt ein zugesetztes x, dass ein Tact vielgestaltig sei. Aber das ist alles. Ob ein Verhältniss zwischen den einzelnen Verszeilen bestehe, ist schwer zu untersuchen, und die Untersuchung dürfte in vielen Fällen negativ ausfallen. Wir haben doch Nachrichten aus dem Alterthum, welche uns sagen, welche Gliedergrössen ein rhythmisches Verhältniss haben und welche unrhythmisch sind. Wenden wir aber diese Nachrichten auf die üblichen metrischen Schemata an, so sehen wir uns in den meisten Fällen enttäuscht; die rhythmischen Grössen widersprechen den antiken Vorschriften.

Vielfach aufgehoben ist diese metrische Unordnung durch Rossbach und Westphal in der meist umgestaltenden Anordnung der lyrischen Partien, wie sie durch die wieder reconstruirte antike Theorie erfordert wurde. Die von diesen Metrikern aufgestellten Schablonen sind leichter verständlich, als die landläufigen, weisen aber auch, was die Hauptsache ist, gewissere Verhältnisse zwischen den einzelnen Zeilen auf.

Wer sich an die einfache Notirung mit zwei Zeichen – und ∪ auch in denjenigen Fällen gewöhnt hat, in denen die Länge drei- oder vierzeitig ist (— oder —), wird die Schemata Rossbachs und Westphals ohne Anstoss lesen und in ihnen mehr Befriedigung für sein rhythmisches Gefühl finden, als in den älteren. Doch gibt es auch hier noch manchen Anstoss. Vor allem in der Betonung. Die beiden Gelehrten haben diesen Punkt der Rhythmik, welchem sie in der Theorie eine sorgfältige und fast überall richtige Betrachtung gewidmet haben, in der Praxis allzu sehr vernachlässigt. Ein bestimmter Grundsatz der Betonung ist bei ihnen nicht zur Geltung gekommen; in complicirteren Versarten, wie in den Logaöden Pindars, sehen wir jeden Trochäus und Daktylus mit einem Accent versehen, in andern muss zuweilen ein Ictuszeichen für eine ganze Hexapodie ausreichen. Inconsequent ist Westphal auch in Anwendung der Zeichen für drei- und vierzeitige Längen, für Pausen, Gliedertrennung, sodass er selbst die Lectüre seiner Abhandlungen unnöthig erschwert.

Folgerichtiger wenden Gleditsch in der Erklärung der Sophokleischen Strophen und H. Schmidt in seiner Abhandlung über die Eurythmie und in dem 'Leitfaden' die metrisch-rhythmischen Zeichen an. Doch sie vermeiden es, die Betonungsverhältnisse in der Notirung bestimmen zu wollen, ein Uebelstand, welcher bei Schmidt dadurch gemildert wird, dass er durch Tactstriche wenigstens jedesmal den Eintritt einer betonten Silbe kenntlich macht.

Bei der Erklärung Sophokleischer Strophen dürfte eine möglichst genaue Notirung nothwendig sein, weil hier die Behandlung der Logaöden eine so eigenartige ist, dass sie nur durch scharfe Beobachtung fixirt werden kann. Die Anwendung der Zeichen für drei- und vierzeitige Längen, der Pausen und Tactstriche halte ich daher für entsprechend, aber eine Anwendung, die consequenter und weniger willkürlich, als bei meinen Vorgängern, ist.

Was die technische Behandlung der Logaöden betrifft, so hat Sophokles alle rhythmisch möglichen Verbindungen angewendet. Da die Logaöden eine Zusammensetzung dipodischer Tacte (Trochäen, Iamben und Daktylen, Anapästē) sind, so ergibt die Dipodie, Tripodie, Tetrapodie, Pentapodie und Hexapodie errhythmische Grössen. Die Mög-

lichkeit gerader (2, 4), ungerader (3, 5) und gemischter Tactzahl (6) in einem Gliede ergibt sich aus der Grundform. Diese ist einfach die Verbindung eines Daktylus mit einem Trochäus. Beide Elemente können beliebig so oft wiederholt werden, bis das höchste Zeitmass des Gliedes (18 χρόνοι πρώτοι) ausgefüllt ist. Die bekannten Formen zählt Westphal Metr. II, 718 ff. auf. Nun aber lassen diese Zusammensetzungen eine Anakrusis zu und erhalten dadurch das Ansehen und die Wirkung iambisch-anapästischer Tacte. Solche Iamben folgen ganz der trochäisch-daktylischen Compositionsweise; nur das Aeussere ist verschieden. Die errhythmischen Zeitgrössen werden beobachtet mit Einrechnung der Anakrusis; denn es ist eine reine Willkür, wenn man behauptet, dieser sogenannte Auftact stehe ausser der Messung. Hat er denn keine rhythmische Wirkung? Eine so mangelhafte Anschauung vom Wesen des Rhythmus rührt nur aus dem Vorurtheil, welches uns die moderne Tactschrift einflösst. Wir ziehen heutzutage den Tactstrich immer vor die mit dem Ictus versehene Note; geht noch etwas der ersten Ictusnote voraus, so fällt das vor den ersten Tactstrich und wird gewissermassen aus der Tactmessung ausgeschlossen. Aber diese Ausschliessung ist nur eine äusserliche; der so gebildete Auftact gehört wesentlich zum Satz, an dessen Schlusse soviel zu einem vollen Tacte fehlt, als jener Auftact ausmacht. Das Fehlende wird nach unserer Notirung durch Pausen ersetzt, oder wenn ein zweiter Satz mit Auftact folgt, so tritt letzterer gleich in die offene Stelle ein. Die Alten waren von einer so äusserlichen Notirung, die freilich übersichtlich und bequem ist, weit entfernt. Sie rechneten auch das, was dem ersten Ictus vorherging, zum ersten Tact und hatten dann keine Pausen am Schlusse nöthig, wenn nicht ausserdem Katalexis eintrat. Sie notirten demgemäss den *rhythmischen Inhalt*, während wir nur ein *rhythmisches Schema* notiren, in welches der Inhalt eingefügt wird, gleichviel ob er es ganz ausfüllt oder nicht. Z. B. die Worte Trach. 947

πότερα πρότερον ἐπιτρένω

theilt der griechische Musiker so in dreizeitige Tacte ab:

Der moderne:  $\begin{array}{cccc|cccc|c|c|c} \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & - & - & \cup & \bar{\cup} \\ \text{p} & \text{p} & \text{p} & \text{p} & \text{p} & \text{p} & \text{p} & \text{p} & \text{p} & \text{p} & \text{p} & \text{p} \end{array}$

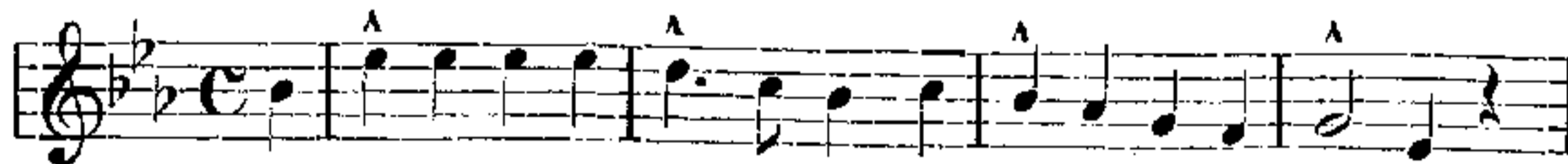
Man sieht dass letztere Bezeichnung nur eine Form ist, in welche der Inhalt äusserlich eingesetzt wird\*); da er aber nicht allen Theilen der Form genügt, so wird im Anfang etwas abgeschnitten und die Lücke am Schlusse durch ein Zeitzeichen ausgefüllt. Dies alles geschieht nur, weil unser Auge durch die Tactstriche an das unmittelbare Eintreten eines Ictus, aber an keine Tacte gewöhnt ist, in welchen der unbetonte Theil den Anfang macht. Es leuchtet nun aber auch ein, wie es sich mit der rhythmischen Geltung der Auftacte und Schlusspausen in den alten Gesängen verhält, worüber in neuester Zeit eine auf Missverständnissen beruhende Meinungsverschiedenheit entstanden ist. Die Auftacte sind eigentlich in der alten Musik gar nicht vorhanden; denn unsere äusserlichen Tactschablonen, wodurch die Auftacte nur dem Auge und nicht ihrem rhythmischen Werthe nach abgesondert werden, sind ja den Alten fremd. Diese konnten nicht anders, als den von uns so genannten Auftact einrechnen; er gehört mit zur rhythmischen Zeitgrösse des Gliedes. Waren in dem Gliede alle Tacttheile durch Silben ausgedrückt, so war der letzte Tact voll, und eine Füllungs-pause, wie bei uns, nicht vorhanden; waren dagegen eine oder mehrere Silben am Schlusse nicht ausgedrückt (Katalexis), so traten Pausen ein, die natürlich rhythmisch gerechnet wurden.

Die Frage also, ob Auftact und Pause eingerechnet werden, beruht auf einer Unklarheit, auf einer Vermischung alter und neuer Nomenclatur: die Alten notirten keinen Auftact, konnten also auch keinen rechnen; sie notirten die eintretenden Pausen und rechneten sie selbstverständlich. Für uns kommt es darauf an, dass wir uns mit klarem Bewusstsein vorführen, ob wir die griechischen Lieder in alter oder moderner Weise notiren. Alt sind in unserer Bezeichnungs-

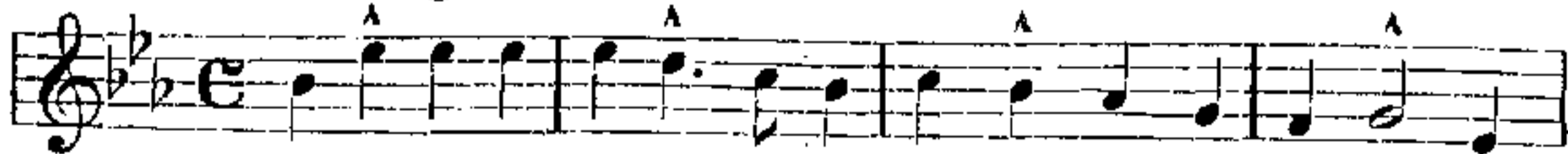
\*) Den Unterschied antiker und moderner Theilung können wir uns auch an Beispielen aus unserer Musik vergegenwärtigen.

„Herr Bacchus ist ein braver Mann, das kann ich euch versichern“

Modern:



Die alte Eintheilung würde sein:



weise nur die Noten für kurze und lange Silben oder Töne (·, —, —, —) und die entsprechenden Pausen (Λ, Λ̄, Λ̄, Λ̄), alles andere ist modern, sowohl die Ictuszeichen, wie die Theilungsart. Zwar die Ictuszeichen sind gleichgiltig; denn die Verschiedenheit zwischen antiker und unserer Schreibweise ist nur formal: was wir durch einen Strich, in der Form des Acutus (´) bezeichnen, wurde von den Alten durch einen Punkt notirt\*). Aber dem Alterthum ganz fremd sind unsere Tactstriche; ihre Anwendung ist durch das Bedürfniss entstanden, unserem an Tacttheilung gewöhnten Auge bei der Lectüre sichere Anhaltspunkte zu geben. Es kann also verständiger Weise nur die Frage entstehen, ob überhaupt solche Striche anzuwenden sind oder nicht; denn über die Art ihrer Setzung sollte kein Zweifel herrschen. Ich halte es für praktisch, Tactstriche zu setzen; denn dem Anfänger sind sie jedenfalls unentbehrlich, und der Geübte wird durch sie nicht nur nicht gestört, sondern sie verhelfen ihm zu einer leichteren Uebersicht der Gesamtcomposition. Ausserdem haben sie noch für uns einen besonderen Vortheil. Sie sind modernes Auskunftsmittel und daher auch ganz in moderner Weise zu setzen, nämlich jedesmal vor dem Ictus. Iamben, Anapäste, Bakchien und ionische Tacte werden also durchschnitten, d. h. es wird der moderne Auftact abgesondert. Dadurch sind wir der Schreibung vieler Accente (´) überhoben, und wir können das Accentzeichen für den Hauptictus eines Gliedes verwenden. Hat sich oben herausgestellt, wie wichtig die Beobachtung des Hauptictus ist, so sind wir genöthigt, ihn besonders zu kennzeichnen. Also nach jedem Tactstrich unserer Notirung tritt von selbst ein Ictus ein; derselbe ist aber Nebenictus, wenn nicht besonders das Accentzeichen ihn als Hauptschlag hervorhebt. Auf diese Weise wird die Eigenthümlichkeit der alten Rhythmisirung dem Auge unverkennbar vorgeführt. Z. B.

$$\begin{array}{c}
 | \overset{1}{-} \cup | \overset{2}{-} \cup \\
 \cup | \overset{3}{-} \cup | \overset{4}{-} \cup | \\
 \cup | \overset{5}{-} \cup | \overset{6}{-} \cup |
 \end{array}$$

\*) Die betreffende Angabe des Anonymus de musica § 85 ist von Westphal schon in den 'Fragmenten und Lehrsätzen der gr. Rhythm.' S. 104 erklärt und berichtigt.

Diese Notirung zeigt also an, dass jedesmal auf den mit 1—6 bezeichneten Längen ein rhythmischer Accent ruht; jedoch ist in der ersten und zweiten Reihe nur ein Hauptaccent vorhanden (auf 2), in der dritten finden sich deren zwei (auf 2 und 4\*). Hierdurch wird auch der Nachtheil wieder aufgehoben, den überhaupt die Anwendung von Tactstrichen hat. Dieselben zerschneiden äusserlich die Composition in zu kleine Stücke. Der Zusammenhang der kleinen Stücke wird aber wieder angezeigt durch die Zahl der Tacte, welche *einem* Accentzeichen untergeordnet sind.

\*) Diese letzte Reihe ist ein iambischer Trimeter. Ein Hauptaccent und zwei Nebenaccente, wie Westphal annimmt (Metr. II 481), dürften weniger befriedigen. Denn das Ohr verlangt gegen den Hauptschlag ein Gegengewicht (S. 27). Zudem ist bei der Penthemimeres der erste Theil des Trimeters, welcher den Hauptaccent tragen soll, kürzer als der zweite mit seinen beiden untergeordneten Accenten, so dass die Ungleichheit der Schwere, welche in der Grössenverschiedenheit ruht, noch durch die Accentverschiedenheit gesteigert wird; der eine Accent trägt fünf, die beiden anderen sieben Tacttheile:

Es ist nämlich durch die Cäsuren hinlänglich sicher, dass die Theilung der eingliedrigen Periode — das ist eben der Trimeter — eine ungleiche ist. Die Accente liegen so, dass sie die beiden mittleren irrationalen Tacte beherrschen.

Diese Setzung der Accente ist ausdrücklich überliefert für den griechischen und den nach griechischem Muster gebauten römischen Trimeter (Beweisstellen bei Westphal Metr. I 650). Der letzte Iambus, welcher ebenfalls nach der Theorie einen Accent hatte, kann keinen Hauptictus erhalten haben, weil ein solcher auf der letzten Silbe haltlos gewesen wäre. Dies lehrt schon die Indifferenz der Schlussilbe, die ja auch eine Kürze sein kann. Der Vortrag des Trimeters war also wohl von folgender Betonung begleitet:

Uebrigens passt diese genaue Accentabwägung wirklich nur auf den griechischen Trimeter. Der Trimeter des altrömischen Schauspiels hat das Tactverhältniss vollkommen aufgelöst; sechs selbständige Tacte sind hier mit einander verbunden, die mit demselben Rechte auf den geraden, wie auf den ungeraden Stellen betont werden können. Ein durchschlagender rhythmischer Grund ist weder für die eine noch für die andere Accentuirung vorhanden. Man kann behaupten, dass die griechische Gewohnheit gewiss von den Römern adoptirt worden sei. Man kann andererseits sagen, dass die Nachwirkung der Ictus auf die folgenden irrationalen Silben im griechischen Trimeter nothwendig gewesen sei, während sie im römischen eigentlich in jedem der vier ersten Tacte eintreten müsste. Consequent wäre nur folgende Betonung des römischen Trimeters:

Aber wer möchte eine solche Ueberladung ertragen? Eine Verkennung des scenischen Versbaues bei den Römern liegt darin, wenn man die griechische Betonung des Trimeters fordert. Die gewöhnliche Notirung widerspricht jedenfalls nicht dem Wesen dieses Verses.

Wir können nun die moderne Setzung der Tactstriche bis in die letzte Consequenz verfolgen, dadurch nämlich, dass wir den letzten Tact anakrusischer Glieder (Iamben, Anapäste u. s. f.) durch eine Pause ausfüllen:

υ | - υ | - Λ |

Diese Pause, welche ebenso, wie der Auftact, der alten Anschauung entgegen steht, müsste nun in weiterer Consequenz als Zeitgrösse gerechnet werden — und dann fällt natürlich der Auftact aus der Berechnung. Aber es ist unnöthig, sich soweit von der antiken Messung zu entfernen. Schreiben wir die Pause nicht, so lassen wir den letzten Tact offen; er findet sein Complement selbst durch den Auftact, den wir dann in antiker Manier mitrechnen. Die Tactstriche sollen uns eben nur den Eintritt der einzelnen Accente vergegenwärtigen. Dass wir den letzten Tact offen halten, hat noch darin seinen guten Grund, dass in der zusammenhängenden Composition eine Ausfüllung desselben meistens zu falschen Theilungen führt; denn wenn ein anakrusisches Glied folgt, so rückt die Anakrusis natürlich als Auftact ein, und hierdurch entsteht die so gewöhnliche Verschlingung von Glieder- und Tactschlüssen. Es folgen sich z. B. zwei iambische Tetrapodien, so ist für die erste die Theilung

υ | - υ | - υ | - υ | - Λ |

unmöglich; denn die erste Kürze des zweiten Gliedes rückt in den vierten Tact ein.

υ | - υ | - υ | - υ | - υ | - υ | - υ | - υ | -

Es werden die Glieder und Tacte nach unserer Auffassung in einander verflochten, und in diesem Sinne habe ich auch im Folgenden von Tactverschlingung gesprochen.

Aber noch einen grossen Vortheil hat für uns die Anwendung der modernen Tactstriche auf die alte Poesie, in einem Punkte, in welchem wir fast bedauern möchten, dass die Alten unsere einfachen Tactschemata nicht gefunden haben. Dies ist die *Synkope*. Das Gesetz der Synkope wurde von Rossbach und Westphal anfangs durch eigene Beobachtung aufgedeckt (Metrik 1. Aufl. 1856 Vorr. p. XX), dann aber von Westphal als eine den alten Metrikern geläufige Anschauung dargestellt (Metr. 2. Aufl. Vorr. p. VIII). Westphal hat den Namen der 'synkopirten Metra' gegen die gleichbedeutende antike Benennung ἀσυνάρτητα μνοειδῆ und



ἀντιπαθῆ aufgegeben. Aber wir werden den Kunstausdruck 'Synkope', wie er der modernen Rhythmik entnommen ist, nicht ganz entbehren können, wenn wir kurz und klar eine Menge verwandter Erscheinungen umfassen wollen, die nicht alle im Begriffe der Asynarteten enthalten sind.

Synkope überhaupt bedeutet das 'Zusammenschlagen', und wird in unserer Rhythmik vom Zusammenschlagen oder Vereinigen solcher Tacttheile gebraucht, welche ohne eine Störung oder Hemmung des gewöhnlichen rhythmischen Ganges nicht vereinbar sind. Demnach führt die Synkope eine gewaltsame Brechung des Rhythmus mit sich, welche auf verschiedene Weise erzielt werden kann\*). Die einfachste Weise der Synkope ist diejenige, durch welche ein starker Tacttheil mit einem schwachen verbunden wird. Geht der starke Tacttheil aber voraus, z. B.

$$\frac{3}{8} \overbrace{\text{P} \text{B}} | \text{P} \text{B} = \text{P} \cdot | \text{P} \text{B}$$

$$\overbrace{\text{P} | - \text{B}} = - | - \text{B}$$

so entsteht nach unserem Gefühl keine Unterbrechung des Rhythmus; denn die unmittelbare Aufeinanderfolge zweier betonter Längen erscheint uns natürlich, wenn die erste durch Unterdrückung einer folgenden Kürze und Aufnahme von deren Geltung in die eigene Zeitdauer gebildet ist. Wir nennen also eine solche Unterdrückung und Dehnung nicht Synkope. Die Alten fühlten anders. Ihnen erschien schon die Aufeinanderfolge der beiden Längen als unvermittelt, die Unterdrückung der Kürze machte auf sie den Eindruck einer rhythmischen Unterbrechung, und daher nannten sie eine Tactverbindung mit solcher Unterbrechung eine 'unzusammenhängende'. Solche 'unzusammenhängende' Metra waren es, welche von Rossbach und Westphal zuerst als 'synkopirte' bezeichnet wurden; und wenn diese Benennung dem modernen Sprachgebrauch ferner steht, so passt sie doch zur antiken Anschauungsweise. Sie hätte also das Recht der Existenz. Heutzutage versteht man nun aber unter Synkope die Vereinigung eines schwachen Tacttheils mit dem folgenden starken, z. B.

\*) Der Name 'Synkope' rührt entweder von dem 'Zusammenschlagen', d. h. der gewaltsamen Verbindung widerstrebender Tacttheile, oder vom 'Zerschlagen', d. h. Brechen des Rhythmus, her.

$$\frac{3}{8} \overbrace{\text{P} \text{B} \text{B} \text{B}} \overbrace{\text{B} \text{B} \text{B}} \quad \frac{4}{4} \overbrace{\text{P} \text{P} \text{P} | \text{P} \text{P} \text{P} \text{P}} \quad \frac{6}{8} \overbrace{\text{P} \text{B} \text{B} \text{B} \text{B} \text{B}} \overbrace{\text{B} \text{B} \text{P} \cdot \text{B}} \quad \frac{3}{4} \overbrace{\text{P} \text{P} \text{P} | \text{P} \text{P} \text{P} \text{P} | \text{P} \text{P} \text{P} \text{P}} \text{ u. s. f.}$$

Durch solche Verbindungen entsteht auch nach unserem Gefühle eine Brechung des rhythmischen Ganges. Ob die griechischen Musiker dieselbe Synkope angewendet haben, darüber sind unsere Metriker uneinig. Von Bergk ging die Ansicht aus, dass es geschehen sei, z. B. in einem anakrusischen Verse:

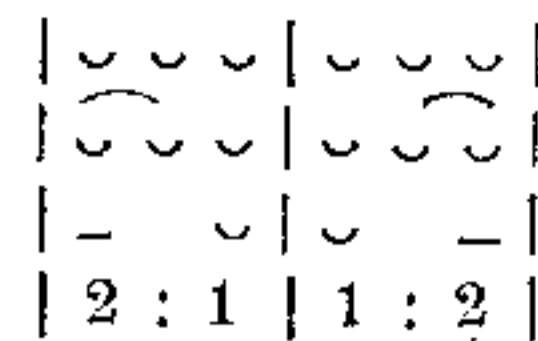
$$\text{P} - \text{B} - \text{B} = \overbrace{\text{P} \text{P} \text{P}}$$

Aber Westphal weist diese Theilung mit Recht zurück (Metr. II p. IX ff.). Hier schon wäre eine verkehrte Messung nicht möglich, wenn die Alten den Tactstrich angewendet hätten. Eine 'synkopirte' Dipodie würde so zur Anschauung gebracht worden sein

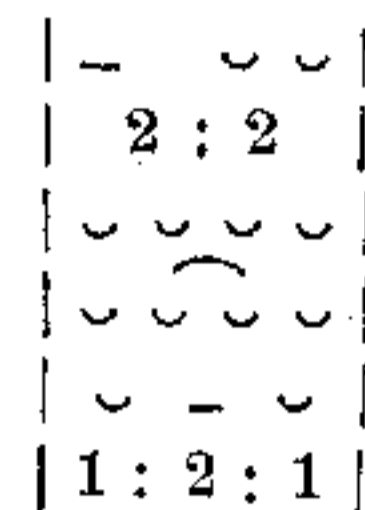
$$\text{P} | - | - ,$$

wodurch die Zugehörigkeit der Kürze zur vorhergehenden Länge angezeigt gewesen wäre.

Nichts destoweniger hatten die Alten jene Synkope, aber in einer nicht als solche erkannten Anwendung. Die Thatsache ist weit entfernt, unbekannt geblieben zu sein. Sie ist sogar allgemein anerkannt und unter dem alten Namen der Umsetzung (ὑπερτίθεσθαι τὴν συλλαβὴν, 'Hyperthesis') zuletzt von Westphal (Metr. II 733 ff.) erörtert worden. Wo nämlich die Tacttheile auflösbar sind, da können die Bruchtheile wieder in einer Weise verbunden werden, welche dem eigentlichen rhythmischen Verhältnisse der Grundform widerspricht. So sind in dem oben angeführten Beispiele des  $\frac{3}{4}$ -Tactes die Bruchtheile, nämlich die sechs Achtel, so gebunden, dass nicht das Verhältniss der Grundform 2:2:2, sondern ein widersprechendes 1:2:1:2, oder 1:2:2:1 herauskommt. Dieselbe Art der Synkope, welche den einfachen Rhythmus stark bricht, ist nun bei den Griechen sehr gewöhnlich. Die iambischen, trochäischen und daktylischen Tacte sind es, welche eine gleich widersprechende Vereinigung ihrer Zeiteinheiten zulassen. Das Grundverhältniss im trochäischen Tacte ist 2:1; dies kann durch Synkope der zweiten und dritten Zeiteinheit geradezu umgekehrt werden. Ebenso natürlich im Iambus:

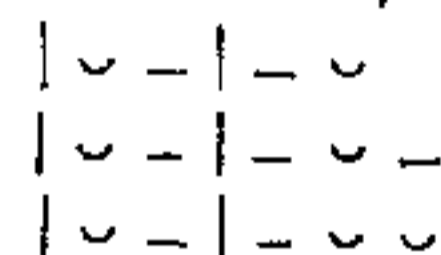


Das daktylische Verhältniss erleidet durch Synkope eine einfache Versetzung; 2 : 2 wird 1 : 2 : 1

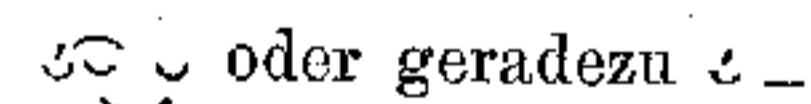


So erklärt sich die 'Umsetzung' der Tacttheile als eine Synkope, und daher ist es rhythmisch möglich, dass ein Iambus einem Trochäus, ein Amphibrachys einem Dactylus (Diambus einem Choriambus) in logaödischen Massen entspricht.

Durch Synkope entstandene Iamben unterscheiden sich von eigentlichen Iamben dadurch, dass sie unvermittelt vor eine thetische Länge treten können. Lässt sich also beweisen — und dies ist meistens möglich —, dass ein Iambus nur synkopirter Trochäus ist, so tritt synartetisch, d. h. ohne innere Katalexis, der Iambus vor Trochäen, Daktylen, Kretiker:



Ein solcher Iambus hat weder eine gedehnte Länge, noch tritt eine Pause nach ihm ein. Also ist es auch unmöglich, seine Kürze durch den Tactstrich als Auftact abzusondern; vielmehr fällt sie unter den Ictus, wie es bei eigentlicher Synkope nach unserer Anschauung vorkommt:

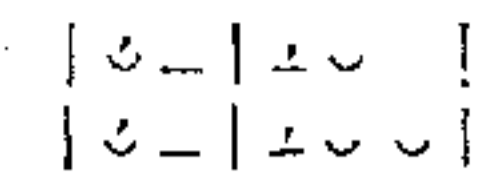


Letztere Betonungsweise verstösst nicht gegen das quantitirende Princip der griechischen Sprache; denn der Ictus wird zur Hälfte auf die Länge übertragen, gerade wie bei der modernen Synkope:

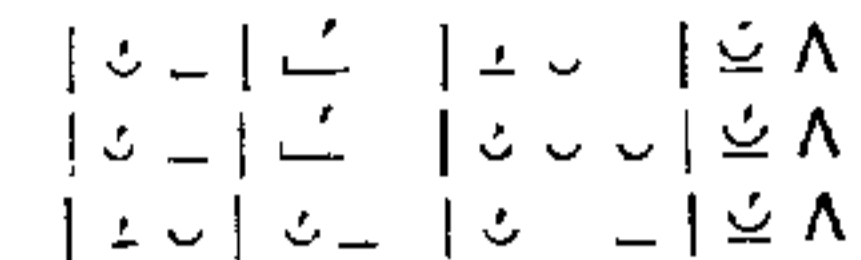


durch Accent verstärkt:  $\text{♩} \text{ ♩ } \text{ ♩ } | \text{ ♩ } \text{ ♩}$

So ist es nun auch erklärlich, wie der Iambus unvermittelt vor den Trochäus und Dactylus treten kann; sein rhythmischer Gang ist eben trochäisch:



Dass diese Setzung des Ictus wirklich in der griechischen Musik vorkommt, hat Westphal aus einem Musikbeispiele des Anonymus de musica bewiesen (Metr. II 739); dasselbe ergibt das folgende Schema\*):



Auch hier hätte die Anwendung des Tactstriches über alle Unklarheit hinweg geholfen. Er wird uns im Folgenden ein willkommenes Mittel sein, die synkopirten Iamben als solche zu bezeichnen.

## § 5.

## Ueber die Compositionsweise des Sophokles.

Das Sinken der Theaternmusik beginnt nach der Auffassung des Aristoxenus schon mit den Sophokleischen Compositionen. Den Höhepunkt bilden für ihn Aeschylus und Phrynichus. In der Rhythmisirung hatten diese „Alten“ grösseren Formenreichthum; die zuerst bei Sophokles sich zeigenden Neuerungen fangen an, die rhythmische Mannigfaltigkeit aufzugeben (Plutarch de mus. c. 21 p. 25, 26 W.).

Ein Rückschritt liegt in der Rhythmisirung des Sophokles, wenn wir sie mit der Aeschyleischen vergleichen. Denn während diese durchgehends scharf ausgeprägte Formen, eine strenge Phrasirung aufweist, ist jene einförmiger, weniger bestimmt ausgesprochen. Die von Sophokles bevorzugten und fast durchgehends angewendeten Logaöden erheben sich nicht über ein gewisses Mass der Bewegung. In ihrer einfachen, sogenannten glykoneischen Form haben sie keinen starken rhythmischen Fortschritt, weil die Mischung trochäischer und daktylischer Tacte eine beständige Ausgleichung zwischen rascher und gemässigter Bewegung herbeiführt. Die Logaöden sind aber so recht geeignet, die verschiedenen Stimmungen des menschlichen Gemüthes auszumalen. Denn sie

\* Der Ictus, durch einen Punkt bezeichnet, ist hier zweimal über der Kürze stehend erhalten.

enthalten solche rhythmische Elemente, wie sie nicht glücklicher gewählt werden konnten, um alle Stufen des Gefühls von der tiefsten, ruhigen Betrachtung bis zur stürmischen Leidenschaft auszudrücken. Denn indem der Dichtercomponist bald den reinen, im Trochäus scharf ausgeprägten und deshalb heftigeren Tact vorherrschen lässt, steigert er den Ausdruck, welcher sich zur Leidenschaft erhebt, wenn in bestimmten Absätzen die kurzen Tacttheile unterdrückt werden und gedehnte Längen zusammenstossen. Andererseits bilden die irrationalen Theile des logaödischen Versmasses, die Spondeen und Daktylen, das beruhigende Element, wenn sie einzeln zwischen Trochäen eingemischt werden; denn sie verzögern den rascheren Gang der Trochäen. Will aber der Dichter dem Rhythmus eine wuchtige Schwere verleihen, so lässt er die Trochäen ganz zurücktreten, häuft die Spondeen, synkopirt mehrere aufeinanderfolgende Tacte, sodass gedehnte Längen in gravitatischer Gewalt einerschreiten. Schlägt aber die Rede den breiteren Gang der Erzählung ein, so treten die leichteren und doch langsamen Daktylen in den Vordergrund; und, steigert sich die Erzählung bis zur Aufregung, so drückt die Synkope der geraden Tacte — wodurch der Choriambus entsteht — der rhythmischen Form das charakteristische Zeichen des Inhalts auf.

Aber die Variabilität der Logaöden ist noch nicht erschöpft. Der im Grundtypus trochäisch anlautende Rhythmus kann eine Anakrusis und somit den leichten frischen Charakter oder auch die Heftigkeit des Iambus erhalten. Auch hier ist durch Einmischung der irrationalen Tacte, der Spondeen und Daktylen, die nun bei Einrechnung der Anakrusis als Anapäste erscheinen, der verschiedenartigste Ausdruck der Seelenstimmungen möglich. Und überschauen wir die ganze Scala der Möglichkeiten, so ist es uns erklärlich, wie die Logaöden zu so allgemeiner Verwendung gelangen konnten; denn nach der verschiedenen Mischung ihrer Elemente vermochten sie fast allen dichterischen und musikalischen Intentionen Ausdruck zu geben. Die tiefe Trauer, die ruhige Ergebung, die ernste Betrachtung, die lebhafteste Theilnahme, die unruhige Besorgnis, die freudige Hoffnung spiegeln sich je nach dem Hervortreten trochäischer, iambischer oder spondeischer Elemente ebenso getreu ab, wie der Ton der behag-

lichen Beschreibung und Erzählung oder der aufregenden Erinnerung je nach der verschiedenen Behandlung der Daktylen eintritt. Sophokles aber wusste in allen seinen Compositionen dadurch Mass zu halten, dass er niemals das eine oder andere rhythmische Element vollkommen unterdrückte. Indem er so für die mannigfachsten Stimmungen in den Logaöden den zutreffenden Ausdruck fand, sparte er für die höchsten Ausbrüche des leidenschaftlichen Schmerzes die Dochmien auf.

Trotzdem dass innerhalb des logaödischen Masses so vielfache Variationen von Sophokles entwickelt wurden, steht seine Rhythmisirung dennoch hinter der Aeschyleischen zurück. Es ist ein beständiges Auf- und Abwogen in der Sophokleischen Compositionsweise, wenige Ruhepunkte sind innerhalb einer Strophe dem Ohre geboten, nicht nur die Glieder sind eng aneinandergelagert, sondern auch die Perioden fließen oft ununterbrochen bis zum Strophenschlusse dahin. Aeschylus hat viel plastischere Formen; seine Rhythmisirung tritt viel schärfer in ihrer Gliederung hervor, das Ohr fühlt sich überall sicher. Sophokles hält dagegen das Ohr oft und lange in unbefriedigter Spannung, die selten durch einen prägnanten Periodenschluss, meistens erst mit dem Tonfall des Strophenschlusses ihre Lösung findet. Aeusserlich ist diese Spannung auch dadurch erreicht, dass die Perioden seltener, als bei Aeschylus, mit Gedankenabschnitten zusammenfallen; Satzbau und Rhythmisirung sind so verschlungen, dass unser Gefühl zuweilen geradezu dadurch verletzt wird. Griechische Ohren empfanden offenbar anders. Indessen würden wir nur ein unbegründetes Vorurtheil sprechen lassen, wenn wir eine solche Compositionsmanier, die dem Sophokles natürlich nicht eigen ist, sondern auch an andern, namentlich an Pindar auffällt, als vollkommen schön betrachten wollten. Wir sehen in ihr eine Emancipation des Rhythmus vom Satzbau, welche in ihrer Art ebenso weit geht, wie bei uns die Emancipation des Rhythmus in der Melodie von dem, welcher im Texte liegt. Wie ein moderner Componist den rhythmischen Bau des in Musik zu setzenden Verses durch Wiederholungen, Dehnungen u. dgl. vollkommen zerreißen kann, ohne unser Gefühl zu beleidigen, so durfte der antike Componist den Satzbau zerreißen, indem er verschiedenen Perioden die

logisch zusammengehörigen Satztheile zuwies, und zufrieden war, die Periode mit vollem Worte abzuschliessen\*).

Wurde hierdurch nicht der Zusammenhang zwischen Form und Inhalt gestört? Nur bis zu einem gewissen Grade. Denn einerseits hängen doch auch die Perioden so enge zusammen, dass eine wirkliche Störung des Gedankenganges durch ihren selbständigen Bau nicht herbeigeführt wird. Andererseits ersetzte der Rhythmus das, was er gegen den Satzbau fehlte, durch eine desto genauere Berücksichtigung des einzelnen Wortes. Es ist auffallend, mit welcher zarter Feinheit die Bedeutung der einzelnen Worte in der Rhythmisierung hervortritt. Die antike Poesie charakterisirt die Begriffe und Gedanken so sorgfältig durch die rhythmische Bewegung, dass sie alles weit übertrifft, was durch die neuere Musik in der Tonmalerei geleistet worden ist. Heutzutage achtet man den Werth der Tonmalerei ziemlich gering, und es dürfte die ästhetische Kritik auch in Betreff der griechischen Poesie ein ungünstiges Wort sprechen, wenn sie ernst und unbefangen die Frage erwägt, inwiefern die Wortmalerei auf Kosten des Satzbaues überhand genommen hat.

Aus dieser Betrachtung ergibt sich, dass wir den Satzbau nicht als entscheidendes Kriterium für die Periodeneintheilung verwenden dürfen. Wo aber anderweitige Anzeichen für ein mit einem syntaktischen Ruhepunkte zusammenfallendes Periodenende vorhanden sind, da kann der syntaktische Ruhepunkt selbst immerhin als eine Bestätigung betrachtet werden. Denn trotz aller Emancipation des Rhythmus und der Melodie vom Satzbau hatten die Griechen nicht den Sinn für den harmonischen Abschluss von rhythmischem und syntaktischem Satze verloren. Vielmehr muss auf ihr Ohr das Zusammenfallen einer starken Interpunction mit dem Periodenende, μέτρον ἀνηρτικόν, einen besonderen Eindruck hervorgebracht haben. Wir sehen daher auch von Sophokles diese Form in besonderen Fällen gewählt, wo die Gedanken einen energischen Ausdruck verlangen.

Von den äusserlichen Kriterien des Periodenschlusses ist die Aufhebung der *συνάφεια* durch Hiatus und indifferente Silbe am zuverlässigsten. Der Rhythmus gibt ebenfalls untrüg-

\*) Vgl. über diese eigenartige Erscheinung Westphal Metr. II 104 ff.

liche Erkennungszeichen da, wo Tactformen aufeinander folgen, die ohne Unterbrechung des Rhythmus nicht mit einander zu vereinigen sind. Hierher gehört der Eintritt reiner (nicht synkopirter) Iamben in mehreren Gliedern nach Daktylotrochäen, welcher in Sophokleischen Compositionen eine so eigenthümliche Wirkung hat. Wo aber solche Kennzeichen fehlen, da ist es unmöglich, die Perioden mit nur einiger Sicherheit zu fixiren. Unser Gefühl gibt uns eine Vorliebe für solche Abschlüsse, in denen entweder die Tactform rein hervortritt oder Dehnungen einen breiten Tonfall herbeiführen; dagegen Periodenschlüsse mit irrationalen Tacten erscheinen uns falsch. Ich glaube, dass dieses Gefühl, welches zum grossen Theil an den unverkennbaren Perioden in der recitirenden Poesie der Griechen und Römer herangebildet ist, uns richtig leitet. Sollten die Dichter, welche hier die irrationalen Schlüsse vermeiden, dieselben in den künstlicheren melischen Compositionen, in welchen das Ohr doch auch scharfer Haltepunkte bedarf, willkürlich angewendet haben? Gewiss nicht. Aber abgesehen von bestimmten, bewussten Effecten, die in allen Dichtungen durch irrationale Schlusstacte hervorgebracht wurden, hat der Rhythmus gesungener Verse seine Eigenheiten. Und gerade durch die Irrationalität sucht die Sophokleische Compositionsweise das Feuer zu dämpfen, welches sich in reinen Tacten ausspricht. Sophokles wendet auch in Periodenschlüssen irrationale Tacte offenbar mit Bewusstsein an. Dadurch wird die Auffindung solcher Schlüsse natürlich erschwert.

Dieselbe Schwierigkeit tritt ein in der Feststellung der Gliedformen, die natürlich weniger einer scharfen Phrasirung bedürfen. So lange die Glieder- und Periodentheilung lediglich als eine Sache des Gefühls behandelt wird, werden zumal in Betreff der Sophokleischen Chorgesänge die grössten Meinungsverschiedenheiten obwalten. Wie verschiedene Wege das Gefühl bei Verschiedenen einschlägt, wird ermessen, wer die Abweichungen der Versgliederung, die seit Hermann und Böckh producirt worden sind, überschaut. Und doch haben sich Männer an diesem Problem versucht, denen Niemand Kenntniss und rhythmisches Gefühl absprechen wird.

In derselben Weise fortfahren, hiesse, zu vielen Versuchen einen neuen hinzufügen und das eigene rhythmische Gefühl über das der bedeutendsten Kenner setzen. Weit entfernt von

solcher Ueberhebung, will ich den bereits angedeuteten Weg metrischer Kritik und Exegese einschlagen, der meines Erachtens zu sicheren Resultaten führt. Unsere Metriker gehen meist von dem Gedanken aus, die handschriftliche Ueberlieferung der Verslängen in den lyrischen Partien der Dramatiker sei so unzuverlässig, dass sie keine Beachtung verdiene. Die Ausgaben bieten schon lange nicht mehr überall jene Ueberlieferung. Aber ist es nicht willkürlich, dass die Forscher heutzutage von der theils zufällig, theils durch überwundene Theorie entstandenen Zeileneintheilung ausgehen und nur soviel modificiren, als ihnen für ihre Ansichten nothwendig scheint? Gehen wir vielmehr auf die handschriftliche Ueberlieferung zurück, so haben wir wenigstens ein haltbares Fundament, und alle unsere metrischen Anordnungen werden die bisher so sehr vermisste Einheit des gemeinschaftlichen Ausgangspunktes haben. Ferner wird Einheit, Methode und Licht in die Untersuchungen gebracht, wenn die erste Bedingung jeder gesunden, wissenschaftlichen Arbeit erfüllt wird, wenn die Forscher sich auf den historischen Standpunkt stellen. D. h. in unserem Falle, die durch die historische Forschung ermittelten Lehrsätze der alten Rhythmiker und Metriker sind zunächst auf die überlieferten Versformen anzuwenden, und nur da ist eine Aenderung anzubringen, wo jene Lehrsätze verletzt erscheinen.

## § 6.

## Die Ueberlieferung der Sophokleischen Gesänge.

Wenden wir dies Princip auf die Sophokleischen Gesänge an. Zuerst erhebt sich die Frage: was sind die handschriftlichen Zeilen? Glieder oder Perioden? Sie sind, wie eine Durchmusterung ergibt, Glieder im Hypermetron, Perioden im Metron, d. h. wenn eine Periode aus einem oder zwei Gliedern besteht, so ist sie ganz in eine Zeile geschrieben, besteht sie aus drei oder mehr Gliedern, so ist immer nur ein Glied in eine Zeile gesetzt. Daher bald längere, bald kürzere Zeilen, jenachdem ein zweigliedriges oder ein eingliedriges Metron, oder die oft kleinen Glieder einer περίοδος ἐπέμετρος eintreten. Wir sehen also die antike Schreibweise gewahrt: höchstens zwei κῶλα wurden zu einer Zeile, τρίχος verbunden, vorausgesetzt, dass sie eine ganze Periode aus-

machten. Sie bildeten dann eben ein selbständiges Ganze, einen 'Vers', ein 'Mass' (μέτρον), wie z. B. der daktylische Hexameter, der trochäische und anapästische Tetrameter. War die Periode über zwei Glieder hinaus gedehnt, so war sie selbstverständlich nicht in eine Reihe zu schreiben, sie bildete keinen Vers mehr, sondern ging über das dem Verse zukommende 'Mass' hinaus, sie wurde übermässig, ein ὑπέμετρον (S. 27). Das Hypermetron konnte auf zweifache Weise dargestellt werden; entweder schrieb man so lange in ununterbrochenen Reihen fort, wie Prosa, bis das Ende erreicht war, oder man schrieb die einzelnen Glieder in je eine Zeile. Die erste Weise hätte den Bau des Hypermetrons vollkommen verdeckt und wurde deshalb nicht angewendet; die zweite liess die einzelnen Bestandtheile deutlich hervortreten und war daher wohl angemessen. Sie war aber auch rationell. Denn wenn die alten Schreiber mehr als ein Glied, etwa zwei, in eine Zeile gesetzt hätten, so wäre dadurch die gleiche Geltung der einzelnen äusserlich aufgehoben worden. Unter zwei in eine Zeile gesetzten Gliedern erscheint das eine als Vorder-, das andere als Nachsatz. Das Hypermetron dagegen hat keine Zweitheilung, sondern eine Theilung in 3, 4, 5 und mehr Kōla, in denen nicht unmittelbar Vorder- und Nachsatz folgen, sondern Mittelsätze eingeschoben sind. Ein besonderer Fall tritt bei denjenigen Hypermetra ein, welche auf einen kurzen Schlusssatz endigen. Solche Epodika von geringem Umfange haben in der That die Geltung eines Nachsatzes zum letzten grösseren Gliede und werden daher mit diesem, wenn auch nicht immer, zu *einer* Zeile vereinigt.

Indem die Handschrift des Sophokles — denn es kommt natürlich nur die Florentiner La in Betracht — diese Zeilenabtheilung im Wesentlichen bewahrt hat, ist sie eine unschätzbare Quelle der metrischen Kritik und Erklärung. Dass man den hohen Werth der Ueberlieferung nicht erkannte, sondern dieselbe allmählich halb unbewusst, halb in vorgefasseter Meinung verliess, hat seinen Grund nur in der mangelhaften Kenntniss der rhythmischen Gesetze, die in den Compositionen massgebend sind.

Die Frage, ob Sophokles selbst, oder die Chormeister seiner Zeit schon ebenso abtheilten, ist müssig. Denn der Dichter hatte noch Melodie- und Begleitungsnoten hinzugesetzt, in

denen irgendwie für die schnelle und leichte Auffassung des Rhythmus gesorgt war. Jedenfalls waren die Glieder leicht erkennbar gruppirt; denn sonst hätten die Alexandrinischen Gelehrten, welche sich sichtlich nicht viel um die Musik gekümmert haben, uns die richtige Gliederform durch ihre Zeilenabtheilung nicht überliefern können. Dass aber diese Gliederform wirklich die richtige, d. h. originale, vom Dichter herrührende ist, wird unwiderleglich dargethan durch ihre Uebereinstimmung mit den Lehren des Aristoxenus, welcher seine Theorie unmittelbar aus der Originalmusik, und nicht aus abgeleiteten Quellen schöpfte. Lassen sich daher die Gliedertheilungen in handschriftlicher Tradition ohne Musiknoten verständiger Weise im höchsten Falle über die Zeit eines Alexander Aetolus nicht hinausdatiren, so sind sie doch mit Sicherheit als eine Abstraction aus den alten Partituren anzusehen. Seit den Zeiten alexandrinischer Gelehrtenthätigkeit ist die Zeilenabtheilung durch manche kundige und unkundige Feder gegangen, bis sie im elften Jahrhundert von einem unkundigen Schreiber auf die Pergamentblätter aufgetragen wurde, welche einen Theil der Florentiner Handschrift ausmachen.

Es hatten sich in so langer Zeit, wie sich erwarten lässt, manche Fehler eingeschlichen, doch sind es glücklicherweise nur solche, die auf Unachtsamkeit, nicht auf bewusster Aenderungslust beruhen. Spuren eines bewussten Eingreifens in die metrische Anordnung habe ich wenige gefunden. Man wird hierher solche Fälle rechnen, wie O. T. 695, wo zwei auffallend gleiche, aber nach Ausweis der Responion falsche Dimeter eintreten, oder O. C. 1451. 1466, wo iambische Tetrameter in einen Trimeter und Monometer zerlegt sind:

μάτην γὰρ οὐδὲν ἀξίωμα δαιμόνων  
ἔχω φράσαι  
ἑπτῆσα θυμόν· ὀραγία γὰρ ἀστραπή  
φλέγει πάλιν

Sicherer lässt sich eine bewusste Aenderung da annehmen, wo nach zufälliger, noch erkennbarer Entstellung der Zeilenabtheilung auch die respondirenden Zeilen ohne andern erkennbaren Grund eine Ausgleichung erfahren haben. Immerhin sind derartige Aenderungen meistens unschädlich; sie verrathen sich so leicht, dass sie selten ernstliche Schwierigkeit bereiten.

Die Art solcher oberflächlichen nivellirenden Thätigkeit liegt uns in dem sprechenden Beispiele der von *Demetrius Triklinius* vorgenommenen metrischen Behandlung noch vor (14. Jahrh.).

Andere Alterationen hat die originale Zeilenabtheilung durch äusserliche, zufällige Gründe erfahren. Die Glieder schliessen nicht immer mit vollem Worte; ursprünglich war im Hypermetron also Wortbrechung am Schluss der Zeile eingetreten, wie

Antig. 100 ἀκτίς ἀελίου τὸ κάλ-  
λιτον ἑπταπόλῳ φανέν

richtig in der Handschrift und in einigen Ausgaben geschrieben steht. Aber die Abschreiber sahen den Grund solcher Silbentrennung nicht ein, folgten oft den Anforderungen einer bequemeren Lectüre und schrieben die Worte aus, indem sie die abgetrennten Silben je nach den Eingebungen der Laune bald zur vorderen, bald zur folgenden Zeile zogen. Diese Art der Corruption ist ausserordentlich häufig, zuweilen auch mit anderweitigen Wortehtstellungen verbunden, wie O. C. 670 f. Die Handschrift theilt hier:

τὸν ἀργῆτα Κολωνόν  
ἐνθα λίγεια μινύρεται,

statt:

τὸν ἀργῆτα Κολωνόν ἐνθ'  
ἀ λίγεια μινύρεται.

Weniger häufig, aber doch nicht selten, tritt ein anderer Grund der Entstellung ein. Wenn nämlich die Breite des Blattes nicht ausreichte, um ein ganzes Glied oder eine zweigliedrige Periode zu fassen, so wurden die überflüssigen Silben in die folgende Zeile zunächst untergeschrieben, erschienen aber, wenn sie an den Anfang der Zeile, links, statt an das Ende, rechts, gerückt wurden, leicht als selbständige Reihen. Ihre Entstehung wurde verdunkelt, wenn sie mit dem Folgenden falsch verbunden wurden. Beiderlei Gattungen der Entstellung, vernachlässigte Silbentrennung und falsches Vereinigen überschüssiger Silben sehen wir im ersten Gesange der Antigone repräsentirt. Hier war offenbar ursprünglich so getheilt:

104 ἀμέρας βλέφαρον, Διρκαί-  
ων ὑπὲρ βεέθρων μολοῦσα

120 αἱμάτων γένουσιν πλησθῆ-  
ναί τε καὶ στεφάνωμα πύργων.

Nachdem aber einmal die Wortbrechung aufgegeben und *Διρκαίων, πλησθῆναι* zusammen geschrieben und zwar den

Zeilen 105, 121 beigefügt worden, überragten diese Zeilen wahrscheinlich die Breite einer Columne. Man hätte ein Wort abschneiden und unterschreiben können: aber die byzantinische Gelehrsamkeit zog offenbar eine Theilung in zwei ziemlich gleiche Halbverse vor, weil durch die Abtrennung von Διρκαί- und πλησθῆ- ein ähnlicher halber Vers entstanden war. Kurz man schrieb

nicht

ἀμέρας βλέφαρον  
Διρκαίων ὑπὲρ ρεέθρων μολούσα

sondern

(ε') ἀμέρας βλέφαρον  
(ς') Διρκαίων ὑπὲρ  
(ζ') ρεέθρων μολούσα

Dieser Trennung musste sich natürlich auch die Gegenstrophe fügen. Wir haben hier ein Beispiel metrischer Schablonirung, wie sie in ausgedehnter Weise von Demetrius Triklinius geübt wurde. Die vorliegende Zerreiſung der Glieder war schon im elften Jahrhundert eingetreten; denn sie findet sich bereits in der Florentiner Haupthandschrift. Wie sehr sie den äusserlichen Formen der byzantinischen Metrik angepasst war, zeigt die Erklärung des Triklinius: τὸ ε' ἀντισπαστικὸν ἡμιόλιον ἐκ διτροχαίου καὶ ἰάμβου, ἢ πυρρίχου. τὸ ς' ἀντισπαστικὸν δογματικὸν μονόμετρον ὑπερκατάληκτον, ἐξ ἐπιτρίτου τετάρτου καὶ συλλαβῆς. τὸ ζ' ἐκ παίωνος τρίτου καὶ τροχαίου, ἢ σπονδαίου. Kein Wunder, dass bei solcher Erklärungsweise auch die zufällig wegen übermässiger Zeilengrösse abgetrennten Worte zu metrischen Gliedern wurden. Man wird aber bemerken, dass die Schreiber es nicht immer auf eine beliebige Zahl überschüssiger Silben ankommen liessen, sondern gerne, aber nicht regelmässig, volle Worte mit einem oder zwei ganzen Tacten abschnitten, wenn einmal abgetrennt werden musste. So sind vielleicht die erwähnten Dipodien O. C. 1451 f. 1466 entstanden. In der Antigone v. 977 wird die Dipodie ~ ~ ~ ~ abgeschnitten; doch die Responsion lehrt die Zusammengehörigkeit:

966 παρὰ δὲ Κουανέαν ἐπιλάδων διδύμας ἀλόε  
977 κατὰ δὲ τακόμενοι μέλαιοι  
μελέαν πάθαν.

Insofern zuweilen bei zweigliedrigen Perioden eine so grosse Zahl von Silben untergeschrieben werden muss, dass sie auch für sich ein ganzes Glied bilden könnten, ist die Wiederher-

stellung der originalen Theilung mit Schwierigkeiten verknüpft. Dies ist um so mehr der Fall, als hin und wieder eine gewisse Inconsequenz schon bei der ursprünglichen Zeilentrennung obgewaltet zu haben scheint. Es finden sich nämlich einigemal zwei Glieder in zwei besondere Zeilen geschrieben, welche nach der Analogie anderer Fälle zu einer zweigliedrigen Periode vereinigt in eine Zeile gehört hätten. Doch sind solche Fälle nicht vollkommen sicher zu fixiren: an den einzelnen Stellen muss eine scharfe Beobachtung das Wahrscheinliche ermitteln (z. B. O. C. 1483/4. 1496/7 vgl. 1451. 1466).

Aber es waren nicht die wirklichen Entstellungen, durch welche die Herausgeber bewogen wurden, die überlieferte Vertheilung zu verlassen. Es war vielmehr der Mangel an rhythmischen Kenntnissen, man verstand den Gliederbau nicht. Ist es nicht natürlich, dass schon die ersten Editoren ein Misstrauen gegen die verschiedene Zeilenlänge hatten, deren Grund und Berechtigung sie nicht einzusehen vermochten? In der That bekennt der erste Drucker und Verleger des Sophokles, Aldus Romanus, offen sein Misstrauen gegen die Richtigkeit der Versformen; doch konnte er sie nicht ändern. Den Grund seines Unvermögens schiebt er in einem Briefe an Joannes Laskaris auf den Umstand, dass die metrischen Scholien noch nicht zugänglich seien: τὰ εὐρισκόμενα χόλια οὕτω ἐτυπώθη τυπωθήσεται δὲ θεοῦ εὐζωντος ὄσον οὐκ ἦδη πρὸς δὲ, καὶ ὅσα ἐκ ἀνάπτυσιν μέτρων ἦκει. atque utinam id ante habuissem, quam ipsae tragodiae excusae forent; nam etsi res est laboriosissima, tamen singulos quosque versus in choris praesertim, si qui perperam digesti sunt, curassem in suum locum restituendos. quod quia non licuit, id sibi quisque curato, si placuerit (*ed. princeps 1502 praef.*). Aldus und seine Correctoren, unter denen nach dem erwähnten Briefe Marcus Musurus war, begnügten sich denn auch die Vertheilungen abdrucken zu lassen, wie sie dieselben in ihrer dem Parisinus Nr. 2712 ähnlichen Handschrift fanden. Wie die ganze Textesrecension, so geht auch die Zeilentrennung auf die Florentiner Handschrift La zurück.

Was Aldus vermisste, wurde bald zugänglich und verworther. Man mag die metrischen Scholien des Triklinius, die im sechzehnten Jahrhundert allgemein bekannt und hoch-

geschätzt wurden, wirklich so gering taxiren, als sie verdienen; sie haben doch ihre gute Wirkung gehabt. Denn an ihrer Hand hat Canter seine durch die Beachtung der Respon- sion wichtige Ausgabe zu Stande gebracht (Antwerpen 1579). So lange man sich an die Anweisungen des Triklinius hielt — und dies ist im Wesentlichen bis gegen Ende des acht- zehnten Jahrhunderts geschehen —, blieb auch die handschrift- liche Versüberlieferung Grundlage der Textgestaltungen. Nur in derselben Weise, wie jener Schulmeister und gewiss auch seine byzantinischen Zunftgenossen eine äusserliche Ausgleichung er- strebten, wurde fortgearbeitet. Freilich nicht ohne Widerspruch. Klagt doch schon Canter: 'itaque quod iisdem verbis manentibus versuum duntaxat partes quasdam loco mutamus, et qui sint quibus similes, ostendimus, valde profecto sit inhumanus, id qui aegre ferat. cumque Triclinium, qui Sophoclem hoc modo restituere voluit maximi omnes faciant: cur nobis, qui eadem ducti ratione in Euripide et Aeschilo (ut de Sophocle nunc taceam) idem potissimum praestitimus, maledicos et ingratos se exhibeant?' So wurden allmählich einzelne Aenderungen der Versform, ohne bestimmte Methode, eingeführt. Aber es musste anders werden, als die metrische Doctrin durch G. Her- mann einen ausserordentlichen Aufschwung nahm. Man fühlte sich auf einem durchaus unsicheren Boden, man suchte Prin- cipien in die Versgestaltung zu bringen. Und doch war die Hermann'sche Theorie, welche der Anstoss zu den folgereich- sten Studien wurde, nicht im Stande, sichere Kategorien für die Wiederherstellung der originalen Vertheilung aufzufinden. Daher trat ein sehr ungewisser Zustand ein, von dem am schlagendsten die eigenen Meinungsänderungen Hermanns in seinen verschiedenen metrischen Abhandlungen bezüglich einzelner Verstrennungen zeugen. Wehe demjenigen, welcher damals eine Ausgabe 'für Jedermann aus dem Volke' herzu- stellen hatte! Wie dreht und wendet sich der wackere G. H. Schäfer, wenn er nichts Schlechtes, was ja seine Art nicht war, und auch nichts durch Neuerungen Unliebsames produci- ren wollte, damit der 'gute Tauchnitz' nicht zu Schaden käme. Er hält sich daher an Brunck, den letzten, aber geschmack- vollsten Vertreter der alten Richtung. An die Gesänge will er sich nicht selbst wagen: 'nam melica, ulcus (ita perhibent) nostris manibus non tractabile, aliis curanda relinquimus.'

Eine gute, scharfe Luft kam in die metrischen Bestre- bungen, die leicht wieder zu schulmässiger Verknöcherung hätten ausarten können, durch den Widerspruch, den Hermann erfuhr. Die grossen Verdienste dieses Gelehrten wurden da- durch nicht im geringsten herabgesetzt, wenn er sich auch nicht immer als das bewährte, was er von sich hielt, 'liberi lauda- tor oris Hermannus'. Die Voss - Ape'l'schen Theorien stehen zwar wissenschaftlich weit unter den Leistungen Hermanns, haben aber doch anregend gewirkt, und zwar auf keinen ge- ringeren Mann als A. Böckh. Unter seinen Beobachtungen ist eine für die Vertheilung sehr wichtige und folgenreiche: er führte wieder den alten Lehrsatz durch, dass der *Vers* und die Periode mit vollem Worte schliesse und keine Silben- trennung am Ende zulasse (de metr. Pindari p. 82). Aber die Anwendung des vollkommen richtigen Satzes war mit Schwierigkeiten verknüpft. Er konnte zunächst nur als nega- tives Mittel gelten, keinen Vers mit Worttrennung zu schliessen. Da man aber selbst jetzt noch nicht überall genau einen Pe- riodenschluss von einem Gliedschluss unterscheidet, so waren die Herausgeber einseitig bemüht, die Trennung der Worte wo nur immer zu vermeiden.

Wer heutzutage die gangbaren Ausgaben mustert, wird sich abgeschreckt fühlen von der Inconsequenz, die in Folge der verschiedenen Einwirkungen alter Ueberlieferung und Hermann-Böckh'scher Theorien in die Vertheilung gekommen ist. Es droht nun eine theilweise Umgestaltung in Folge der neuesten metrischen Studien, die allerdings sehr langsam Boden zu gewinnen scheinen. So vortrefflich Vieles in der neuen Behandlung der metrischen Theorie von Westphal ist, so hat die specielle Erklärung der einzelnen Versgattungen durchgehends die Schwäche, dass sie nicht auf kritischer Sich- tung der überlieferten Versformen ruht. Niemand wird es dem Arbeiter auf so umfangreichem Gebiete zum Vorwurf machen, dass er einen Theil des Bodens nicht von Grund aus umackerte. Aber letzteres wird noch geschehen müssen, und die in historischer Forschung gewonnenen Früchte wer- den durch eine solche Arbeit gezeitigt werden.

Die allgemein angenommenen Resultate der metrischen Disciplin in ihrer Anwendung auf die Sophokleischen Ge-



sänge werden uns am vollständigsten vorgeführt durch die musterhafte Textesrecension W. Dindorfs (Oxford 1860; zugänglicher mit dem bemerkenswerthen kritischen Apparate in den *Poetae scenici* Leipzig, Teubner 1867 ff.). Von Dindorfs Leistung, die auch in der ersten Ausgabe auf die Zeilenüberlieferung mit richtigem Tacte Rücksicht nimmt, haben heutzutage alle Studien über Sophokles auszugehen.

## Zweiter Abschnitt.

### Einzeluntersuchungen.



§ 1.

Dochmien.

Ueber die Messung des Dochmius herrschen verschiedene Meinungen. Schon die Alten waren nicht darüber klar, ob ein Iambus oder ein Bakchius der vordere Theil der Tactgruppe sei. Nur soviel stand fest, dass die Tactgruppe aus einem fünfzeitigen und einem dreizeitigen Tacte bestehe, eine Zusammensetzung, die sich von selbst dem Ohre ergibt. Nun bietet sie aber der rhythmischen Erklärung Schwierigkeiten: wie können zwei, so ungleiche Tacte in längeren Reihen verwendet, wie mit andern Tacten verbunden werden? Es waltet unleugbar in der modernen Disciplin das Streben vor, Tactgleichheit anzunehmen und durchzuführen. Als Illustration dieses Strebens mag die Behandlung dienen, welche Westphal den Dochmien hat angedeihen lassen. 'Im Dochmius, sagt er (Metr. I 697), ist ein rationaler oder irrationaler Bakchius mit einem folgenden rationalen oder irrationalen Iambus verbunden. Dies lehrt Quintilian instit. 9, 4, 97. Zugleich fügt derselbe aber noch eine andere Auffassung hinzu, wonach der Dochmius aus einem Iambus mit einem folgenden Amphimacer besteht: *dochmius, qui fit ex bacchio et iambo, vel iambo et cretico*. Die letztere Auffassung vertritt auch Aristides (§. 10 S. 102 im ersten Bande der Westphalschen Metrik): *συντίθεται ἐξ ἰαμβου καὶ παιωνοῦ διαμίου*. Bedenken wir, dass der Name Bakchius für die Tactform  $\cup \text{ — } \text{ — }$  erst in späterer Zeit aufgekommen ist, so werden wir wohl die zweite Art der Zerlegung in einen Iambus und Päon als die frühere anzusehen haben.' Ich habe diese Auseinandersetzung wörtlich mitgetheilt, weil sie passend ist. Nicht beipflichten kann ich dagegen, wenn derselbe Metriker fortfährt: 'Für die rhythmische Geltung des Dochmius ist es freilich gleichgiltig, ob man ihn auf die eine oder andere Weise zerlegt':

υ — —, υ —  
υ —, — υ —

und wenn er sich für die Terminologie entscheidet, wonach Bakchius und Iambus die Bestandtheile des Dochmius sind. Doch gibt Westphal selbst diese Ansicht auf. Indem er nämlich (Metr. II 853) darauf hinweist, dass nach Aristoxenus eine achtzeitige Reihe, wofür der Dochmius den alten Metrikern gilt, eine daktylische Gliederung haben müsse (4 + 4), ist er gezwungen, die Theilung 3 + 5 aufzugeben. Er ersetzt sie durch die auch von andern vorgeschlagene: 5 + 5

υ υ —, υ υ Λ

wonach der Dochmius ein katalektisches bakcheisches Dimeter ist.

Diese Messung ist ein Ausweg, den das moderne Tactgefühl anzeigt. Er ist aber nicht durch eine aufmerksame Betrachtung der dochmischen Bildungen gefunden. Entscheiden kann man die Art der Messung nur dadurch, dass man beobachtet, welchen rhythmischen Gliedern ein Dochmius in grösseren Compositionen gleich gesetzt wird, oder in welcher Weise er mit alloiometrischen Reihen verbunden wird. Ich hebe ein auffallendes Beispiel hervor. In der dochmischen Partie des *Aiax* 394 ff. = 412 ff. finden sich folgende Zeilen nach der handschriftlichen Tradition:

419 ὦ Καμάνδριοι γείτονεσ βασι  
εὐφρονεσ Ἀργείοισ,

denen in der Strophe gegenüberstehen

401 ἀλλὰ μ' ἄ Διὸσ ἀκίμα θεὸσ  
ἀλέθριον αἰκίζει.

Die Silbe, welche im Verse 402 zu viel ist, hat Dindorf durch die entsprechende Conjectur ἀλέθρι' αἰκίζει beseitigt. Auffallend ist in den vollkommen feststehenden Zeilen 401=419 die Indifferenz der Schlussilbe am Ende der beiden trochäischen Tripodien:

— υ — υ — | — υ — υ —

Der rhythmische Abschluss und der Hiatus in der Gegenstrophe (418) zwingen zur Annahme, dass gerade mit den angeführten Versen eine neue Periode beginnt. Ist es nun möglich, dass zwei so kurze Glieder, wie die beiden Tripodien, selbständig mit indifferenten Schlussilben aneinander gereiht werden? Gewiss nicht, wenn nicht eine besondere Unterbrechung, d. h. eine Pause nach dem dritten Ictus eintritt. In gewöhn-

lichen trochäischen Reihen wäre diese syllaba anceps nicht möglich, weil die drei Tacte dadurch aus einer Periode für sich herausgerissen würden, wozu ihre Grösse nicht ausreicht. Dagegen gibt es eine andere Reihe, in der eine solche indifferente Schlussilbe natürlich ist und häufig vorkommt, weil durch katalektische Bildung eine Pause am Ende nothwendig erfordert wird. Das ist der Dochmius. Dessen indifferente Schlussilben sind so häufig, dass man zu ziemlich künstlichen Erklärungen greifen musste, um sie leidlich zu motiviren. Es ist wahr, Interjectionen bedingen eine gewisse Pause zum Athemschöpfen, und daher mögen sie, wenn sie gerade vorhanden sind, die indifferente Schlussilbe eines Dochmius vertheidigen. Aber Wortwiederholungen, besonderer Affect, der aus dem Inhalte eruiert wird, sind schlechte Stützen für derartige Bildungen; denn im Affect wurde das Meiste gesungen, was dochmisch componirt war, und Wortwiederholungen finden sich in allen Metra, ohne dass sie deren systematischen Bau unterbrechen. Die Indifferenz der Schlussilbe, wofür man Beispiele nach Seidler bei Hermann und Westphal findet, kann nicht so in das Belieben des Dichters gestellt gewesen sein, dass er bei oft unbedeutenden Wortwiederholungen und Ausrufen gegen das sich sonst überall äussernde Quantitätsgefühl verstossen durfte. Hier muss ein *rhythmischer* Grund vorhanden sein. Das Vorkommen dochmischer Monometer mit syllaba anceps und Hiatus lässt uns in einem solchen Monometer eine Reihe sehen, welche keines Complementes bedarf, um ein fertiges Glied zu bilden. Wirklich ist aber auch der Dochmius gross genug, um einen Hauptictus zu tragen — und davon hängt ja alle rhythmische Satzbildung ihrem Ursprung nach ab. Nur dann ist die indifferente Silbe und der Hiatus erklärlich, wenn man den Einzeldochmius für eine Tactbildung halten darf, welche am Schluss einer rhythmisch begründeten Pause fähig ist. Es kann sich hier natürlich nicht um eine Pause handeln, die ohne inneren Zusammenhang einen *ganzen* Tact zwischen zwei Dochmien ausfüllte — eine solche ist uns ja überhaupt nicht mehr sicher nachweislich, würde aber auch keine befriedigende Erklärung bieten; vielmehr verlangt die indifferente Silbe in *continuirlicher* Verbindung von Dochmien den Nachweis einer *mit dieser Silbe im gleichen Tacte* stehen-

den Pause, also folgendes Schema:  $\simeq \wedge |$ , nicht  $\simeq | \wedge$ . Doch lassen wir es zunächst bei dieser unwiderleglichen Thatsache bewenden und constatiren, dass die gleiche Erscheinung in den erwähnten trochäischen Tripodien (401 und 419) zu Tage tritt. Dieselben erweisen sich nicht nur durch die indifferente Schlussilbe sondern auch durch die gleiche rhythmische Grösse dem Dochmius verwandt; denn sie haben auch acht Zeiteinheiten:

$$\begin{array}{cccccc} 1 & 2 & 2 & 1 & 2 & \\ \simeq & - & - & \simeq & - & \\ = & - & \simeq & - & \simeq & - \\ & 2 & 1 & 2 & 1 & 2. \end{array}$$

Ausserlich unterscheiden sich die beiden Reihen nur durch die Stellung des Iambus. In der That unterscheiden sie sich aber durch einen wirklichen oder scheinbaren Tactwechsel, welcher demjenigen in umgebrochenen ionischen Versen nahe steht. Wie die ionischen Verse aus der Verbindung zweier Längen durch Einschiebung einer Kürze heraustreten:  $- - \simeq \simeq = - \simeq - \simeq$ , so tritt auch zwischen die beiden Längen des Dochmius eine der vorhandenen Kürzen:  $\simeq - - \simeq \simeq = - \simeq \simeq -$ . Das heisst der Dochmius erfährt eine Umbrechung (Anaklasis), wie der Ionicus. Wie ist aber diese Umbrechung rhythmisch zu erklären? Der Dochmius besteht aus acht Zeiten und einer Pause, die wir für den Augenblick ausser Rechnung lassen. Acht Zeiten können auf verschiedene Weise zu Längen zusammengezogen werden, entweder indem die erste Zeiteinheit mit der zweiten und die fünfte mit der sechsten oder die dritte mit der vierten und die siebente mit der achten verbunden wird, (daktylische oder anapästische Dipodie), oder indem die erste mit der zweiten, die vierte mit der fünften, die siebente mit der achten sich vereinigt (katatektisch trochäische Tripodie). Dies sind die Verbindungen im einfachen Tact; die ersten beiden gehören dem 'gleichen' Tactgeschlecht, die letzte dem 'doppelten' an. Ausserdem aber sind noch andere Verbindungen möglich, welche gemischte Tactformen ergeben, nämlich:

$$\begin{array}{cccccc} \simeq & \simeq & - & \simeq & - & \simeq \\ \simeq & - & - & \simeq & - & \\ \simeq & - & \simeq & - & - & \\ - & \simeq & - & - & \simeq & \end{array}$$

Von diesen Reihen haben die zweite, die dochmische, die dritte, die iambisch-bakcheische, und die vierte, in der Form eines umgekehrten Dochmius, das Gemeinsame, dass zwei be-

tonte Längen zusammenstossen, und dass dadurch der Wechsel zwischen Thesis und Arsis einmal unterbrochen wird. Welchem Rhythmengeschlechte gehört nun eine solche Reihe an? Aeusserlich ist sie theils iambisch, theils päonisch, sie wechselt also zwischen einem dreizeitigen und fünfzeitigen Tacte. Da wir aber durch zwingende Gründe eine Pause am Schlusse des Dochmius annehmen mussten, so wird sich dieses rhythmische Verhältniss ändern, sobald die Länge der Pause constatirt ist. Es wäre nun eine vergebliche Arbeit, durch blosser Combination die Pausenlänge bestimmen zu wollen, mit Westphal, welcher, sie als zweizeitig voraussetzend, den Dochmius zu einem bakchischen Dimeter stempelt. Wir haben aber glücklicherweise einen positiven Anhalt an Reihen, in denen statt der Pause die entsprechende Silbe eintritt. Solche Reihen sind die sogenannten hyperkatalektischen Dochmien, in welchen man keine bakcheischen Dimeter sehen darf, weil die 'überschüssige' Silbe kurz sein kann, z. B.

Eumenid. 789  $\sigma\tau\epsilon\nu\acute{\alpha}\zeta\omega; \tau\acute{\iota} \rho\acute{\epsilon}\xi\omega; \gamma\epsilon\lambda\acute{\omega}\mu\alpha\iota. \delta\upsilon\sigma\omicron\iota\sigma\tau\alpha^*)$

$\simeq \simeq \simeq \simeq \simeq \simeq \simeq \simeq \simeq \simeq \simeq \simeq \simeq \simeq \simeq$

Gegen die bakcheische Messung spricht sich schon Hermann aus (elem. 264 vgl. 254).

Der gewöhnliche Dochmius hat eine Schlusspause, und statt ihrer tritt im hyperkatalektischen eine Länge oder Kürze ein. Also ist die Länge irrational und wir betrachten als Grundform den trochäischen Schluss. Mithin hat der hyperkatalektische Dochmius neun Zeiteinheiten  $\simeq \simeq \simeq \simeq \simeq \simeq \simeq \simeq \simeq$ .

Dieses durch einfache Betrachtung des Tactes gewonnene Resultat lässt sich als richtig erweisen. Die im gewöhnlichen Dochmius ausgedrückten Silben sind *achtzeitig* nach dem Zeugnisse der Alten ( $\epsilon\nu \delta\epsilon \tau\acute{\omega} \delta\omicron\chi\mu\acute{\iota}\omega \tau\rho\acute{\iota}\alpha\varsigma \acute{\epsilon}\sigma\tau\iota \pi\rho\acute{\omicron}\varsigma \pi\epsilon\nu\tau\acute{\alpha}\delta\alpha$  Schol. Heph. p. 60 E. M. p. 285; metrici ed. Westphal p. 185, vgl. dessen Metrik I 600 f.). Aber ein achtzeitiges Glied ist nur in der erwähnten daktylischen Messung  $4 + 4$  (anapästische oder daktylische Dipodie) für die fortlaufende Composition verwendbar (Aristoxenus  $\rho. \sigma\tau.$  p. 302. Westphal II 853). Also muss die dochmische Silbengruppe katalektisch

\*) Nach der Ueberlieferung. Hermann's Conjectur zerstört den reinen Trochäus am Schluss (gegen seine Ausgabe des Aeschylus s. elem. 265).

sein, d. h. es muss eine Pause von *einer* oder *zwei* Zeiten am Schlusse eintreten. Neun und zehn Zeiteinheiten lassen sich denken. Wäre der Dochmius zehnzeilig, ein bakcheisches Dimetron katalektikon  $\cup \cup \bar{\cup}$ , so könnten nicht einmal zwei Dochmien zu einem Gliede verbunden werden. Denn der zehnzeilige Tact gliedert sich *gleich*,  $5 + 5$ , und ein dochmisches Dimetron hätte also die Bestandtheile  $5 + 5 + 5 + 5$ , während die *gleiche* Tactform höchstens 16 Zeiteinheiten haben kann. Demnach sind entweder alle Dochmien Monometer oder keine bakcheischen Dipodien. Dass ein Dochmius Monometer sein *kann*, unterliegt keinem Zweifel. Wer aber getraut sich, alle dochmischen Partien in Monometer aufzulösen, und alle Erweiterungen des Dochmius, als da sind trochäische oder iambische Dipodie, Tripodie u. s. f., abzuschneiden und sie als kleine Gliedlein für sich zapeln zu lassen? Denn diese Erweiterungen werden beim zehnzeiligen Dochmius fast alle unrhythmisch; nur die kretischen und bakcheischen Zusätze liessen sich halten. Also führt die zehnzeilige Messung auf zu viele Absurditäten, um glaublich und annehmbar zu erscheinen. Es bleibt, da eine längere Pause, als die zweizeitige, noch weniger denkbar ist, nur die oben deducirte Messung des Dochmius zu neun Zeiteinheiten übrig, bei der sich die Schwierigkeiten der Tactgrösse heben:

Katalektisch:  $\cup \cup \cup \cup \cup \Lambda$ , akatalektisch:  $\cup \cup \cup \cup \cup \cup$

Ist nun aber die bezeichnete Ictussetzung bei neunzeiliger Messung möglich? Nicht ganz: denn wir haben hier nichts anderes, als eine Synkopirung des gewöhnlichen trochäischen Tactes (S. 41),

statt  $\cup \cup | \cup \cup | \cup \cup |$   
synkopirt  $\cup \cup | \cup \cup | \cup \cup |$

Der Bequemlichkeit wegen mag man die Länge mit dem Ictus versehen, da sie ihn ja jedenfalls zum Theil hat und vielleicht durch eine Accentversetzung hervorgehoben wurde\*). Aber richtig ist nur die angegebene Betonung. Es ist uns

\*) Unsere an gleichmässige Tacte gewöhnten Augen verlangen etwa folgende Notirung  $\cup \cup | \cup \cup | \cup \cup |$ . Auch unsere Musiker kennen und wenden die Synkopen mit *Accentversetzungen* häufig an, indem sie ein marcato des zweiten Tones durch Haken oder Linien bezeichnen, z. B.



nun erklärlich, was bis jetzt als eine höchst unpraktische Theorie galt, warum die Alten den sogenannten Dochmius mit dem Iogaödischen zwölfzeitigen Glykoneion zusammensetzten und beide Reihen *dochmische* nannten. Aristides sagt (39 = p. 37, 3 Westph.): Μιγνυμένων δὴ τῶν γενῶν τούτων εἶδη ῥυθμῶν γίνεται πλείονα. δύο μὲν δοχμιακὰ, ὧν τὸ μὲν συντίθεται ἐξ ἰάμβου καὶ παίωνος διαγυίου, τὸ δὲ δεύτερον ἐξ ἰάμβου καὶ δακτύλου καὶ παίωνος· εὐφύεστεραι γὰρ αἱ μίξεις αὐταὶ κατεφάνησαν. δόχμοι δὲ ἐκαλοῦντο διὰ τὸ ποικίλον καὶ ἀνόμοιον καὶ μὴ κατ' εὐθὺ θεωρεῖσθαι τῆς ῥυθμοποιίας. Also dochmisch sind die beiden variablen Reihen  $\cup - - \cup -$  und  $\cup - - \cup \cup - \cup -$ , deren Zusammenstellung uns sonderbar erscheint\*). Die Sache verhält sich so. Die Rhythmen werden eingetheilt in 'gerade', ὀρθοί, und 'schräge', δόχμοι. Gerade sind diejenigen, in welchen die Tacttheile gleich sind oder nur um eine Zeiteinheit differiren, schräge diejenigen, in welchen der eine Tacttheil um mehr als eine Zeiteinheit grösser ist (Westphal I 600 f.). Wir sehen nun aber bei Aristides, dass die beiden von ihm angeführten dochmischen Reihen so zerlegt werden, dass der eine Theil dieser zusammengesetzten Tacte aus einem Iambus, der andere aus einem Creticus, respec-

\*) An eine solche Zusammenstellung scheinen Walter Berger (de Sophoclis versibus Iogaediciis, Bonn 1864. S. 66) und F. Goldmann (de dochmiorum usu Sophocleo, Halle 1867 p. 82) nicht haben glauben zu wollen; denn sie erklären die Worte des Aristides für verderbt und möchten lesen: τὸ δὲ δεύτερον ἐξ ἰαμβικοῦ δακτύλου καὶ παίωνος ( $\cup \cup \cup \cup \cup$ ). Aber müsste es einerseits befremden, dass Aristides von den vielen *Unterarten* des gewöhnlichen Dochmius nur die *eine*, und zwar als selbständig, anführt, so erscheint andererseits der Ausdruck ἰαμβικοῦ δακτύλου unpassend, weil er unklar ist. Abgesehen davon, dass es nicht ἰαμβικοῦ, sondern ἰαμφοειδοῦς heissen müsste (Aristid. I p. 39 M, 37 W), könnte der Name einen iambisch, d. h. dreizeitig gemessenen, vielleicht auch einen iambisch, d. h. auf den Kürzen betonten, Daktylus bezeichnen. Auf einen ähnlichen Einfall scheint Marcianus Capella gekommen zu sein, wenn die Lesart de nupt. phil. p. 196 Meib. unverderbt ist: 'secunda est species, quae ex iambo dactylico et paeone constare monstratur.' Ist hier ein 'daktylischer Iambus'  $\cup \cup$  gemeint, oder hat sich der Schriftsteller so schlecht ausgedrückt, dass er mit dactylico einen daktylischen Fuss bezeichnet, wie Westphal wohl voraussetzt, wenn er interpungirt iambo, dactylico et paeone (Metr. I. fragm. p. 37), oder schrieb Marcianus Capella dactylo, wie Meibom zu Aristides p. 267 annimmt? Indessen ist es unnütz, hierüber Vermuthungen anzustellen, da uns Bakchius die Existenz jenes längeren Dochmius unwiderleglich durch ein Beispiel verbürgt, durch dessen Beachtung wohl Berger von seiner Conjectur abgekommen wäre (p. 25 M, 48 Westphal): δόχμιος ἐξ ἰάμβου καὶ ἀναπαικτοῦ καὶ παίωνος τοῦ κατὰ βᾶσιν οἶον· ἔμενεν ἐκ Τροίας χρόνον  $\cup \cup \cup | \cup \cup \cup | \cup \cup \cup$ . Der Daktylus heisst ἀνάπαικτος ἀπὸ μείζονος Aristid. I 36 M, 33 Westph. s. dessen Metr. I 95. 103.

tive Creticus und Daktylus besteht. Die Metriker berechnen eben die Zeiteinheiten, indem sie die wirklich ausgedrückten Silben nach Längen und Kürzen einfach zusammenzählen. Also haben die beiden dochmischen Reihen, die eine acht, die andere zwölf Zeiteinheiten. Somit classificirt sich die gesammte Rhythmenbildung, abgesehen von dem selbstverständlich geraden daktylischen Tact (metr. ed. Westph. I p. 186), folgendermassen\*).

'Gerade' (ῥυθμοὶ ὀρθοί):

|               |                 |                    |   |                 |
|---------------|-----------------|--------------------|---|-----------------|
| ῥ. διπλάσιος  | — ∪             | Verhältniss: 1 : 2 | } | Differenz um 1. |
|               | 2 1<br>— ∪      |                    |   |                 |
|               | ∪ —             |                    |   |                 |
|               | 1 2             |                    |   |                 |
| ῥ. ἡμιόλιος   | — ∪   ∪ ∪ ∪     | „ 2 : 3            |   |                 |
| z. B. — ∪ —   |                 |                    |   |                 |
| ῥ. ἐπιτριπτός | — ∪ ∪   ∪ ∪ ∪ ∪ | „ 3 : 4            |   |                 |
| z. B. — ∪ — — |                 |                    |   |                 |

'Schräge' (ῥυθμοὶ δόχμοι):

|                         |                     |                     |   |                 |
|-------------------------|---------------------|---------------------|---|-----------------|
| ῥ. δόχμιος ὀκτάκτῆμος   | — ∪ —   — ∪ —       | Verhältniss: 3 : 5. | } | Differenz um 2. |
|                         | 1 2 2 1 2           |                     |   |                 |
| ῥ. δόχμιος δωδεκάκτῆμος | — ∪ —   — ∪ ∪ — ∪ — | „ 3 : 9 = 1 : 3     |   |                 |
|                         | 1 2 2 1 1 2 1 2     |                     |   |                 |

Dass nur die wirklich ausgedrückten Silben eingerechnet und die Pausen nicht berücksichtigt wurden, zeigt die achtzeitige Messung des gewöhnlichen Dochmius. Natürlich passt auf die an letzter Stelle genannte Reihe auch die richtige Messung — ∪<sup>3</sup> || — ∪ ∪<sup>3</sup> | — ∪<sup>3</sup> | — Λ<sup>3</sup> d. i. 3 : 9. Wenn Bakchius den Daktylus anapästisch misst (introductio artis musicae p. 25 M), so rechnet er ihn gewiss zu vier Zeiten und lässt die Schlusspause ausser Acht. Uebrigens wird man darum dem Bakchius nicht eine anapästische Betonung zuschreiben, sondern mit Aristides den Daktylus schlechthin festhalten, da die Reihe offenbar mit dem Glykoneion identisch ist. Das Glykoneion hat aber wirklich mit dem sogenannten Dochmius das gemeinsame, dass sein erster Tact eine Längenversetzung durch Synkope erleiden kann; nur tritt sie nicht so häufig ein, wie beim Dochmius. Dieser hat regelmässig die Versetzung ∪ ∪, die Auflösung erscheint als secundär. Ist die Auflösung aber vorhanden, so entsteht die schon berührte Frage, wie zu betonen sei: ∪ ∪ ∪ ∪ —, oder ∪ ∪ ∪ ∪ —? Da erstere Betonung jetzt üblich

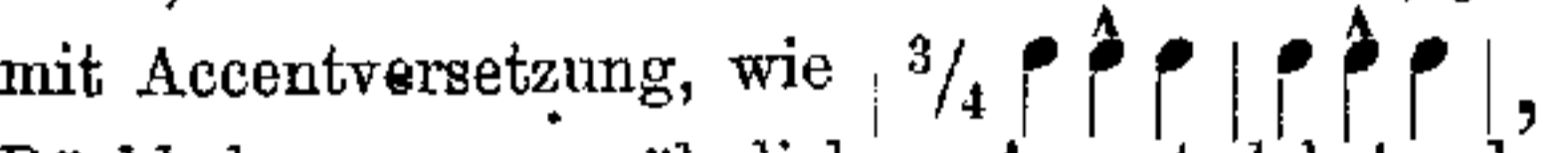

\*) Das Wesen dieser Eintheilung hat Westphal richtig erkannt und dargestellt I 602; nur die praktische Anwendung des Verhältnisses 1:3, des ῥυθμὸς τριπλάσιος, ist ihm unerklärlich geblieben. Wie es sich mit der συνεχὴς ῥυθμοποιία dieses triplasischen Tactes verhält, wird sich später ergeben.

ist, so wird es als Ketzerei erscheinen, wenn man sie nur in Zweifel zu ziehen wagt. Aber auch hier handle ich nicht nach dem neuerdings so beliebten rhythmischen Nivellement, sondern nach dem positiven Anhaltspunkte, welchen die katalektischen trochäischen Tripodien mit indifferenter Schlussilbe geben. Sie zeigten sich durch diese Schlussilbe nahe verwandt mit dem Dochmius, sie haben die gleiche rhythmische Grösse, sie haben dieselben rhythmischen Elemente, sie sind nur umgebrochene Dochmien: werden sie nicht auch für die Accentsetzung in der mit ihnen bis auf die erste Auflösung vollkommen identischen Dochmienform massgebend sein? Wenn wir recitiren

— ∪ ∪ ∪ ∪ —,

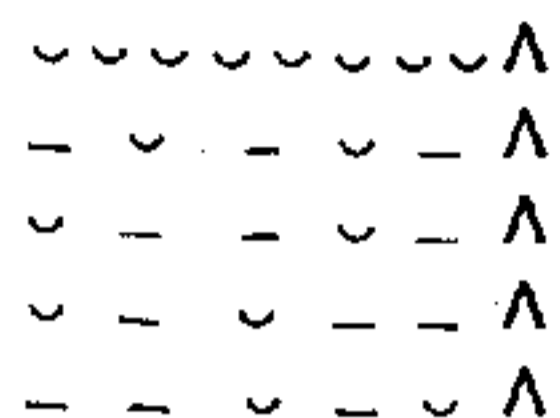
so ist die Betonung — ∪ ∪ ∪ ∪ — so nahe liegend und natürlich, dass schon zwingende positive Gründe vorhanden sein müssten, wenn wir sie nicht als möglich anerkennen wollten. Aber so befangen eine Ableugnung der trochäischen Betonung erscheinen muss, ebenso befangen durch die Neuheit der Theorie würden wir sein, wenn wir nun jene Betonung einseitig durchführen wollten. Liegt es nahe, anzunehmen, dass die Dichter mit der Synkope ∪ ∪ eine Accentversetzung als wirksames Mittel verbanden, konnten sie dann nicht dieselbe Setzung des Accents im aufgelösten Tacte anwenden (∪ ∪ ∪<sup>\*</sup>)? Wir müssen meines Erachtens darauf verzichten, die Accentuirung der aufgelösten Reihen allgemein bestimmen zu wollen. Als Handhaben einer *annähernden* Bestimmung derart möchte ich den Wortaccent und die Beschaffenheit der angrenzenden Reihen bezeichnen.

Indessen hilft uns hier eine einfache Betrachtung der dochmischen Reihe alle Scrupel beseitigen. Es steht nach Obigem fest, dass der Dochmius gebildet ist aus neun Zeiten, von denen acht regelmässig ausgedrückt werden; die neunte fällt gewöhnlich in eine Pause, seltener findet auch sie einen Ausdruck als kurze oder irrationale Silbe. In den dochmischen Compositionen treten bekanntlich gerne Iamben, Trochäen, kretische und bakcheische, selbst, wenn auch seltener,

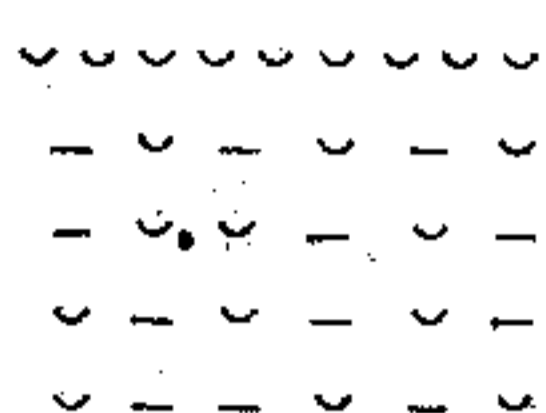
\*) Dasselbe tritt in unserer Musik ein, ja es gibt längere Piecen mit Accentversetzung, wie  $\frac{3}{4}$  , in denen gelegentliche Rückkehr zum gewöhnlichen Accent lehrt, dass von einem Auftact  keine Rede sein kann.

anapästische oder daktylische Versformen ein (Hermann elem. 240 ff.). Wie sind diese rhythmisch mit dem Dochmius vereinigt? Am leichtesten geben folgende Schemata darüber Aufschluss:

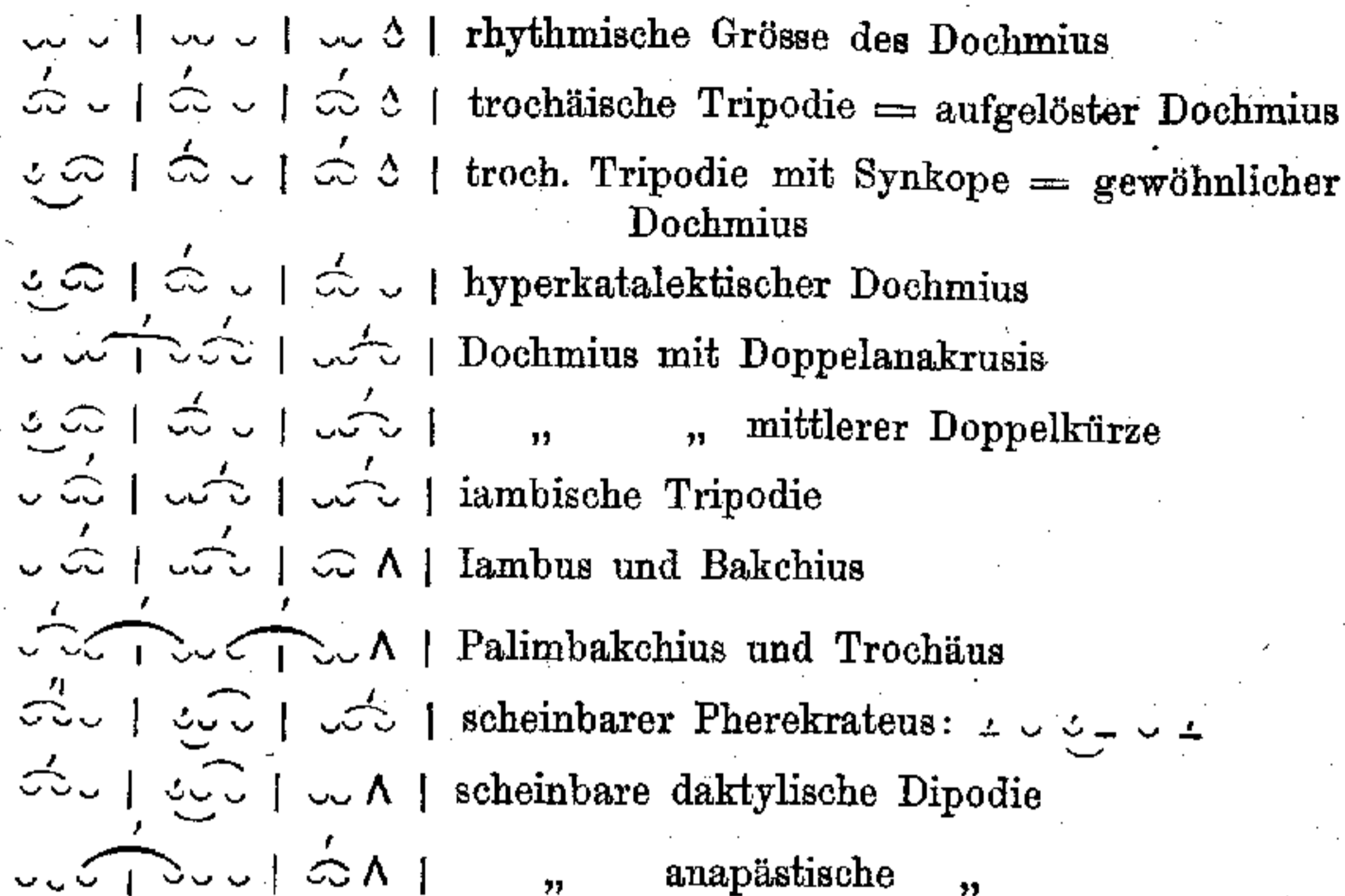
Katalektischer Dochmius:



Akatalektischer Dochmius:

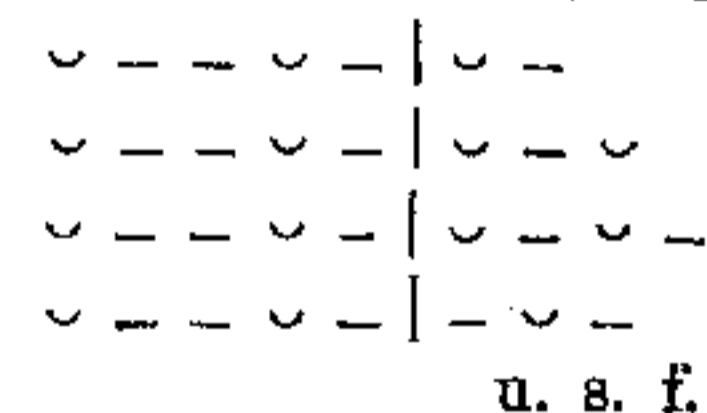


Ich habe nur die naheliegenden Variationen aufgezählt, welche beweisen, dass alle jene in dochmischen Compositionen vorkommenden Versformen in der rhythmischen Länge des Dochmius begründet sind. Die Möglichkeit einer so reichen Variation liegt in dem Mittel der Synkope. Wie sie angewendet wird, lehrt uns der einfache Dochmius. Dass dieser nicht aus Iambus und Päon besteht, zeigt die irrationale Silbe des vermeintlichen Päon. Denn eine Reihe, wie - - - -, kann nur sein Iambus und katalektisch-trochäische Dipodie. Diese beiden Theile stehen nach der oben angeführten äusserlichen Silbenmessung im Verhältniss von 3 : 5, können also nach Aristoxenischer Theorie nicht in continuirlicher Verbindung (συνεχῆς ῥυθμοποιία) wiederholt werden. In der That aber, mit Einrechnung der Pause, haben sie das Verhältniss von 3 : 6 = 1 : 2, d. h. der Dochmius gehört zum diplasischen Rhythmengeschlecht, er ist eine wirkliche trochäische Tripodie, in welcher der erste Trochäus durch Synkope das Ansehen eines Iambus erhalten hat. Bei Setzung von Tactstrichen darf also an diesem Iambus die anlautende Kürze nicht abgeschnitten werden (S. 39 ff.). Hat Aristoxenus das richtige Verhältniss zu erkennen vermocht, so kann der Name δόχμιος nicht von ihm herrühren; hat er aber die Einheit nicht erkannt, was wohl möglich ist, so hat er vermuthlich den Dochmius als achtzeitige gemischte Reihe behandelt, auf welche sein Satz von der συνεχῆς ῥυθμοποιία nicht anwendbar ist. Der neunzeitige diplasische und zwölfzeitige Dochmius mit seiner triplasischen Messung fällt dann für ihn unter die Kategorie des Tactwechsels, der Metabole (vgl. unten II § 3). Theilen wir die dreizeitigen Tacte durch Striche ab, und bezeichnen die Zusammenziehung von zwei Kürzen durch einen Bogen ( = - ), so springen die Synkopen und ihre Wirkungen in die Augen:

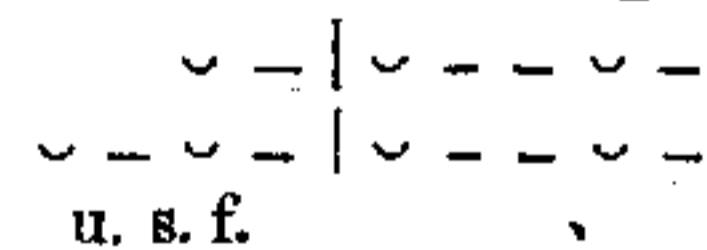


Man sieht, dass selbst die so verpönten Abtheilungen der Alten, wie - - | - - u. dgl., nicht absolut unsinnig sind, sondern nur in ihrer allseitigen Anwendung zu Verkehrtheiten führen mussten. Als Bezeichnung der einfachen Synkope sind sie in dochmischen Massen an ihrem Platze.

Indessen lehrt uns die gefundene Grösse und Tactart des Dochmius nicht nur die Möglichkeit einer so bunten Variation verstehen, sondern sie führt uns auch zur Erklärung seiner Erweiterungen. Es ist den Lesern der Hermann'schen Metrik erinnerlich, wie sehr der Dochmius der Erweiterung fähig ist. Hermann führt nach Seidlers Vorgange viele Formen auf, z. B.



oder mit voraufgehender Erweiterung



Beobachtungen über diese Zusammensetzung, welche sehr nützlich sind, haben Seidler, Hermann und Böckh angestellt, und man findet sie kurz zusammengefasst in der 'griechisch-römischen Metrik' von C. Freese 2. Aufl. S. 343 ff. Die Erweiterungen zeigen, da sie grösstentheils zu unbedeutend sind, um eigene Glieder zu bilden, dass der Dochmius für sich

keine *nothwendig* abgeschlossene rhythmische Reihe ist, sondern dass er beliebig in gleichen Tacten fortgesetzt werden kann. Wir thun daher besser, in solehen Zusammensetzungen, wie die erwähnten, nicht den Dochmius abzusondern. Der Dochmius tritt eben hier nicht als selbständiges Glied auf, sondern ist unvermittelt mit der 'Erweiterung' verbunden, entweder durch regelmässigen Wechsel zwischen Thesen und Arsen, oder, wenn zwei Längen zusammenstossen, durch Synkope oder Dehnung der vorderen. Pause ist wohl nur zwischen selbständigen Reihen anzunehmen.

Hier erhebt sich ein Bedenken, welches auch die Westphalsche Erklärung trifft. Werden zwei gewöhnliche Dochmien so mit einander verbunden, dass zwischen ihnen Worttrennung eintritt, so würden durch die Pause die zusammengehörigen Silben gewaltsam auseinandergerissen. Aber Westphal setzt gewiss in solchen Fällen eine Dehnung voraus, z. B.

Antig. 1269 ἐμοίς οὐδὲ καί-σι δυσβουλίαίς

υ - υ υ | υ - - | υ - ᾶ

Wäre ein solches Glied nicht seiner Gesamtgrösse wegen arrhythmisch, so würde die Worttrennung natürlich keine Schwierigkeiten machen. Ich halte jede Messung, in welcher ein Wort durch Pausen auseinandergerissen wird, für falsch, und nehme auch hier Dehnung an:

υ - υ | - υ | - υ | - υ | - ᾶ

Derart ist aber auch die einzige dreizeitige Länge, welche überhaupt in Dochmien vorkommen kann; alle übrigen sind zweizeitig, weil sie in zwei Kürzen aufgelöst werden.\*) Die Wortbrechungen zwischen aufgelösten Dochmien gleichen sich ohne innere Pause durch Synkope und Schlusspause aus.

Es ist jedenfalls viel entsprechender, von *dochmischen Gliedern*, als von logaödischen, zu reden und unter jenem Namen alle die Formen zu verstehen, in welchen bei diplasischer Messung die dem Dochmius eigenen Synkopen vorkommen, gleichviel ob die regelmässige Aufeinanderfolge von Längen und Kürzen oder eine Abweichung eintritt.

Die Länge des dochmischen Gliedes ist bestimmt durch das Tactgeschlecht, welchem wir dasselbe zugewiesen haben, d. h. es darf höchstens 18 Zeiteinheiten enthalten. Demnach ist

\*) Dieser schlagende Grund wird bereits von Westphal gegen solche geltend gemacht, welche sich versucht fühlen möchten, einen Dochmius einfach iambisch zu messen, etwa υ - - υ - - .

bei Zusammensetzung einfacher Dochmien das grösstmögliche Glied das Dimetron, und in den variirten oder erweiterten Reihen dürfen die ausser dem Dochmius noch vorhandenen Tacte zusammen natürlich nur neun Zeiteinheiten ausmachen. Also ist gestattet

υ - - υ - υ | υ - - υ - -  
υ - υ - υ - υ | υ - υ - υ - υ

um von andern Erweiterungen zu schweigen. Es liegt kein geringer Beweis für die Zuverlässigkeit der handschriftlichen Versabtheilung in den Sophokleischen Dochmien darin, dass die Grösse der Reihe, welche man erst seit Westphals Untersuchungen, unabhängig von der Zeilenüberlieferung, annähernd bestimmt hat, nicht überschritten wird. Kleine Versehen abgerechnet, finden wir Dimeter richtig vereinigt, aber einen dritten Dochmius oder zu lange Erweiterungen in besonderen Zeilen abgetrennt.

Steht nun aber all unsern Deductionen nicht die Thatsache entgegen, dass in dochmischen Compositionen Cretici vorkommen und bakcheische Verse mit fünfzeitiger Messung, die sich ganz und gar nicht mit dem diplasischen Rhythmen-geschlecht vereinigen wollen? Zwar nimmt es die neueste Epoche in der Entwicklung der metrischen Disciplin nicht allzu genau mit solchen Bedenken, da sie bei äusserlicher Entsprechung, z. B. einer Tactgruppe wie 3, 3, 3, 2, 2, 2, sich zufrieden gibt, mögen nun in der einen Abtheilung drei- und in der andern fünfzeitige Tacte angewendet sein. Man wird wohl in Zukunft strenger zu messen sich gewöhnen, sobald die chorische Poesie mit mehr Respect vor den alten Traditionen untersucht sein wird. Einstweilen möchte ich es nicht wagen, in dochmischen Partien päonische Reihen anzunehmen. Wären solche unwiderleglich vorhanden, so dass sie sich mit dem diplasischen Dochmius nicht ausgleichen könnten, so würde ich auch die diplasische Messung des letzteren in Zweifel ziehen und die Hoffnung auf eine wirklich befriedigende Erklärung desselben aufgeben. Aber dem ist glücklicherweise nicht so. Die scheinbar fünfzeitige Gliederung löst sich mit der dreizeitigen durch Annahme von Synkopen auf. Zunächst ist es schon von Hermann richtig erkannt, dass die Reihe

υ - - υ - -



nicht als bakcheisches Dimetron, sondern als sogenannter hyperkatalektischer Dochmius aufzufassen sei (elem. 264, 293). Damit fällt die zehnzeilige Messung, und es tritt die neunzeitige ein (S. 63). Grössere Schwierigkeiten macht die kretische Form. Man könnte versucht sein, die Kretiker im Verein mit Dochmien als katalektisch trochäische Dipodien aufzufassen ( $\overset{3}{-} \overset{3}{-} \overset{3}{-} \overset{3}{-}$  oder  $\overset{3}{-} \overset{3}{-}$ ), zumal eine solche Dipodie im eigentlichen regelmässigen Dochmius vorkommt. Und diese Erklärung ist so oft zulässig und sogar geboten, als ein Kretiker mit dem Dochmius zu einem Gliede vereinigt ist. Aber es gibt auch selbständige kretische Tripodien unter den dochmischen Reihen, welche fünf Zeiten aufweisen. Fünfzeitig erscheinen sie nämlich unwiderleglich durch die Auflösungen der Längen. Nichtsdestoweniger werden wir sie nicht der päonischen, sondern der diplasischen Tactform zuschreiben. Es handelt sich hier nur um Reihen, und der Kretiker kommt als Einzeltact nicht in Betracht. Die scheinbare kretische Tripodie mit fünfzehn Zeiteinheiten löst sich von selbst in der diplasischen Messung auf, mit auffallenden und daher wirkungsvollen Synkopen:



und wird einem Dochmius sehr ähnlich:  $\overset{3}{-} \overset{3}{-} \overset{3}{-} \overset{3}{-}$ . Aeusserlich aufgefasst könnte es ebensogut eine trochäische Dipodie mit irrationaler Silbe und folgendem Dochmius, wie eine kretische Tripodie sein, wenn es nicht wesentlich eben eine *dochmische Reihe* wäre. Dasselbe gilt vielleicht von der sogenannten kretischen Dipodie, welche sich nicht ohne weiteres auflöst. Synkopisch aufgefasst entspricht sie der Geltung einer katalektisch-iambischen Tetrapodie, aber mit Versetzungen:



versetzt:



Auch die Dipodie sieht einem Dochmius sehr ähnlich; derselbe erscheint nur um eine Länge erweitert:  $\overset{3}{-} \overset{3}{-} \overset{3}{-} \overset{3}{-}$ .

Aber ich vermuthe, dass diese Dipodien, wenn sie allein stehen, vielmehr Dehnungen enthalten. Jedenfalls hält die diplasische Messung im Zusammenhang vollkommen Stich, und somit können wir das vielbesprochene Problem der doch-

mischen Composition als gelöst betrachten.\*) Die Lösung bewahrheitet sich aber auch in der Praxis und darin liegt ihre hauptsächlichste Gewähr.

Es ist mit Absicht, in der Untersuchung der Eintritt daktylischer, anapästischer und ionischer Formen innerhalb dochmischer Partien ausser Acht gelassen worden. Treten sie selbständig auf, so könnte man geneigt sein, eine Metabole, einen Tactwechsel, anzunehmen. Bei den wenigen daktylisch-anapästischen Bildungen, welche sich ohne weiteres in die diplasische Messung durch Synkope einfügen lassen, ist aber eine solche Annahme nicht gerechtfertigt. Es dürfte auch nicht gewagt erscheinen, die übrigen Daktylen und Anapäste kyklisch zu messen und sie somit der diplasischen Tactform unterzuordnen. Auf dreizeitige Messung lässt nicht nur die enge Verwandtschaft zwischen den logaödischen und dochmischen Reihen schliessen, sondern wir haben auch einen positiven Anhalt an der dochmischen Form mit anapästischem Schlusse (oder daktylischem Mitteltact), z. B. in den von Seidler und Hermann angeführten Versen Aesch. Suppl. 349 = 360 D:

ἴδε με τὰν ἰκέτιν φυγάδα περιδρομον  
 εὐ δὲ παρ' ὀπιγόνου μάθε γεραιόφρων  
 $\overset{3}{-} \overset{3}{-} \overset{3}{-} \overset{3}{-} \overset{3}{-} \overset{3}{-} \overset{3}{-} \overset{3}{-}$

\*) Für diejenigen, welche an keinen rhythmischen Satz glauben, wenn er nicht ihrem modernen Tactgefühl convenirt, sei zur Beruhigung bemerkt, dass alle dochmischen Reihen nach unserer Erklärung nicht nur in unserer Noten- und Tactschrift wiedergegeben werden können, sondern dass sie sogar in Praxi, wenn auch vereinzelt, vorkommen. Der Dochmius entspricht unserem  $\frac{3}{8}$ -Tact. Mit den gewöhnlichen Synkopen sieht er also aus:  $\frac{3}{8}$  Im  $\frac{3}{8}$ -Tacte notirt würde er sich so ausnehmen:  $\frac{3}{8}$  und so hat ihn z. B. kein schlechterer Componist als J. S. Bach öfter angewendet. Einmal mit schlechter Declamation in der Matthäuspassion Arie No. 29

der Störn'schen Bearbeitung:  $\frac{3}{8}$  Richtig declamirt: .. mich be - que - men, trink ..

Häufiger sind die zusammengezogene denn sein Mund der mit...

nen Achtel auf 2 Tacte vertheilt:  $\frac{3}{8}$  die Schmach durch den Trunk ...

Diese Synkopen veranschaulichen uns die Möglichkeit kretischer Bildungen im diplasischen Tact. Aber wenn so sprechende Analogien in unserer Musik nicht wären, dürften wir dann das Vorkommen jener dochmischen Bildungen leugnen oder sie vielmehr mit Hilfe von Pausen und Dehnungen einfach in Tacte umschreiben?

Zwar kann man diese Verse auch so messen  $\cup \cup \cup | \cup \cup | \cup - ||$   
 $\cup \cup \cup | \cup \cup \cup | - \Lambda$ , aber der Anapäst wird durch den sogenann-  
 ten hyperkatalektischen Dochmius bestätigt. Euripides setzt  
 nämlich die Reihe so in den *Bakchae* (Hermann elem. 264):

1177 Κιθαρῶν. τί Κιθαρῶν;  
 κατεφόνευσέν νιν

1193 ἐπαινείς; τί δ' ἐπαινῶ;  
 τάχα δὲ Καδμείοι

$\cup - | \cup \cup \cup | - -$   
 $\cup \cup \cup | \cup - | - \Lambda$

Hierher rechnet man auch den anapästischen Anlaut der  
 Dochmien  $\cup \cup - - \cup -$  (Hermann elem. 253); aber die als  
 Beispiele angeführten Verse lassen auch eine andere, einfach  
 trochäische Messung zu oder sind verderbt, jedenfalls ent-  
 scheiden sie nicht unwiderleglich die kyklische Messung.

Was die Accentsetzung anbetrifft, so gibt uns die dipla-  
 sische Theilung eine positive Richtschnur. Da der Dochmius  
 so gemessen wird:

$3 : 6$   
 $\cup - | - \cup - \Lambda$   
 $= 1 : 2$

so ergibt sich der Iambus von selbst als leichter, die tro-  
 chäische Dipodie als schwerer Tacttheil. Wenden wir Tact-  
 striche an und bezeichnen demnach nur den Hauptaccent des  
 Ganzen, so notiren wir

$| \cup - | \cup \cup | - \Lambda |$

## § 2.

### Beweise.

Dass die Versabtheilung der Handschrift keine zufällige,  
 willkürliche ist, müssen schon die zahlreichen Zeilen darthun,  
 die eine bestimmte rhythmisch tadellose Form haben. So ist es  
 doch gewiss von Bedeutung, wenn eine im Drama zwar nicht  
 seltene, aber an sich complicirte Messung, wie die *dochmische*,  
 in der Handschrift fast immer durch unverderbte Zeilen über-  
 liefert ist. Und dabei ist nicht selten eine besondere, den  
 Dochmien wohl angepasste Eintheilung gewahrt, welche vor  
 unserer schablonirenden Doctrin der Metrik den Vorzug cha-  
 rakteristischer Originalität hat.

Richtig überliefert ist die grosse dochmisch-iambische  
 Partie mit eingeschobenen Logaöden im *Ajax* 348—393. Nur  
 ist das anlautende  $\iota\omega$  als selbständig anzusehen, und in

der ersten Strophe und Gegenstrophe findet sich eine unter-  
 geordnete Abtheilung:

351 ἴδεσθε μ' οἶον ἄρτι κόμα  
 352 φοινίας ὑπὸ Ζάλης  
 359 cé τοι cé τοι μόνον δέδορκα  
 360 πημονᾶν ἐπαρκέσονται.

Diese Zerlegung des iambischen Tetrameters ist nicht schlecht-  
 hin zu verwerfen, wie von Seiten der Herausgeber geschieht.  
 Vielmehr passt sie zur Gliederung desselben, wie sie durch  
 die Cäsur bestimmt wird.\*) Es ist also ganz entsprechend,  
 in der Handschrift die Periode in ihren Vordersatz und Nach-  
 satz getheilt zu sehen. Und dass dies nicht etwa nur zufäl-  
 lig an der vorliegenden Stelle statt hat, beweist die gleiche  
 Zeilentrennung im *Oedipus auf Kolonos*:

1483 ἐναείου δὲ συντόχοιμι  
 1484 μηδ' ἄλαστον ἄνδρ' ἰδῶν  
 1496 ὁ γὰρ ξένος ἐε καὶ πόλιςμα  
 1497 καὶ φίλους ἐπαῖοι.

Es ist aber jedenfalls inconsequent, die zwei Glieder nicht zu  
 vereinigen, während sonst wenigstens in den meisten Fällen  
 die zweigliedrige Periode eine Zeile füllt. Jedoch ist hierin die  
 Ueberlieferung selbst schon inconsequent, da sie ungetheilte  
 Tetrameter bietet, wie O. C. 1451, wo ἔχω φράσαι, und 1466,  
 wo φλέγει πάλιν entweder des Raumes wegen oder aus Missver-  
 ständniss nachgetragen ist, weil nach Abtrennung der Dipodie  
 ein gewöhnlicher Trimeter übrig bleibt. Es ist nicht abzu-  
 sehen, warum in den Versen 373—376 = 387—391 des *Ajax*  
 die handschriftliche Gliederung nicht beibehalten wird:

373 ὦ δύσμορος, δε χερὶ μὲν  
 μεθῆκα τοὺς ἀλάστορας  
 375 ἐν δ' ἐλίκεσσι βουσί καὶ  
 κλυτοῖς πεσῶν αἰπολίοις  
 ἔρεμνὸν αἶμ' ἔδευσα.  
 = 387 ὦ Ζεῦ, προγόνων προπάτωρ,  
 πῶς ἂν τὸν αἰμυλώτατον  
 ἐχθρὸν ἄλημα τοὺς δὲ δις-  
 390 ἀρχας ἀλέσσαι βασιλῆς,  
 τέλος θάνοιμι καὶ τός.

Die fünf Glieder bilden nicht eine Periode, sondern nach  
 Ausweis der indifferenten Silbe am Schluss der zweiten Zeile

\*) Diese Cäsur wendet z. B. auch Alcaeus an (Heph. p. 32 G, 18 W):  
 δέξαι με κυμάζοντα, δέξαι, | λίσσομαι σε, λίσσομαι.

haben wir hier eine zwei- und eine dreigliedrige Periode. Die letztere schliesst mit einer katalektischen Tetrapodie als Nachsatz; ihre zwei Hauptglieder sind viertactig. Ebenso ist der Nachsatz der ersten Periode eine Tetrapodie, doch ihr Vordersatz lässt eine doppelte Messung zu:

oder  
 — — — — — Tripodie  
 — — — — — Tetrapodie.

Die Tetrapodie verdient den Vorzug wegen der Gleichmässigkeit mit den folgenden Gliedern, und weil die erste Dehnung auf Interjectionen fällt, wo sie ausserordentlich wirksam ist. Die Tactirung des Stückes ist also folgende:

|   | 1     | 2     | 3     | 4   | Tactzahl |
|---|-------|-------|-------|-----|----------|
|   | —     | — — — | — — — | —   | 2 + 2    |
| υ | — υ   | — υ   | — υ   | — υ | 2 + 2    |
|   | — υ υ | — υ   | — υ   | —   | 2 + 2    |
| υ | — υ   | — υ   | — υ   | — υ | 2 + 2    |
| υ | — υ   | — υ   | — υ   | — υ | 4        |

Bemerkenswerth ist die Trennung der Verse 834—836 im *Oedipus auf Kolonos*; von dreien ist ein Dochmius in eine besondere Zeile untergeschrieben:

834 XO. τί δρῆς, ὦ ξέν'; οὐκ ἀφήσεις; τάχ' ἐς  
 835 βάσανον εἰ χερῶν.  
 836 KP. εἴργου. XO. σοῦ μὲν οὐ,  
 τὰδε γε μωμένου.

Dagegen sind diese Glieder in den entsprechenden Versen 877—879 irrig zu einem Trimeter und einem Dimeter, wie es scheint, vereinigt. Die Abtrennung des einzelnen Dochmius geht aber hinter die in der Florentiner Handschrift vorliegende Recension zurück. Denn der Schreiber derselben erkannte den Dochmius nicht mehr, wie die Verse 843 f. und 885 f. beweisen:

843 πόλις ἐναίρεται, πόλις ἐμὰ σθένει  
 προβάθ' ὠδέ μοι.  
 885 μόλετε σὺν τάχει, μόλετ'· ἐπεὶ πέραν  
 886 περῶσι δῆ.

Trotzdem der Dochmius der Zeile 886 entstellt ist, blieb die Trennung bei der ihn beginnenden Silbe bestehen. Elmsley verbesserte: περῶς' οἶδε δῆ. So geschah es auch O. C. 1499, wo aber keine Verbesserung gefunden ist. Hier gibt uns die Ueberlieferung einen Wink, dass sie auf guter, alter Doctrin beruht, nach welcher drei Dochmien nicht zu einem Gliede vereinigt werden können. Die gleiche Gliederung in Dimeter

und Monometer findet sich handschriftlich z. B. O. C. 1455 f. 1470 f., wo der dritte Dochmius hyperkatalektisch ist; 1484 f. O. T. 1329 f. 1349 f. 1345 f. verbessert nach 1365 f. El. 1387 f. 1394 f. Ajax 394 f. 413 f.

Richtige Glieder sind auch überliefert in den Versen der *Elektra* 1254—1255:

ὁ πᾶς ἐμοί  
 ὁ πᾶς ἄν πρόποι παρῶν ἐννέπειν  
 τὰδε δίκᾳ χρόνος.

Der letzte Dochmius ist abgetrennt, wie in dem entsprechenden Verse 1234. Doch ist hier der andere Fehler begangen, dass die iambische Dipodie mit dem dochmischen Dimeter zu einer Zeile vereinigt ist. Zwar ist dieser Fehler dadurch erklärt, dass zugleich durch Versehen ein Wort ausgefallen war:

1232—1234 ἰὼ γοναί, σωμαίων ἐμοί φιλάτων  
 ἐμόλετ' ἀρτίως.

Von jüngerer Hand ist das dem wiederholten πᾶς 1254 f. entsprechende zweite γοναί eingefügt, und die Zeilen sind nun so einzutheilen:

ἰὼ γοναί,  
 γοναί σωμαίων ἐμοί φιλάτων  
 ἐμόλετ' ἀρτίως.

Mit Unrecht ist die handschriftliche Eintheilung der Zeilen 1239—1240 = 1260—1261 in derselben Tragödie verlassen worden:

1239 ἄλλ' οὐ τὰν Ἄρτεμιν τὰν αἰὲν ἀδμήταν  
 τόδε μὲν οὐ ποτ' ἀξιώσω τρέσαι  
 = 1260 τίς οὖν ἄν ἀξίαν γε σοῦ πεφηνότος  
 μεταβάλοιτ' ἄν ὠδε σιγὰν λόγων;

Nachdem man früher die beiden vorderen Zeilen für iambische Trimeter gehalten, respective dazu gemacht hatte, wurden sie von Hermann für 'lendenlahm' erklärt (elem. 235). Demnach zerfielen sie in zwei Tripodien, als welche sie sich auch bei Dindorf, Nauck, Bergk wiederfinden: — — — —

1239 ἄλλ' οὐ τὰν Ἄρτεμιν τὰν αἰὲν ἀδμήταν  
 1260 τίς οὖν ἄν ἀξίαν γε σοῦ πεφηνότος

Nichts bürgt uns aber dafür, dass der Dichter nicht vielmehr hier ein Glied gebildet habe, von derselben rhythmischen Grösse, wie der folgende dochmische Dimeter; denn die Tripodie ist nichts, als ein versetzter voller Dochmius.

Etwas anderes ist es in den Versen 1241 = 1263, von denen der erste in der Handschrift ungetheilt, der zweite aber in zwei Reihen abgetheilt erscheint:

1241 περισσὸν ἄχθος ἔνδον γυναικῶν ὄν ἀεί.

1263 ἐπεὶ σε νῦν ἀφράκτως  
ἀέλπτως τ' ἐσείδον.

Die antistrophische Trennung haben z. B. Bergk und Nauck vorgezogen. Mit Recht; denn Hermann hat eine zu grosse Reihe statuiert, wenn er die Verse 'ex diambo, dochmio et ditrochaeo' bestehen liess (elem. 265). Ihm folgt Dindorf. In der That übersteigt die Zeile die rhythmisch mögliche Grösse eines Gliedes und die Trennung, wie sie die Gegenstrophe richtig erhalten hat, ist nothwendig. Die beiden so entstehenden Glieder sind äusserlich 1) iambische Dipodie und Bakchius, 2) hyperkatalektischer Dochmius:

υ υ υ υ υ υ υ υ  
υ υ υ υ υ υ υ υ

Dieselben oder gleichartige Reihen ergibt die Ueberlieferung in den Schlusszeilen des Kommos 1272—1287.

Kein rhythmischer Zwang zur Trennung liegt vor in den kurzen Zeilen der Elektra 1245—1250

ὄτοτοτοτοῖ τοτοῖ  
ἀνέφελον ἐπέβαλες  
οὐ ποτε καταλύσιμον  
οὐδέ ποτε ληρόμενον  
ἀμέτερον  
οἶον ἔφυ κακόν.

So auch in der Gegenstrophe v. 1265—1270, nach welcher in der ersten Zeile das handschriftliche ὄτοτοῖ von Hermann verbessert worden ist. Ich möchte nicht an dieser Gliederung ändern, weil es hinlänglich feststeht, dass ein einzelner Dochmius eine befriedigende rhythmische Reihe ausmachen kann (vgl. die handschriftliche Abtheilung in den Versen O. C. 1449. 1464, wo die Trennung, statt *vor*, nach der ersten Silbe von διόβολος eintreten müsste: κτύπος ἄφατος ὅτε διόβολος· ἐς δ' ἄκραν. O. T. 1330. 1334; hyperkatalektisch O. C. 1453. O. T. 649. 651; und besonders die dochmisch-iambische Strophe Phil. 391—402 = 507—518).

Unsere Theorie der dochmischen Reihen und die Methode in der Benutzung handschriftlicher Zeilenabtheilungen bewährt sich am besten durch die Erklärung eines schwierigen Beispiels in seinem ganzen Zusammenhange. Als solches sei die dritte Strophe des schönen Kommos im *Aiaks* 394—411 = 412—429 hervorgehoben. Diese Strophe bietet uns Doch-

mien in reiner und versetzter Form von solcher Mannichfaltigkeit, dass ihre richtige Auffassung erschwert wird. Zugleich ist die handschriftliche Zeilenabtheilung so beschaffen, dass sie zwar in allem Wesentlichen das Richtige ergibt, aber durch Schwankungen in Strophe gegenüber der Gegenstrophe auch die Möglichkeiten und Zufälligkeiten der Verderbniss vor Augen führt. In der Handschrift finden wir folgende Zeilen\*):

- 394 ἰὼ κκότος, ἐμὸν φάος, ἔρεβος ὦ φαιεν-  
νότατον, ὡς ἐμοί,  
ἐλεσθ' ἐλεσθέ μ' οἰκήτορα  
ἐλεσθέ μ' οὔτε γὰρ θεῶν  
γένος οὔθ' ἀμερίων ἔτ' ἄξιος βλέπειν τιν' εἰς  
400 ὄνασιν ἀνθρώπων.  
ἀλλὰ μ' ἂ Διὸς ἀλκίμα θεός  
δλέθρι' αἰκίζει.  
ποῖ τις οὖν φύγη;  
ποῖ μολῶν μενῶ;  
495 εἰ τὰ μὲν φθίνει, φίλοι, τίς τις δ' [?]  
ὄμοῦ πέλει, μύραις δ' ἄγραις προσκείμεθα  
πᾶς δὲ στρατός δίπαλτος ἂν με  
χειρὶ φονεύοι.  
= 412 πόροι ἀλῖρροθοὶ παράλα τ' ἄντρα καὶ  
νέμος ἐπάκτιον  
πολὺν πολὺν με δαρὸν τε δὴ  
415 κατείχεται ἀμφὶ Τροίαν  
χρόνον. ἀλλ' οὐκέτι μ', οὐκέτι  
ἀμπνοὰς ἔχοντα  
τοῦτό τις φρονῶν ἴστω.  
ὦ Σκαμάνδριοι γείτονες ῥοαὶ  
420 εὐφρονες Ἀργείοις,  
οὐκέτ' ἄνδρα μὴ  
τόνδ' ἴδητ', ἔπος  
ἔξερω μέγ' οἶον  
οὔτινα  
425 Τροία στρατοῦ  
δέρχθη χθονὸς μολόντ' ἀπὸ  
Ἑλλανίδος· τανῦν δ' ἄτιμος  
ᾧδε πρόκειμαι.

Trotz aller Abweichungen ist die Zeilenabtheilung so beschaffen, dass ihre ursprüngliche Anlage sicher erschlossen

\*) Kleinere Versehen sind mit Dindorf verbessert; auch nach Elmsley die Worte des Codex: 396 ἐλεσθέ μ' ἐλεσθέ μ', mit Dindorf 402 δλέθρι' statt δλέθριον. 405 τίς τις δ' ὄμοῦ πέλει Dindorf statt τοῖσδ' ὄμοῦ πέλας. 412 ἰὼ fügt Brunck hinzu. 419 ὦ Dindorf statt ἰὼ. 423 ἔξερέω cod. ἔξερω Porson.

werden kann. Fest steht das dochmische Dimetron 394 = 412, das Monometron 395 = 413, die gleichartige Abtheilung der übrigen Zeilen ausser 398—400 = 416—418, 402 = 420 und 405 = 423 f. Auch in den letzteren kann die Herstellung des Dochmius 402 als gesichert, eine gegenseitige Ausgleichung der übrigen Glieder als wahrscheinlich angesehen werden.

Doch die Strophe fängt mit einem Fehler an. Ihre erste Zeile ist zu lang, um ein einzelnes Glied zu bilden; denn zwei Dochmien füllen schon 18 Zeiteinheiten, jene Zeile hat aber einundzwanzig. Hier hilft uns die Gegenstrophe: sie zählt drei Zeiteinheiten weniger, sie hat nur zwei Dochmien. Wir werden daher auch in der Strophe den Iambus  $\dot{\iota}\omega$ , welcher dem dochmischen Dimeter vorausgeht, abschneiden und in eine besondere Zeile verweisen müssen. Eine gleiche Zeile mit einem wahrscheinlich gedehnten  $\dot{\iota}\omega$ , muss die Gegenstrophe eröffnet haben. Dieses zweite  $\dot{\iota}\omega$  wurde bereits von Brunck zugesetzt, und in mehreren Ausgaben findet man es richtig als besonderes Glied abgetrennt. Die beiden folgenden Zeilen 396—397 = 414—415 decken sich. Dagegen tritt hierauf eine grosse Verschiedenheit zwischen Strophe und Gegenstrophe ein. Zunächst versteht es sich von selbst, dass das zweite οὐκέτι 416, der Responsion und des Hiatus wegen, apostrophirt werden muss οὐκέτ'. Nun stellen die Silben der Zeilen 398—400 und 416—418 folgende Zeiteinheiten dar:

|                |              |
|----------------|--------------|
| Strophe:       | Antistrophe: |
| Vers 398/9: 22 | Vers 416: 11 |
| 400: 10        | 417: 9       |
|                | 418: 12      |

Etwaige irrationale Längen sind dabei zweizeitig gemessen. Natürlich übersteigt die erste strophische Zeile die Grösse des diplasischen Gliedes, und da die Zeilen der Gegenstrophe keinen solchen Fehler aufweisen, so ist es natürlich und methodisch, an ihnen die Gliederung zu versuchen. Zeile 416 ist so rhythmisiert:

χρόνον ἀλλ' οὐκέτι μ' οὐκέτ'  
 ~ ~ - - ~ ~ - ~

Das wären nach äusserlicher Silbenzählung elf Zeiteinheiten, also ein ganz unrhythmisches Glied. An eine einzeitige Pause am Schlusse, wodurch die diplasische Messung erzielt würde,

ist nicht zu denken, weil eine betonte Silbe folgt, welche sich an die unbetonte und durch Apostroph mit ihr eng verbundene Silbe  $\acute{\epsilon}\tau'$  nothwendig anschliesst. Es können also nicht zwölf und nicht elf Zeiteinheiten in der Reihe enthalten sein; weniger ergeben sich aber nur durch kyklische Messung. Diese ist nun in dochmischen Reihen an zweiter Stelle angewendet worden (S. 73), und hat in dem vorliegenden Falle eine unleugbare Berechtigung. Aber die zweisilbige Anakrusis wird doch nicht auch auf dieselbe Weise gerechtfertigt werden können. Wenigstens wäre ein kyklischer Anapäst neben einem gleichartigen Daktylus sehr gewagt. Zudem ist ja die anapästische Anakrusis überhaupt nicht sicher zu erweisen. Hier muss also nothwendig ein Fehler in der Zeilentrennung liegen, und dieser Fehler ist ein nicht ungewöhnlicher. Wir finden nämlich häufig ein Wort, welches mit verschiedenen Silben zu zwei aneinanderstehenden Gliedern gehört, ganz entweder zu dem einen oder anderen gezogen. Eine solche Vernachlässigung der Silbentrennung liegt auch hier vor; die Zeilen 398 und 415 haben ursprünglich gelautet:

398 ἔλεθέ μ' οὔτε γὰρ θεῶν γέ-  
 voc

415 κατείχετ' ἀμφὶ Τροίαν χρό-  
 von

~ - | ~ - | ~ - | - ~

d. i. eine dochmische zwölfzeitige Reihe (umgekehrter Dochmius mit vorausgehendem Amphibrachys). Für die Zeile 416 bleibt ein voller neunzeitiger Dochmius mit anapästischem Schlusse:

~ - - ~ ~ - ~

Die Strophe hat demnach eine corrupte Theilung, welche so verbessert werden muss:

γένος οὔθ' ἀμερίων ἔτ'  
 ἄξιός βλέπειν τιν'  
 εἰς ὄνακιν ἀνθρώπων.

~ - | - ~ ~ | - ~ |

~ ~ | - ~ | - ~ |

~ ~ | - ~ | - | - - |

Auch die drei vorletzten Verse zeigen grosse Verschiedenheit in der Trennung. Offenbar sind in der Strophe die Worte, in der Gegenstrophe die Zeilenabtheilungen verderbt. Die

Verbesserung der ersteren ist durch viele Versuche bereits aus dem Bereich der Wahrscheinlichkeit gerückt. Nehmen wir an, dass die von Dindorf nach Lobecks Vorgang gemachte und in den Text aufgenommene Conjectur richtig sei — sie entspricht der Gegenstrophe —, so finden wir folgende Gliedergrößen, eingerechnet die durch Katalexis entstehenden Schlusspausen:

| Strophe:  |                  | Antistrophe: |                 |
|-----------|------------------|--------------|-----------------|
| Vers 405: | 15 Zeiteinheiten | Vers 423:    | 9 Zeiteinheiten |
| 406:      | 18 „             | 424:         | 6 „             |
| 407:      | 15 „             | 425:         | 6 „             |
| 408:      | 6 „ (kyklisch)   | 426:         | 12 „            |
|           |                  | 427:         | 15 „            |
|           |                  | 428:         | 6 „ (kyklisch)  |

Alle Zeilen fügen sich der diplasischen Tactform; jedoch springt es in die Augen, dass die strophischen eine grössere Regelmässigkeit haben, als die antistrophischen. Die Zeitzahl der letzteren hat noch einen grösseren Anschein von Regelmässigkeit, als die Reihen selbst; denn die zweite ist katalektisch, die dritte akatalektisch. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die strophischen Abtheilungen richtig sind. Aber ist es nicht auffallend, dass die antistrophischen kürzeren und längeren Zeilen auch alle rhythmisch, dass sie offenbar nicht durch den Mangel an Raum in der Zeilenlänge entstanden sind, da ja in der achtzehnzeitigen Reihe 425—426 (= 406) *im Anfange* ein kleines Stück losgetrennt ist? Als möglich möchte ich hier eine Trennung ansehen, welche die einzelnen Theile der Glieder angibt. Es ist keine Frage, dass mit der 407. und 427. Zeile eine neue Periode beginnt, der Hiatus und die indifferente Silbe beweisen es. Ebenso macht der Hiatus und die syllaba anceps am Ende der Zeilen 404 und 422 einen Periodenschluss sicher; denn wenn hier auch die kleinen trochäischen Tripodien, welche wir als versetzte Dochmien kennen lernten, vorliegen, so ist wenigstens in der folgenden Zeile kein Grund vorhanden, wodurch eine kurze Schlussilbe oder Hiatus motivirt wäre, ausser Periodenschluss (S. 61). Die Zeilen 406 und 425 + 426 haben den Umfang eines iam-bischen Trimeters und können sich schwerlich mit den vorhergehenden kürzeren Pentapodien zu einer Periode vereinigen. Dazu kommt, dass die Schlussilbe in οὐτίνα als Länge eine

zu schwache Stütze an der im folgenden Gliede erst eintretenden muta und liquida τρ hat; wir werden sie vielmehr als indifferente Kürze betrachten müssen. Somit wäre eine jede der Zeilen 405, 406, 423 + 424, 425 + 426 als ganze Periode erwiesen, deren Theilung erst aufzusuchen ist. Nun gibt die Gegenstrophe kleine Theile durch ihre Zeilentrennung an; werden wir nicht methodisch handeln, wenn wir die Zeilen darauf hin untersuchen, ob sie eine rhythmisch mögliche Reihenbildung enthalten? Die Theilung ist:

|                 |                                    | Zeiteinheiten | Tactzahl |
|-----------------|------------------------------------|---------------|----------|
| 405 = 423 + 424 | - ∪   - ∪   - ∪    - ∪   - Λ       | 9 : 6         | 3 : 2    |
| 406 = 425 + 426 | ∪ -   ∪ -    - -   ∪ -   ∪ -   ∪ - | 6 : 12        | 2 : 4    |

Eine solche Trennung wird den Beifall derjenigen nicht finden, welche die Tactzahlen in einer Gleichung ansetzen möchten. Ein Beobachter aber, welcher weniger erpicht ist auf Tactspielereien, als auf Feststellung objectiver Thatsachen, möchte an einer solchen Gliederbildung festhalten, bis ein gewichtiger Gegengrund vorgebracht ist. Es ist indess auch eine Begründung für die obige Reihenbildung zu finden. Der Einzeldochmius ist seiner Natur nach tripodisch und demgemäss bestehen auch die Zeilen 402—404, 420—422 aus dreitactigen Gliedern; nun aber lässt der Dichter einen Wechsel eintreten um die Eintönigkeit zu vermeiden, er leitet wieder zur dipodischen Messung über, indem er drei Tacte mit zweien zu einer Periode verbindet. Hierauf fährt er in dipodischer Gliederung fort, indem er aus zwei und vier Iamben eine Periode baut. Und zwar sind auch die vier durch Cäsur wieder in zweimal zwei getrennt. Endlich leitet Sophokles, um einen befriedigenden Abschluss zu erzielen, wieder zu den Tripodien zurück: er bildet eine katalektische Pentapodie 407 = 427, in welcher eine erste Dipodie durch Cäsur abgeschnitten wird und dann eine zweite hyperkatalektische folgt. Mit der überzähligen Silbe ist der zweitactige adonische Vers, welcher den Schluss macht, zu einer Tripodie vereinigt. Wer wollte nun der ganzen Partie eurythmische Bildung absprechen, wenn sie so, wie sie im Wesentlichen durch die Handschrift überliefert ist, geordnet und erklärt wird?

⊖ – ausserhalb des Tactes.

|      | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | Zeit-<br>einheiten | Tactzahl  |
|------|---|---|---|---|---|---|--------------------|-----------|
| I    | ⊖ | ⊖ | ⊖ | Λ | ⊖ | ⊖ | 18                 | 6         |
|      | ⊖ | ⊖ | ⊖ | Λ | ⊖ | ⊖ | 9                  | 3         |
| II   | ⊖ | ⊖ | ⊖ | ⊖ | ⊖ | ⊖ | 15                 | 3 + 2     |
|      | ⊖ | ⊖ | ⊖ | ⊖ | ⊖ | ⊖ | 12                 | 2 + 2     |
| III  | ⊖ | ⊖ | ⊖ | ⊖ | ⊖ | ⊖ | 9                  | 3         |
|      | ⊖ | ⊖ | ⊖ | ⊖ | ⊖ | ⊖ | 9                  | 3         |
| IV   | ⊖ | ⊖ | ⊖ | Λ | ⊖ | ⊖ | 12                 | 2 + 2     |
|      | ⊖ | ⊖ | ⊖ | Λ | ⊖ | ⊖ | 18                 | 6         |
| V    | ⊖ | ⊖ | ⊖ | Λ | ⊖ | ⊖ | 9                  | 3         |
|      | ⊖ | ⊖ | ⊖ | Λ | ⊖ | ⊖ | 9                  | 3         |
| VI   | ⊖ | ⊖ | ⊖ | ⊖ | ⊖ | ⊖ | 15                 | 3 + 2     |
| VII  | ⊖ | ⊖ | ⊖ | ⊖ | ⊖ | ⊖ | 18                 | 2 + 2 + 2 |
| VIII | ⊖ | ⊖ | ⊖ | ⊖ | ⊖ | ⊖ | 18                 | 2 + 2     |
|      | ⊖ | ⊖ | ⊖ | Λ | ⊖ | ⊖ | 9                  | 3         |

Bei der Accentsetzung ist hier und im Folgenden die gewiss plausible Regel befolgt, dass, so oft sich Tripodien in Entsprechung mit einem Dochmius finden, die dochmische Betonung  $\cup - \cup - \cup -$  angewendet ist. Sechs Tacte sind entweder tripodisch oder dipodisch zu theilen. Fordern die zusammenhängenden Tacte oder die eurythmische Entsprechung Tripodien, so wird man auf die zweite und fünfte Länge einen Accent setzen; denn die Tripodien sind Glieder für sich, hier also dochmisch z. B.

- - - - - | - - - - -

Werden sechs Tacte dipodisch durchgemessen, so tritt eine Hexapodie im diplasischen Verhältniss ein; denn eine andere Theilung lässt eine solche Hexapodie, die *ein* Glied ausmacht, nicht zu\*). Diplasisch angeordnet besteht sie aus 4 + 2 Einzeltacten, welche einen Nieder- und einen Aufschlag haben. Der Hauptictus liegt auf der ersten oder zweiten, der Aufschlag auf der vierten oder sechsten Länge:

$\cup - \cup - \cup - \cup - \cup - \cup -$   
θέctic
ἀρctic

oder die beiden Theile sind umgesetzt

$\cup - \cup - \cup - \cup - \cup - \cup -$   
ἀρctic
θέctic

\*) Drei Glieder aus je zwei Tacten bestehend sind undenkbar. Die Dipodien, welche zuweilen selbständig eingeschoben werden, sind keine Glieder, sondern beschleunigende Einzeltacte. Der recitirte oder selbständige iambische Trimeter erfordert eine besondere Betonung, S. 38.

Wir notiren aber nur den Hauptaccent, und zwar mit vorangehender Tetrapodie, wenn die Umsetzung nicht zu erweisen ist\*). Die Pentapodie bedingt eine Metabole; sie hat einen Hauptschlag, welcher auf drei Tacte fällt und einen Nebenschlag auf den zwei anderen. Wir notiren nur den ersteren und zwar auf der zweiten Länge, weil es so der dochmische Rhythmus zu verlangen scheint. Das gleiche tritt in der Tetrapodie ein, wofür aber erst die Logaöden (§ 3) Rechenschaft geben werden.

Die Iamben innerhalb dochmischer Compositionen sind natürlich alle nicht mit Auftact zu notiren. Denn sie sind der Zeitgeltung nach nur durch abweichende Verbindung der Zeiteinheiten, durch Synkope, von den Trochäen verschieden (S. 40 ff.). Jedoch wird man sie, wenn sie in ganzen Reihen auftreten, nicht als synkopirt notiren ( $\cup -$ ); denn die Einmischung unleugbar iambischer Glieder, wie der Trimeter, beweist, dass mit der Längenversetzung auch eine Accentversetzung verbunden war:  $\cup \cup = \cup -$ . Kurz, *der durch Synkope vermittelte Eintritt eines iambischen Tactes wird mit Accentwechsel zur Einlage ganzer iambischer Reihen benutzt*. Dadurch dass wir dennoch keinen Auftact notiren, wird die Einheit der ganzen Composition dem Auge dargestellt. Bezeichnen wir die Tripodien mit  $\alpha$  und die Dipodien mit  $\beta$ , so stellt sich folgende eurythmische Composition des analysirten Gesanges heraus:

I–IV  $\beta \beta \beta \alpha, \alpha \beta, \beta \beta \alpha \alpha \beta \beta, \beta \beta \beta \alpha$   
 V–VIII  $\alpha \alpha, \alpha \beta, \beta \beta \beta, \beta \beta \alpha$

§ 3.

Logaöden.

Wir haben an den dochmischen Reihen ersehen, dass die handschriftliche Zeilenabtheilung ungleich näher dem Original stehen muss, als die in unsern Ausgaben übliche. Zumal er-

\*) Die Verschiedenartigkeit der Betonung kann man sich an unserer Tactirung vergegenwärtigen. Fassen wir 18 Zeiten zu einem Tacte zusammen, wie die Alten, so beginnt im ersten Falle der Tact thetisch, im zweiten Falle würde ein sechszeitiger Auftact vorausgeschlagen.

scheint die Ueberlieferung der Handschrift in denjenigen Fällen als original, in welchen die erst durch die neuesten metrischen Forschungen und unabhängig von allen Zeilentraditionen aus den alten Theoretikern der Musik erschlossene Gliedergrösse eingehalten wird. Man darf sogar behaupten, dass eine kritische Untersuchung der Zeilenlängen, wie sie z. B. der Laurentianus A bietet, über einige dunkle Punkte in der Theorie der Rhythmiker und Metriker Aufschluss gegeben hätte, insofern manche Thatsache durch die Tradition praktisch vor Augen geführt wird, welche abstract dargestellt minder verständlich bleibt. Ein Gleiches können wir auch von den *logaödischen* Reihen sagen. Nur sind hier die Thatsachen ungleich bekannter und verständlicher, als sie bisher in den dochmischen Reihen, trotz der aufmerksamsten Untersuchungen, waren.

Die factischen Erscheinungen in den *logaödischen* Compositionen des Sophokles — bekanntlich ist weitaus die Mehrzahl aller Sophokleischen Gesänge *logaödisch* componirt — sind neuerdings durch die fleissige und umfassende Arbeit des Dr. Walter Berger dargestellt worden (de Sophoclis versibus logaedicis et epitriticis, Bonner Doctordissertation 1864). Die Art und Beschaffenheit der Reihen ist hier nach allen Variationen beschrieben und in Tabellen (S. 55—64) veranschaulicht. Die Kenntniss der Formen ist wohl innerhalb der Sophokleischen Dichtungen keiner Erweiterung mehr fähig, wohl aber die rhythmische Kritik und Erklärung.

Für eine Erweiterung oder vielmehr Vertiefung der rhythmischen Einsicht halte ich die Erklärung der *Hyperthesis* oder Versetzung, welche auf positive Angaben gestützt den Wechsel von Iambus und Trochäus, Daktylus und Amphibrachys ins klarste Licht setzt (Westphal Metr. II 731—743; oben S. 41 f.). Auch die Theorie der Alten von der dochmischen Messung des iambisch anlautenden Glykoneions (S. 65) ergibt sich als nützliche Anleitung zum Verständniss *logaödischer* Bildungen. Wir messen dieses Glykoneion gewöhnlich nicht dochmisch, sondern „gerade“  $\underbrace{\cup - \cup - \cup}_{6} | \underbrace{- \cup - \cup}_{6} \wedge$  d. i. 1 : 1

oder im 'gleichen Tactgeschlecht'. Indessen ist die unverächtliche Angabe zweier Theoretiker über die dochmische

Natur der Reihe so exact, dass wir übel daran thun würden, sie zu verwerfen. Die 'schräge' Messung kann aber nur darin bestehen, dass die Arsis von der Thesis sich um mehr als eine Zeiteinheit unterscheidet. Betrachtet man nun die zwölfzeitige Reihe, so wird man, ausser dem angeführten geraden Verhältnisse 6 : 6, keine Theilung finden, die irgend eine Wahrscheinlichkeit für sich hätte, wenn nicht die triplasische 1 : 3.\*) Aber diese hält man für unzulässig, weil sie nach Aristoxenischer Lehre nicht in continuirlich verbundenen Tacten, nicht in der *συνεχῆς ῥυθμοποιία*, angewendet werde, während die *logaödischen* Reihen doch in grösserer und kleinerer Zahl mit einander verbunden sind. Hier stünden wir also in der unangenehmen Alternative, entweder dem Aristides und Bakchius, welche für die dochmische, und, da keine andere dochmische möglich ist, für die triplasische Theilung zeugen, den Glauben zu versagen, oder die Aristoxenische Lehre von dem triplasischen Tacte umzustossen. Aber sagt Aristoxenus wirklich, dass unser präsumirtes Verhältniss 1 : 3 nicht fortlaufend in der Rhythmopoeie vorkomme? Die einschlagenden Zeugnisse, auf welche hin dem Aristoxenus ein solcher Lehrsatz zugeschrieben wird, hat bereits Rossbach besprochen (Jahrb. f. Phil. 1855 S. 210), und sie finden sich vereinigt in den 'Fragmenten der Rhythmiker' von Westphal (Metr. I. 2. Aufl. S. 12 ff.). Das gewichtigste Argument stützt sich auf die Worte in den *ῥυθμικὰ στοιχεῖα* p. 301 Mor. (12, 14 Westph. 415, 9 Marquard): τῶν δὲ ποδῶν τῶν καὶ συνεχῆ ῥυθμοποιίαν ἐπιδεχομένων τρία γένη ἐστί· τό τε δακτυλικὸν καὶ τὸ ἰαμβικὸν καὶ τὸ παιωνικόν (ausgeschrieben in einem fragm. Paris. 10, von Mar. Victorin. p. 2485, unvollständig von Psellus fr. 17). Also das epitritische und triplasische Mass ist ausgeschlossen. Es kommen triplasische Tacte vor: γίνεται δὲ ποτε ποὺς καὶ ἐν τριπλασίῳ λόγῳ (Psell. fr. 9 p. 14, 7 Westph.), aber einzeln, wie man annehmen sollte. Jedoch findet dieser Satz Widerspruch an einer Stelle der 'rhythmischen Elemente' p. 302 (13, 1 W. 415, 19 Mar.), wo es von den vierzeitigen Tacten heisst: ἐν γὰρ τοῖς τέτρασι δύο λαμβάνονται λόγοι, ὁ τε τοῦ ἴσου καὶ ὁ τοῦ τριπλασίου. ὧν ὁ μὲν τοῦ

\*) 1 : 11, 2 : 10, 5 : 7 sind an sich unrhythmisch, 4 : 8 passt nicht in die Tacttheile.



τριπλακίου οὐκ ἔρρυθμός ἐστιν. Danach sollte man glauben, das triplasische Verhältniss käme gar nicht vor. Es mussten aber, nach Psellus zu schliessen, gewisse Modificationen dieses Satzes von Aristoxenus gemacht worden sein. Haben sie sich auf vereinzelte triplasische Tacte bezogen, wie wohl Westphal annimmt, wenn er in den ionischen Versen die Form  $\cup - \cup$  abtrennt (Metr. I 615), dann bleibt die bestimmte Abweisung eines vierzeitigen Tactes mit diesem Verhältniss sehr bedenklich. Oder Aristoxenus will nur sagen, die vierzeitige Tactgrösse habe kein triplasisches Verhältniss, ohne auf die zusammengesetzten Tacte Rücksicht zu nehmen. Aber so unwahrscheinlich auch diese Annahme ist, so liegt doch die Möglichkeit sehr nahe, dass der Theoretiker die gemischten Reihen nicht in Betracht hat ziehen wollen. Denn die erhaltene Stelle der 'rhythmischen Elemente' handelt nur, und will nur handeln von den *einartigen Tacten*; es ist gar nicht abzusehen, ob nicht Aristoxenus über die gemischten Reihen eine andere Betrachtung angestellt hat. Also eine Aristoxenische Angabe über die Unmöglichkeit der triplasischen Theilung in unserer gemischten Reihe liegt nicht vor; wenn es auch keinen verwendbaren vierzeitigen Tact mit den Theilen 1 und 3 gab, so kann in einer gemischten Zusammensetzung dasselbe Verhältniss an seiner Stelle gewesen sein. Wer weiss übrigens, ob nicht Aristoxenische Theorien selbst es sind, die uns in den kargen Notizen des Aristides und Bakchius vorliegen und zur Annahme der triplasischen Messung in der logaödischen Reihe führen? Jedenfalls thun wir besser, die ausdrücklich bezeugte dochmische Theilung festzuhalten, als sie gegen eine durchaus unsichere Schlussfolgerung über die Aristoxenische Theorie preiszugeben.

Wie leicht konnte Aristoxenus die logaödische Reihe mit andern Mischungen besonders behandeln und sich begnügen, die ihm erkennbare Theilung  $\cup - | - \cup \cup - \cup - 3 + 4 + 3 + 2$  anzugeben und sie in einfacher Weise, wie Aristides und Bakchius, „dochmisch“ zu nennen. Es ist ja mit dem gewöhnlichen Dochmius ganz eben so. Alles weist darauf hin, dass bei den alten Theoretikern die rhythmische Einheit desselben keinen bezeichnenden Kunstausdruck gefunden hat. Sie stellten das ihnen äusserlich entgegretende Verhältniss 3 : 5 einfach

hin, obgleich es unter allen Umständen unrhythmisch ist. Vielleicht haben die Theoretiker, und schon Aristoxenus, längere (logaödische) und kürzere dochmische Reihen unter dem Gesichtspunkte eines Tactwechsels behandelt, auf den ja die einfachen Massverhältnisse nicht anwendbar waren. Dann konnte man auch nicht, von der längeren Reihe ausgehend, eine triplasische Theilung als fortlaufend für die Composition aufstellen. Denn eine solche im einartigen Tacte gibts wirklich nicht.

Es hat demnach der Aristoxenische Satz einen guten Grund; er bezieht sich auf den einfachen vierzeitigen Tact. Aber kein Anhaltspunkt ist vorhanden, nach welchem wir schliessen dürften, dass in jenem Satze eine Norm für gemischte grössere Reihen enthalten sei. In der That hat es auch grosse innere Wahrscheinlichkeit, dass der erste Tact in der vorliegenden Reihe keinen Hauptaccent hat. Man gibt nach allgemeiner Uebereinstimmung doch der zweiten Länge des gewöhnlichen Dochmius einen Ictus, welcher für zwei Tacte gelten muss  $\cup - | \cup - | -$ , warum sollte nicht statt der Dipodie eine Tripodie eintreten können? Wenn uns alte Quellen das sagen, so wäre es thöricht, eine andere Theilung zu suchen, die vielleicht nur das eine für sich hätte, der modernen Tactgleichung näher zu stehen. Sagt aber Bakchius ausdrücklich, der Vers  $\xi\mu\epsilon\upsilon\epsilon\nu \acute{\epsilon}\kappa \tau\rho\acute{\omicron}\iota\alpha\varsigma \chi\rho\acute{\omicron}\nu\upsilon\upsilon$  sei dochmisch, d. h. Arsis und Thesis differirten um mehr als eine Zeiteinheit, und nennt Aristides das iambisch anlautende Glykoneion dochmisch, so sind wir auf sicherem Boden, wenn wir die Arsis und Thesis so bestimmen:

$$\begin{array}{c} \text{3} \qquad \text{3} \quad \text{3} \quad \text{3} \\ \cup - | \cup \cup - \cup - \Lambda \\ \hline \acute{\alpha}\rho\tau\iota\varsigma \qquad \theta\acute{\epsilon}\tau\iota\varsigma \end{array}$$

Natürlich werden wir den kürzeren, haltloseren Anfangstact als den leichteren, als die Arsis im antiken Sinne, bezeichnen. Der *Hauptictus* der Reihe fällt dann auf den zweiten Tact. Ich trage kein Bedenken, mit Aristides den Daktylus als solchen zu accentuiren und nicht die anapästische Betonung anzuwenden. Der glykoneische Vers mit iambischem Anlaut kommt so oft zwischen regelmässigen Glykoneen und zwar auch bei solchen vor, deren Mittelpartie zur Bildung choriamb-

bischer und daktylischer Reihen dient (— ∪ ∪ — oder — ∪ ∪ — ∪ ∪), die also offenbar wirkliche Daktylen haben, dass die Möglichkeit daktylischer Accentuirung ausser Frage gestellt ist.

Indessen ist ja für das Factum der dochmischen Messung die Ictusfrage ohne Belang. Aber es drängen sich uns doch die weiteren Fragen mit Nothwendigkeit auf: ist die anapästische Betonung überhaupt möglich, und — ist das iambisch anlautende Glykoneion und die dochmische Reihe denn auch wirklich identisch? Erstens ist der anapästisch betonte Daktylus nicht nur möglich, sondern sogar heutzutage üblich, wenn die Reihe ∪ — ∪ ∪ — ∪ — inmitten gewöhnlicher Dochmien vorkommt; dann ist sie ein solcher Dochmius mit der einfachen iambischen Erweiterung am Anfange ∪ ∪ | — ∪ ∪ ∪ ∪ —. Und hierauf beruht die ganze Accentverschiedenheit, welche wir überhaupt finden. Ist dieselbe Reihe dagegen trochäisch betonten Glykoneen, Daktylen oder Choriamben einverleibt, so ist sie natürlich nach dem herrschenden Rhythmus zu behandeln ∪ — | ∪ ∪ ∪ — ∪ —.

Aber, so lautet das zweite Bedenken, dann hat ja wohl die von Aristides und Bakchius angeführte Zusammensetzung eigentlich nichts mit Glykoneen zu thun; es ist ein erweiterter Dochmius, und Glykoneen sind eben nach wie vor logaödische Reihen von zwölf Zeiten mit eigener Theilung, die am bequemsten dipodisch ausfällt, 6 : 6. Die fragliche dochmische Reihe hat allerdings nichts weiter mit dem Glykoneion zu thun, als was alle Dochmien mit glykoneischen Versen zu thun haben; sie sind nämlich die nächsten Verwandten.

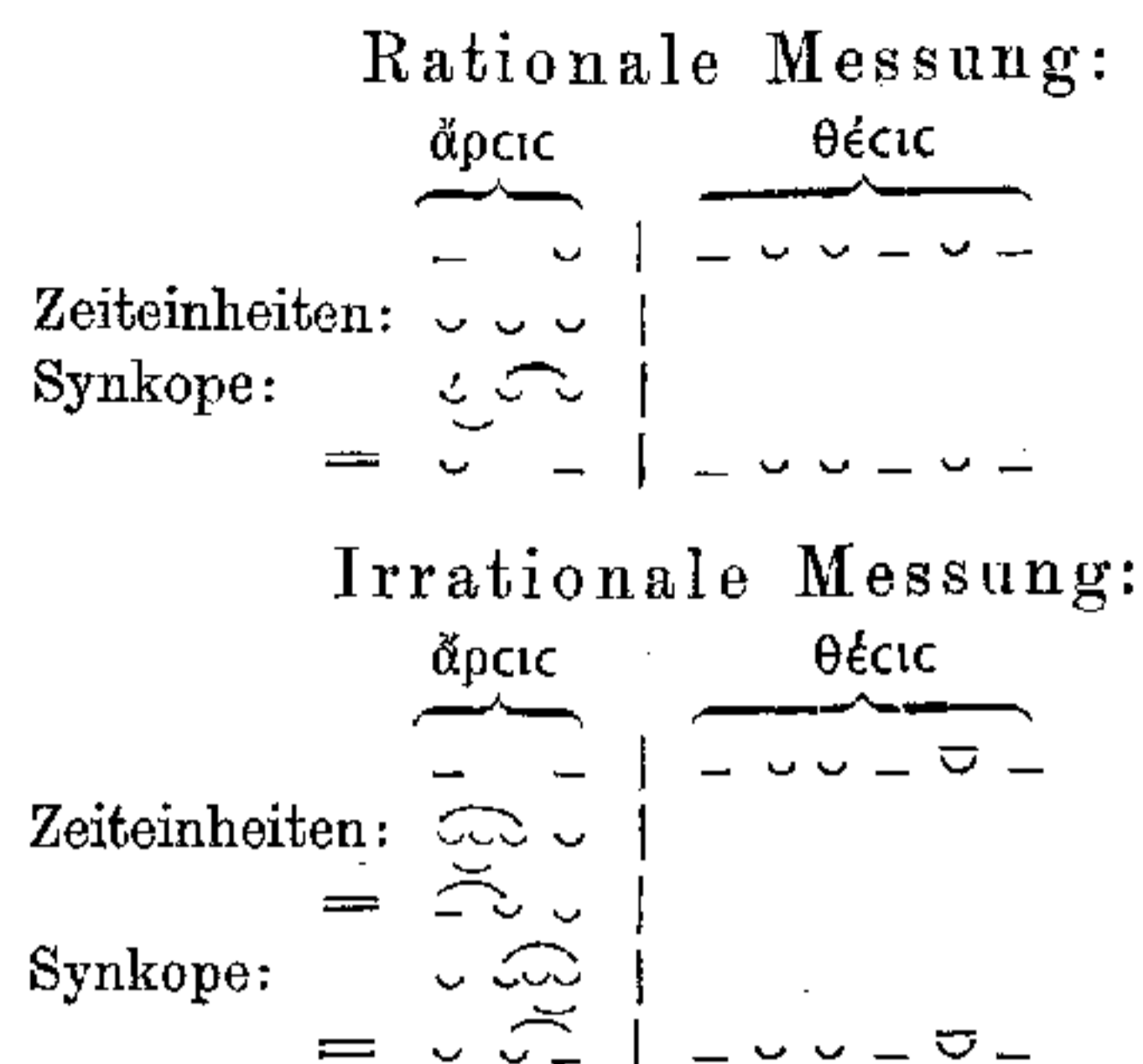
So wenig diese Ansicht im ersten Anlauf Glauben finden wird, so gut begründet ist sie. Für dieselbe spricht zunächst und laut genug die Thatsache, dass Dochmien und Logaöden mit einander verbunden werden. Logaödische Verse in dochmischen Partien beruhen aber nicht auf einem Tactwechsel, sondern laufen, wie aus der nachgewiesenen diplasischen Natur der Dochmien erhellt, in gleicher Messung der Einzelacte. Der Unterschied ist zweifach, erstens, dass reine Dochmien stete Synkopen haben, dass die Logaöden dagegen nur ausnahmsweise synkopiren, und zweitens, dass Dochmien nur ausnahmsweise irrationale Daktylen oder Anapäste aufnehmen, dass aber die Logaöden stetig solche daktylische oder anapä-

stische Tacte haben. Also Verschiedenheiten der Form, nicht des Wesens, sind vorhanden. Es ist nun natürlich, dass gewisse Bildungen auf der Grenze der beiden rhythmischen Spielarten — denn tiefer ist der Unterschied nicht — stehen, und bald der einen, bald der andern zufallen. Derartige Bildungen sind die Pherekrateen und Glykoneen, in denen nur die wenigstens bisher übliche Accentversetzung den Unterschied ausmacht:

| Natürlicher Accent:<br>(logaödisch) | Accentversetzung:<br>(dochmisch) |
|-------------------------------------|----------------------------------|
| ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ —                       | — ∪ ∪ ∪ ∪ —                      |
| ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ —                       | ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ ∪ —                  |

Es ist vielleicht praktisch, die beiden Bezeichnungen 'logaödisch' und 'dochmisch' für *diese* Varietäten beizubehalten, so wenig sie auch das Wesen derselben bezeichnen. Es liegt ja auf der Hand, dass die beiderseitigen Reihen identisch sind, und dass die Accentversetzung ein künstliches Effectmittel ist. Kein Wunder, dass dieselbe sowohl in dochmischen, als logaödischen Partien vorkommt; vielmehr beruht hierauf zum grössten Theil die Erscheinung des von den Alten so genannten Polyschematismus. Dass abgesehen von den irrationalen Spondeen in den drei letzten Tacten, welche nicht eigentlich polyschematisch genannt werden können, der erste Tact sowohl Trochäus, als Iambus, Spondeus, Tribrachys, Anapäst\*) zulässt, findet seine Erklärung in den Synkopen, wie sie der Dochmius in so reichem Masse aufzuweisen hatte. Dass aber gerade nur der erste Tact eines so ausgedehnten Polyschematismus fähig ist, hat seinen zureichenden Grund in der Stellung dieses Tactes, als eines leichten, gegenüber den drei schwer betonten. Denn das ist das Schätzenswerthe an den Nachrichten des Aristides und Bakchius, dass sie uns über dieses Verhältniss berichtet haben, dass ihre 'dochmische' Messung nothwendig auf die Annahme eines *eintactigen* leichten Theiles (ἄρctic) und eines dreitactigen schweren Theiles (θέctic) der Reihe führt. Der leichte Theil ist, wie bemerkt, eben jener polyschematische Anfangstact. Derselbe ist uns nun in seiner mannigfaltigen Form verständlich:

\*) Der Pyrrhichius der Lesbier hat eine Sonderstellung (Westphal Metr. II 744).



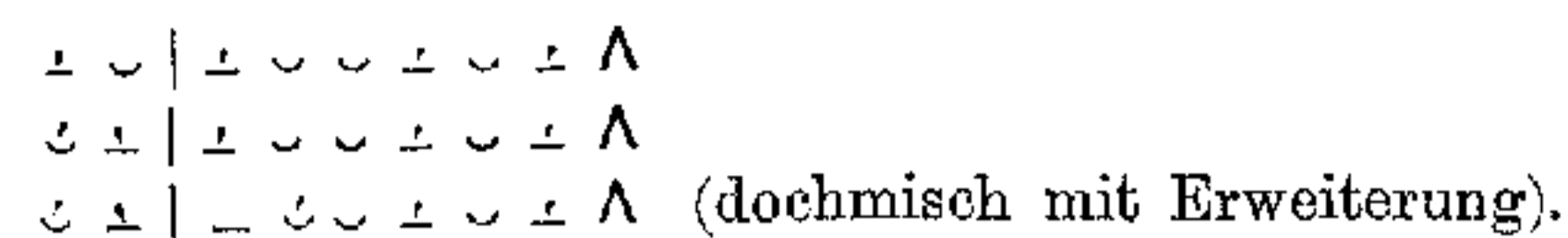
Hermann und Böckh hatten also ein richtiges rhythmisches Gefühl, wenn sie den ersten Tact gesondert von den drei folgenden betrachteten. Freilich darin gingen sie zu weit, dass sie demselben eine selbständige Berechtigung gaben, die unter dem unklaren und unpassenden Namen 'Basis' den wahren Sachverhalt eher zu verdunkeln als zu kennzeichnen geeignet war. Man kann daher Westphal nur beistimmen, wenn er gegen diese Basis zu Felde zieht (Metr. II 749 f.). Dennoch stand die Hermann'sche und Böckh'sche Auffassung, trotz der Meinungsverschiedenheit über die Betonung der sogenannten Basis, dem Wesen der Rhythmenverhältnisse näher, als die Westphal'sche. Der erste Tact hat seine eigenartige Stellung gegenüber den folgenden, aber er ist nicht ein selbständiges Glied, wie Hermann und Böckh glaubten, sondern nur der erste Theil des ganzen 'zusammengesetzten zwölfzeitigen Tactes', wie die Alten sagten. Es ist nach unserer Ausdrucksweise der unbetonte oder schlechte Theil, die drei folgenden bilden den betonten oder guten Theil.

Die Reihe  $\surd \cup | - \cup \cup | - \cup | - \wedge$  besteht aus vier diplasischen Tacten, wie der gewöhnliche Dochmius aus dreien besteht ( $\cup - | - \cup | - \wedge$ ). Es ist offenbar nicht der antiken Rhythmik entsprechend, jene Reihe mit zwei Accenten zu versehen, wenn man unter den Accenten Hauptschläge versteht; notiren wir nur den einen Hauptictus, so müssen wir so schreiben:

$$\surd \cup | - \cup \cup - \cup - \wedge.$$

Und diese Notirung halte ich auch für die beste, weil sie am

wenigsten verwirrt; es bleibt ausser ihr nur noch ein Mittel, nämlich alle Schläge gleichmässig zu bezeichnen:

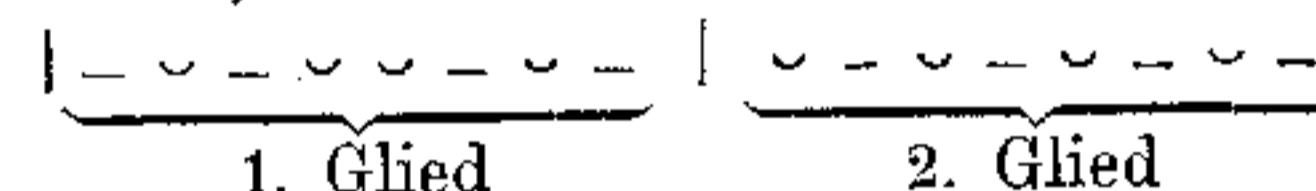


Aber zu viele Schläge stören. Falsch ist die Notirung:  $\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$ , weil sie Dipodien voraussetzt\*).

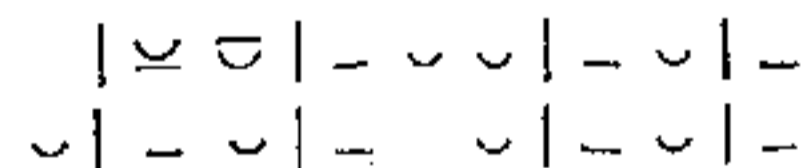
In der Notirung logaödischer Compositionen wird der Unterschied praktisch, den wir zwischen reinen und synkopirten Iamben gemacht haben. Der einzelne anlautende Iambus in der Hyperthesis ist synkopirt, also bleibt der Auftact hier aus dem Spiele:  $| \cup - | \surd \cup \cup | \surd \cup | \surd$ . Dagegen ist der zweite Theil der Reihe dazu geeignet, trochäische und trochäisch-iambische Erweiterungen oder Anschlüsse aufzunehmen. Trochäisch bleiben solche Anschlüsse, wenn sie *in demselben Gliede* angefügt sind, z. B.



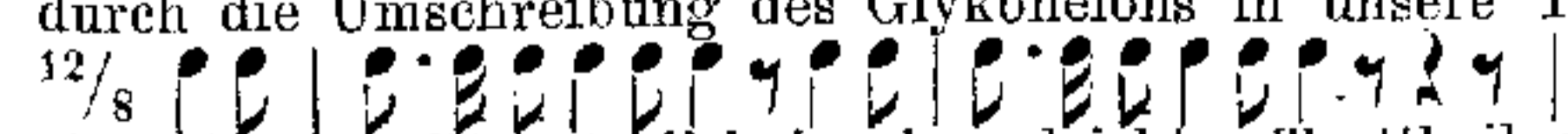
trochäisch-iambisch werden dieselben, wenn sie auf das folgende Glied fallen, z. B.



Hier lautet das zweite Glied eben iambisch an, ist aber durch keine Pause von den vorhergehenden Trochäen geschieden. Das erste Glied schliesst inmitten des Tactes, und das zweite gehört mit seiner Anfangssilbe noch in denselben Tact, indem diese den Auftact zum folgenden bildet. Daher werden wir in solchen iambischen Anschlüssen die Kürze durch den Tactstrich als Auftact bezeichnen:



Dadurch dass wir den Tact auflassen, wird angezeigt, dass jeweils die folgende, durch den ersten Strich abgeschnittene Silbe zu diesem Tacte noch gehört. Zur deutlicheren Veranschaulichung könnte man die Zugehörigkeit durch eine Klammer ( $(-)$ ) besonders kennzeichnen, wenn nicht die An-

\*) Das Vorstehende wird für einen Musikverständigen verdeutlicht durch die Umschreibung des Glykoneions in unsere Tactschrift, etwa  $\frac{12}{8}$  . Die Arsis im alten Sinne fällt natürlich in einen leichten Tacttheil und wird im Anfange als Auftact behandelt.

wendung zu vieler Zeichen störend wäre. Den Auftact selbst muss man aber dem vorhergehenden nicht anakrusischen Gliede einrechnen, wenn man die Zahl der Zeiteinheiten bestimmen will:

|                           | Zeiteinheiten | Tacte |
|---------------------------|---------------|-------|
| ̣ ̣   ̣ ̣ ̣   ̣ ̣   ̣     | 12            | 4     |
| ̣   ̣ ̣   ̣ ̣   ̣ ̣   ̣ ̣ | 12            | 4     |

In diesem Falle notirt man natürlich die Pause im letzten Tacte des zweiten Gliedes, vorausgesetzt, dass kein drittes mit einem Auftacte folgt.

Die Setzung der Accente hängt von der Tactzahl ab. Die logaödische viertactige Reihe hat einen Accent auf der zweiten Länge; die übrigen Reihen darf man natürlich nur nach Massgabe des herrschenden Rhythmus accentuiren. Je vier Einzeltacte fallen unter einen Ictus. Innerhalb dochmischer Reihen bedeutet das so viel, dass die zweite Länge den Hauptaccent hat. Dies ist der Grund, wesshalb wir die mit neunzeitigen Dochmien verbundenen Tetrapodien ebenfalls im zweiten Tacte betont wissen wollten: ̣ ̣ ̣ ̣ ̣ ̣ und ̣ ̣ ̣ ̣ ̣ ̣. Hier zeigt sich wieder die nahe Verwandtschaft zwischen zwölf- und neunzeitigen Dochmien (vulgo Logaöden und Dochmien S. 70). Herrscht dagegen gerade Theilung in einem aus gemischten Trochäen und Daktylen componirten Stücke (wie in den sogenannten Dactylo-Epitriten), so fällt der Accent der Tetrapodie auf die Länge des ersten Tactes. Die Tripodie ist gleich dem zweiten Theile, d. h. der Thesis der logaödischen Tetrapodie; sie bildet auch eine selbständige Reihe, welche jedenfalls den ihr eigenthümlichen Ictus auf der ersten Länge bewahrt ̣ ̣ ̣ ̣ ̣ (Phekrateion), wenn sie nicht mit neunzeitigen Dochmien correspondirt. Werden sechs Tacte nicht in zwei Tripodien zerfällt, was aus den mit ihnen verbundenen oder in Responcion gesetzten Gliedern hervorgeht, so tritt die eingliedrige hexapodische Messung und zwar die früher beschriebene diplasische ein (S. 84). Die Pentapodie wird in eine Tripodie und eine Dipodie mit Nebenictus zerlegt.

### Dritter Abschnitt.

#### Praktische Anweisung.

Die beiden Kardinalpunkte der bisherigen Erörterungen, nämlich die kritische Behandlung der überlieferten Zeilentrennung und die einheitliche Erklärung der dochmischen Reihen, eröffnen uns ein weites und fruchtbares Feld zu mannigfachen Beobachtungen. Die vollständige Ausnutzung der gewonnenen Resultate muss der Einzelerklärung überlassen werden. Im Folgenden gebe ich an praktischen Beispielen nur Grundzüge und Methode der Kritik und Exegese.

Bei der Zeileneintheilung sind die Anfänge der Perioden dadurch kenntlich gemacht, dass sie links vorgerückt sind, ein Verfahren, welches zuerst Böckh in der Antigone angenommen, aber selbst in dieser Tragödie nicht durchgeführt hat.

§ 1.

Aus dem Oedipus auf Kolonos.

Zu denjenigen Chorpartien, in welchen die Ueberlieferung am meisten geschont wurde, gehört der Vortrag einzelner Choreuten und ihres Führers 117—137 = 149—169. Jedoch ist er wegen einiger Abweichungen lehrreich.

117 στρ. ἔρα. τίς ἄρ' ἦν; ποῦ ναίει; ποῦ κυρεῖ  
ἐκτόπιος κυθεῖς ὁ πάντων  
120 ὁ πάντων ἀκορέστατος;  
προσπεύθου, λευκέ νιν  
προσδέρκου πανταχῆ.  
πλανάτας πλανά-  
125 τας τις ὁ πρέσβυς, οὐδ'  
ἔγχωρος· προσέβα γὰρ οὐκ  
ἂν ποτ' ἀστιβέες ἄλκος ἐς  
τᾶνδ' ἀμαιμακετᾶν κορᾶν  
130 ἄς τρέμομεν λέγειν  
καὶ παραμειβόμεθ'  
ἀδέρκτως ἀφώνως ἀλόγως τὸ τὰς  
εὐφάμου στόμα φροντίδος  
ἰέντες, τὰ δὲ νῦν τιν' ἦ-  
κεῖν λόγος οὐδὲν ἄζονθ'

- 135 δν ἐγὼ λεύσων περὶ πάν οὔπω  
δύναμαι τέμενος  
γνώναι ποῦ μοί ποτε ναίει.
- 149 ἀντ. ἐῖ, ἀλαῶν ὀμμάτων. ἄρα καὶ  
ἦσθα φυτάλιος δυσαίων;
- 152 μακρῶν γ' ὅς' ἐπεικάσαι.  
ἀλλ' οὐ μὲν ἐν γ' ἐμοὶ  
προσθήσεις τάςδ' ἄρας.
- 155 περᾶς γὰρ περᾶς·  
ἀλλ' ἵνα τῶδ' ἐν ἀ-  
φθέγκτω μὴ προπέσης νάπει  
ποιάεντι, κάθυδρος οὐ  
κρατὴρ μελιχίων ποτῶν
- 160 ρεύματι συντρέχει,  
τῶν, ξένη πάμμορ', εὔ  
φύλαξαι, μετάσταθ', ἀπόβαθι. πολ-  
λὰ κέλευθος ἐρατύοι·
- 165 κλύεις, ὦ πολύμοχθ' ἀλάτα;  
λόγον εἶ τιν' ἴσχεις  
πρὸς ἐμὴν λέσχαν, ἀβάτων ἀποβάς,  
ἵνα πᾶσι νόμος,  
φώνει· πρόσθεν δ' ἀπερύκου.

Ueberlieferung 121 λεύσατ' αὐτὸν, προσδέρκου, προσπεύθου παν-  
ταχῆ cod. verbessert von Hermann. 125 ἐγχώριος cod. ἐγχωρος Bothe.  
133 ἦκειν | λόγος. 164 ἀλάτα | λόγον cod. 149 ἐξ cod. ἐῖ Dindorf.  
152 μακρῶν τέ θ' ὡς ἐπ. cod. γ' Dindorf. ὅς' Bothe. 157 προπέσης  
cod. προπέσης Hermann.

So bietet die Handschrift im Wesentlichen die Versabthei-  
lungen. In den Zeilen 123 und 155 schwankt sie aber: 123  
πλανάτας | 124 πλανάτας — 155 περᾶος γὰρ περᾶς | 156  
ἀλλ'. Was das Richtige sei, kann nicht zweifelhaft bleiben.  
Es folgen nämlich fünf so gestaltete Tactreihen:

123, 124,

. . . 4, 4, 4, 3, 3.

Die Gegenstrophe notirt die beiden unbestimmten Zeilen als  
Tripodien. Somit ist es augenfällig, dass sich hier die zwei  
Tripodien vor und nach den drei Tetrapodien entsprechen.  
In der Strophe steckt also der Irrthum, welcher durch nichts  
anderes, als durch Vernachlässigung der Silbentrennung in  
πλανά-τας entstanden ist. Die Verse 128 und 129 sind in  
der Strophe zusammengeschrieben, aber in der Gegenstrophe  
getrennt. In der folgenden Zeile 130 ist die Silbentheilung  
so notirt καὶ παραμειβόμε|σθ'. Damit ist die Zusammengehö-  
rigkeit der Zeilen 130 und 131, freilich nur als zweier Glie-

der, gekennzeichnet. In der Gegenstrophe macht φύλαξαι  
einen besondern Vers aus. Auch hierin sehe ich keine Zu-  
fälligkeit, sondern ein Anzeichen, dass dieses mit Synkope  
anlautende Wort — — — als erster Theil in der Hexapodie des  
Verses 162 gilt, was aus der strophischen Zeile 131 nicht  
zu erschliessen war.

|  | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | Zeiteinheiten | Tactzahl |
|--|---|---|---|---|---|---|---------------|----------|
|  | υ | υ | υ | υ | υ | υ | 15            | 2 + 3    |
|  | υ | υ | υ | υ | υ | υ | 15            | 3 + 2    |
|  | υ | υ | υ | υ | υ | υ | 12            | 4        |
|  | υ | υ | υ | υ | υ | υ | 12            | 4        |
|  | υ | υ | υ | υ | υ | υ | 12            | 4        |
|  | υ | υ | υ | υ | υ | υ | 9             | 3        |
|  | υ | υ | υ | υ | υ | υ | 9             | 3        |
|  | υ | υ | υ | υ | υ | υ | 12            | 4        |
|  | υ | υ | υ | υ | υ | υ | 12            | 4        |
|  | υ | υ | υ | υ | υ | υ | 12            | 4        |
|  | υ | υ | υ | υ | υ | υ | 9             | 3        |
|  | υ | υ | υ | υ | υ | υ | 9             | 3        |
|  | υ | υ | υ | υ | υ | υ | 18            | 2 + 4    |
|  | υ | υ | υ | υ | υ | υ | 12            | 4        |
|  | υ | υ | υ | υ | υ | υ | 12            | 4        |
|  | υ | υ | υ | υ | υ | υ | 12*)          | 4        |
|  | υ | υ | υ | υ | υ | υ | 16            | 4        |
|  | υ | υ | υ | υ | υ | υ | 8             | 2        |
|  | υ | υ | υ | υ | υ | υ | 16            | 4        |

Diese Composition ist einheitlich, was sich ergeben wird,  
wenn wir die Zusammengehörigkeit der Glieder festgestellt ha-  
ben. Zwei Periodenschlüsse sind gekennzeichnet durch Hiatus  
und indifferente Silbe; mit dem dritten und vierzehnten Verse  
tritt ein solcher Schluss ein. Ausserdem ist es durch die starke  
Interpunction und den rhythmischen Abschluss höchst wahr-  
scheinlich, dass der vierte mit dem fünften Verse eine Periode  
ausmacht. Für anderweitige Periodenschlüsse haben wir gar  
keinen Anhalt; es ist aber auch wohl glaublich, dass die Zei-  
lengruppen 124—132 = 155—163 und 133—137 = 164—  
168 je eine Periode ausmachten, da sie dem Inhalte nach eng  
zusammengehören und einen rhythmisch einheitlichen Gang  
haben. Demnach gliedert sich die Strophe so:

\*) Den letzten Tact mit dem folgenden Auftact zusammengerech-  
net. So auch weiterhin.



Strophe lückenhaft überliefert ist, so ist die Gegenstrophe massgebend:

- OI. οὕτως; ΧΟ. ἄλις, ὡς ἀκούεις.  
 195 OI. ἦ ᾠθῶ; ΧΟ. λέχριός γ' ἐπ' ἄκρου  
 λῶς βραχὺς ὀκλάσας.  
 AN. πάτερ, ἐμὸν τόδ' ἐν ἀκυχαί-  
 α βάσει βᾶσιν ἄρμοσαι,  
 OI. ἰὼ μοί μοι.  
 200 AN. γεράδν ἐς χέρα σῶμα σὸν  
 προκλίνας φιλίαν ἐμάν.  
 OI. ὦ μοι δύσφρονος ἄτας.  
 ΧΟ. ὦ τλάμων, ὅτε νῦν χαλᾶς  
 αὔδασον, τίς ἔφες βροτῶν;  
 205 τίς ὁ πολύπωνος ἄγει; τίν' ἂν σοῦ  
 πατρίδ' ἐκπυθοίμαν;

Die Stellung der Verszeilen 198—199 ist von Hermann verbessert; die Handschrift bietet umgekehrt ἰὼ μοί μοι. βάσει βᾶσιν ἄρμοσαι (sic). Ferner ist die Worttrennung ἀκυχαί-α vernachlässigt, wie auch in der Strophe fälschlich ἀμαυρῶ ungetheilt dem Verse 182 eingefügt ist. Zu Grunde liegt folgende Tactgliederung:

|   | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Tactzahl |
|---|---|---|---|---|---|----------|
| - | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | 2 + 2    |
| - | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | 2 + 2    |
| - | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | 3        |
| - | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | 2 + 2    |
| - | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | 2 + 2    |
| - | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | 3        |
| - | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | 2 + 2    |
| - | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | 2 + 2    |
| - | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | 3        |
| - | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | 2 + 2    |
| - | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | 2 + 2    |
| - | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | 2 + 3    |
| - | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | 3        |

Man ersieht leicht die Gleichförmigkeit des ganzen Baues; und selbst die Abweichung vom regelmässigen Wechsel zwischen Tetrapodien und Tripodien am Schluss liesse sich un schwer ausgleichen, wenn wir statt der Pentapodie eine Tetrapodie in Zeile 205 annehmen. Dies ist von den Herausgebern bewerkstelligt, indem sie σοῦ der folgenden Zeile zuwiesen. Aber es ist leichter, eine Eigenthümlichkeit verwischen, als sie in ihrer Berechtigung erkennen. Es ist doch wohl ein breiterer Abschluss der Strophe durch Verlängerung

des vorletzten Gliedes erzielt und dadurch zugleich rhythmisch motivirt, dass zwei Tripodien aufeinander folgen. Denn die Pentapodie gliedert sich naturgemäss in einen zwei- und einen dreitactigen Theil. Letzterer, in der Form  $\underline{\text{—}} \text{—} | \underline{\text{—}} | \underline{\text{—}}$ , wiederholt sich noch einmal, durch eine zweisilbige Anakrusis eingeleitet. \*)

Die Perioden sind zweigliedrig; der ersten geht ein Einzelsatz voraus. Es erhalten aber auch die beiden mittleren Perioden das Ansehen und die Wirkung einer dreigliedrigen Zusammensetzung, da Oedipus beidemale einen tripodischen Epodos nach dem Distichon der Antigone anstimmt. Ob endlich die Schlusspartie, die vier Verse des Chors, eine oder zwei Perioden bilden, ist nicht sicher zu bestimmen. Doch scheint der besondere Bau der beiden letzten Verse eine Theilung in zwei zweigliedrige Perioden zu erfordern. Demnach ist das ganze Stück so zusammengesetzt:

| I  | II  | III | IV      |
|----|-----|-----|---------|
| 4, | 4 3 | 4   | 4, 3    |
|    |     | 4   | 4 4 5 3 |

Unklarer und schwieriger ist die Anordnung in dem folgenden Wechselgesang zwischen Oedipus, dem Chor und Antigone. Gleichwohl hat die neue Forschung auf dem Gebiete der Metrik wenigstens hier an einer Stelle die handschriftliche Verseintheilung, von welcher man allgemein abgegangen war, wieder gerechtfertigt. Ohne freilich von der Ueberlieferung auszugehen, schreibt Westphal die Verse 207—211 so (Metr. 2. Aufl. II S. 395):

\*) Die Strophe ist so entstellt, dass sie keinen Anhaltspunkt für die Zeilenabtheilung, wenigstens in der letzten Hälfte, gewährt. Sie ist folgendermassen überliefert:

- 178 OI. ἔτ' οὖν ἔτι προβῶ. ΧΟ. ἐπίβαινε πρόσω.  
 180 OI. ἔτι; ΧΟ. προσβίβαζε, κούρα,  
 πρόσω· σὺ γὰρ ἄεις.  
 ἔπεο μοι] AN. ἔσπεο μ' ἂν ἔσπε' ὦδ' ἀμαυρῶ  
 κύλῳ, πάτερ, ἃ σ' ἄγω (sic schol.) τόλμα ξεί-  
 νος ἐπὶ ξένης, ὦ τλάμων, ὅ τι  
 185 καὶ πόλις τέτροφεν ἄφιλον  
 ἀποστρυγεῖν καὶ τὸ φίλον σέβεσθαι.

Lesbar wurde diese ungefüge Masse durch Hermanns Bemühungen, welcher zwar anfangs eine genaue Entsprechung zwischen Strophe und Gegenstrophe nicht anzunehmen wagte (elementa doctr. metr. p. 770 f.), später aber entschieden die Lücke von vier Versen nach dem Worte ἄγω annahm, wodurch der Weg der Verbesserung angebahnt war (Soph. ed. Erfurd VII 45).



- Ol. ὦ ξένοι, ἀπόπτολις· ἀλλὰ μὴ  
 ΧΟ. τί τόδ' ἀπεννέπεις, γέρον;  
 Ol. μὴ μὴ μὴ μ' ἀνέρη τίς εἰμι,  
 μηδ' ἐξετάσης πέρα ματεύων.

Der erste dieser Verse ist auch so in der Handschrift gebildet; jedoch zogen die Herausgeber vermuthlich wegen des Hiatus eine Abtrennung der beiden Worte ὦ ξένοι mit der Messung - - - vor, ohne zu bedenken, dass der Hiatus so jedenfalls unerträglich ist. Denn die Anrede kann unmöglich als Ausruf angesehen und durch eine längere Pause von ἀπόπτολις getrennt werden. Vielmehr gehören die drei Worte, man mag sie schreiben wie man will, zusammen, und das Unerträgliche an dem Hiatus muss durch Kürzung des Diphthongen vermieden werden. Also hat Westphal ganz Recht, wenn er auf der angegebenen Versbildung besteht: - - - - - . Aber lässt uns nicht die Handschrift in derselben Versgruppe im Stich? Sie verbindet die beiden letzten Zeilen in einer unerhörten Weise:

μὴ μὴ μὴ μ' ἀνέρη τίς εἰμι, μηδ' ἐξε-  
 τάσης πέρα ματεύων.

In dieser Verbindung wird allerdings ein Irrthum liegen, da der Schreiber wohl abzuthellen vergass, ruhig die eine Zeile ganz ausschrieb und den Rest der Worte in die folgende Linie setzte. Immerhin ist es aber auffällig, dass die vier letzten Silben gerade einen Antispasten, also einen der alten Theorie geläufigen Fuss bilden. Es scheint mir gar nicht gewagt, anzunehmen, dass die Zeilenabtheilung von einem Metriker herrührt, der so scandirte:

- - - - - | - - - - - | - - - - - | - - - - -

Denn die Iamben am Schluss und das zweite Glykoneion sind gar zu verführerisch, zumal in der Mitte der Iambus und Trochäus sich leicht herauslösen lassen. Der Rhythmus duldet zwar keinen Antispasten, gibt aber doch der Möglichkeit jener handschriftlichen Zeilenbildung Raum. Messen wir nämlich folgendermassen

1 2 3 4 5 6  
 | - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - -  
 - | - - | - - - | - - - | - - - | - - -

so ergibt sich eine achtzehnzeitige Hexapodie und eine zwölfzeitige Tetrapodie. Wer wollte leugnen, dass dies eine leid-

lich rhythmisirte Periode sei, die sich in Musik setzen liesse? Und schliesslich, welchen rhythmischen Vorzug hat die von den Herausgebern und von Westphal eingehaltene Verstreuung? Diese bietet zwei Tetrapodien, die ihrer Gleichförmigkeit wegen natürlich bei weitem nicht so charakteristisch sind, als die überlieferten Reihen:

1 2 3 4  
 | - - | - - - | - - - | - - - |  
 - | - - | - - - | - - - | - - -

Die zweite Zeile hat aber den Nachtheil, dass ihre 13 oder 13½ χρόνοι πρώτοι unrhythmisch sind. Also müssen wir einen andern Ausweg suchen, welcher wohl nur in folgender Theilung liegen kann:

|                             | Zeiteinheiten | Tacte |
|-----------------------------|---------------|-------|
| - -   - - -   - - -   - - - | 12            | 4     |
| - -   - - -   - - -   - - - | 18            | 4 + 2 |

Nun sehen wir auch ein, wesshalb die originale Zeilentrennung verderbt wurde; ein Schreiber vergass die Wortbrechung:

μὴ μὴ μὴ μ' ἀνέρη τίς εἰ-  
 μι μηδ' ἐξετάσης πέρα ματεύων.

In den folgenden vier ionischen Versen bewahrheitet sich ebenfalls die Zeilenabtheilung der Handschrift, wenn man, was bei jeder andern Versbildung auch nöthig wäre, die Conjectur Heaths ὦ ξένε für ξείνε (sic cod. ξένε Triclin.) aufnimmt.

Die Trennung der zwölf Verse 216—227 steht nach der Handschrift fest. Dagegen glaubten Herausgeber und Metriker mit den überlieferten Zeilen der Chorpartie 228—236 brechen zu müssen, indem sie voraussetzten, die Daktylen müssten sich in die üblichen Tetrapodien vertheilen. Ganz freilich will diese Vertheilung nicht glücken, und sie zieht noch obendrein die unangenehmsten Wortbrechungen nach sich.

## Ausgaben (Erfurdt, Dindorf):

- 228 οὐδενὶ μοιριδία τίσις ἔρχεται  
 230 ὧν προπάθη τὸ τίνειν· ἀπάτα δ' ἀπά-  
 ταις ἑτέραις ἑτέρα παραβαλλομέ-  
 να πόνον, οὐ χάριν, ἀντιδίδωσιν ἔ-  
 χειν. εὐ δὲ τῶνδ' ἐδράνων πάλιν ἔκτοπος  
 αὖθις ἄφορμος ἑμᾶς χθονὸς ἔκθορε,  
 235 μὴ τι πέρα χρέος  
 ἑμᾶ πόλει προσάψης.

Zwei Daktylen sind also überschüssig. Wenn sie aber in der Erfurdt'schen Weise als Dipodie nachgesetzt werden, so verbinden sie sich naturgemäss mit der katalektischen iambischen Tetrapodie am Schluss; denn zwei Daktylen würden sich als selbständige Reihe nach so langen Zeilen zu matt ausnehmen. Es entsteht dann freilich der unangenehme Zusammenstoss dreier unbetonter Kürzen in - χρέος ἑμᾶ ± ∪ ∪ | ∪ ±. Hermann wich diesem Uebelstande aus, indem er einen andern herbeiführte; er nahm einen Päon an, fügte aber eine neue fehlende Silbe ein (elem. doctr. metr. 647. 772 f.):

μὴ τι πέρα χρέος ἑμᾶ  
 ἐν πόλει προσάψης  
 ± ∪ ∪ ± ∪ ∪ ∪ -  
 - ∪ - ∪ - -

Anhalt hierfür gaben die Verse 253—254, welche in der That eine Silbe mehr haben, wenn man nämlich gegen die Handschrift aus der 252. Zeile ὅστις ἄν hinzieht:

ὅστις ἄν, εἰ θεὸς ἄγοι  
 ἐκφυγεῖν δύναίτο.

Uebel nimmt sich aus und dürfte nicht zu rechtfertigen sein der Hiatus zwischen zwei iambisch betonten Silben. Hermann selbst änderte auch seine Ansicht. Er lässt in der Sophokles-Ausgabe (VII S. 65, 68) Daktylen und Iamben einander folgen; ἐκφυγεῖν verliert nun seinen Anlaut: ὅστις ἄν εἰ θεὸς | ἄγοι, ἐκφυγεῖν δύναίτο. Westphal suchte sich zu helfen, indem er die widerspänstigen zwei Daktylen der vorhergehenden Tetrapodie zuschlug und so einen sechsfüssigen Vers bildete (Metr. II 396). Wie er diesen Hexameter gemessen wissen will, sagt er nicht. Setzen wir nach der übrigen geraden Messung Dipodien voraus. Wie soll nun das ganze Stück gegliedert sein? Der zweite, dritte und vierte Vers en-

## Die Handschrift:

- 228 οὐδενὶ μοιριδία τίσις ἔρχεται  
 ὧν προπάθη τὸ τίνειν·  
 230 ἀπάτα δ' ἀπάταις  
 ἑτέραις ἑτέρα παραβαλλομένα  
 πόνον, οὐ χάριν, ἀντιδίδωσιν ἔχειν.  
 εὐ δὲ τῶνδ' ἐδράνων  
 πάλιν ἔκτοπος αὖθις ἄφορμος ἑμᾶς  
 235 χθονὸς ἔκθορε, μὴ τι πέρα χρέος ἑ-  
 μᾶ πόλει προσάψης.

digen auf gebrochene Worte; die ersten fünf Verse müssten also schon einer Periode angehört haben. Könnte man sich nach einer aus fünf viertactigen Gliedern bestehenden Periode eine zweite, aus drei zwei- und einem viertactigen Gliede bestehende denken, oder würde vielmehr eine solche Composition rhythmischen Fluss haben? Gewiss nicht. Aber gar den Hexameter hier in zwei Tripodien zu zerlegen, wäre ungereimt.

Doch es ist nicht nöthig, mit rhythmischen Gründen die Unhaltbarkeit der Hermann'schen und Westphal'schen Vereitheilung darzuthun; schon äusserlich erweist sie sich durch die unerhörten Wortbrechungen als unmöglich. Es ist eine Seltenheit, dass je zwei Tetrapodien nicht durch Cäsur getrennt werden, wie im Orestes 1007—1010 N:

τῶνδε τ' ἀμείβει αἰεὶ θανάτους θανά-  
 των τὰ τ' ἐπώνυμα δειπνα θυέστου  
 λέκτρα τε Κρήσας Ἀερόπας δολί-  
 ας δολίοις γάμοις κ. τ. λ.\*),

aber vier Tetrapodien auf diese Weise zu verknüpfen, verstösst zu sehr gegen die Natur des daktylischen Gliederbaues. Man wird doch nicht im Ernste damit den ellenlangen, durch sieben Tetrapodien fortgesponnenen Küchensettel in des Aristophanes Ekklesiazusen (1169—1176) vergleichen, oder ihn gar zur Entschuldigung herbeiziehen wollen.

Hermann hat in den Elementa doctrinae metricae S. 773 den richtigen Weg der Erklärung eingeschlagen, den er spä-

\*) Die Verse der Phoenizierinnen 1487 f. und 1580 f. sind zu unsicher, als dass sie zur Vergleichung dienen könnten. Westphal lässt auch hier die erste Hälfte des Tetrameters mit Silbentrennung endigen (Metr. II 386. 390. 394). Ein ferneres Beispiel wird sich im Verse des O. C. 243 ergeben.

ter aufgab. Er respectirte nämlich die Ueberlieferung, welche hier nicht durchgängig Daktylen bietet: 'ambae strophae (228—236 und 237—253) dactylico metro sunt, sed prior in anapaesticos ordines discedens'. Demgemäss hatte Hermann auch die Verse 228—236 nach der überlieferten Zeilenabtheilung drucken lassen (S. 771), mit Ausnahme der falschen Schlussperiode und eines geringfügigen Irrthums. Freilich, wer es liebt, den Rhythmus mechanisch an der Hand herlaufen zu lassen, wird Hermann dafür keinen Dank wissen, dass er vier-, drei- und zweifüssige Zeilen aufeinander folgen lässt. Und doch wird sich in dieser Folge die schönste Ordnung herausstellen, wenn wir erst den Fehler berichtigt haben, welcher in der 235. Zeile der Handschrift steckt. Die kurze Silbe am Schlusse derselben ist unerträglich; der Dichter schrieb offenbar μή τι πέρα χρέος ἀ-|μῶ πόλει προκάψης, statt ἐμῶ u. s. f. Zunächst ist die Tacteinheit in der Tradition vollkommen gewahrt:

| 1           | 2     | 3     | 4     | Tactzahl |
|-------------|-------|-------|-------|----------|
| 2 2 2       | - 2 2 | 2 2 2 | - 2 2 | 2 + 2    |
| 2 2 2       | - 2 2 | -     | -     | 3        |
| 2 2   2 2 2 | -     |       |       | 2        |
| 2 2   2 2 2 | - 2 2 | 2 2 2 | -     | 2 + 2    |
| 2 2   2 2 2 | - 2 2 | 2 2 2 | -     | 2 + 2    |
| 2 2   2 2 2 | -     |       |       | 2        |
| 2 2   2 2 2 | - 2 2 | 2 2 2 | -     | 2 + 2    |
| 2 2   2 2 2 | - 2 2 | 2 2 2 | -     | 2 + 2    |
| 2 2         | - 2   | - -   | -     | 3        |

Wir könnten dieses Stück schlechthin daktylisch vom ersten bis zum achten Verse nennen; denn es tritt nicht der geringste Tactwechsel ein. Nur schliesst die erste Zeile mit dem vollen Daktylus, während die zweite katalektisch mit der Länge endigt. Da aber die dritte Zeile die beiden Kürzen nachholt, gewinnt sie ein anapästisches Aeussere. Der letzte Fuss des achten Verses leitet zu den Schlusstrochäen über, indem er wieder vollzeitig ist, das heisst, seine Länge auf vier Zeiteinheiten ausdehnt. Also haben wir ein daktylisches Stück, in welchem die schöne Glied- und Tactverschlingung durchgeführt ist, indem nur zwei Glieder mit dem vollen Tacte, die übrigen in der Tactmitte schliessen. Wir haben keine positiven Anzeichen der Periodisirung; jedoch weist der rhyth-

mische Bau der Glieder durch seine Regelmässigkeit auf das Zusammengehören der Reihen hin:

4 3, 2 4 4, 2 4 4, 3.

Also ein viertactiger Vordersatz mit dreitactigem Nachsatz; dann zwei grössere gleichmässige gerade Tactgruppen ebenfalls mit dreitactigem Nachsatz. So entspricht sich alles, bis auf die erste Tetrapodie, welche als Einleitung motivirt ist.

Die folgenden vier Verse der Antigone sind von Westphal ebenfalls nicht richtig behandelt; denn, indem er die Tradition willkürlich verliess, hat er eine nicht einmal an sich erträgliche Versabtheilung hergestellt (Metr. II S. 396):

## Westphal:

ὦ ξένοι αἰδόφρονες  
ἀλλ' ἐπεὶ γεράων πατέρα  
τόνδ' ἐμὸν οὐκ ἀνέτλατ' ἔργων  
ἀκόντων ἀφόντες αὐδάν.

## Die Handschrift:

ὦ ξένοι αἰδόφρονες, ἀλλ' ἐπεὶ  
ἀλαόν  
γεράων πατέρα τόνδ' ἐμὸν  
οὐκ ἀνέτλατ' ἔργων  
ἀκόντων ἀφόντες αὐδάν.

Dass man im ersten Verse ὦ ξένοι als Daktylus mit betonter Länge messen kann, behauptet Westphal mit Recht; er scandirt seine erste Zeile - 2 2 - 2 2. Unerträglich ist, dass die indifferente Schlussilbe zweimal wiederkehrt, da man sie doch nur an einer Stelle durch Periodenschluss motiviren kann. So fallen die ersten drei Verse vollständig auseinander. Aber die Tradition gibt gar keinen Anhaltspunkt für eine so kühne Gliederung; sie lehrt vielmehr, dass die erste Zeile so gebaut ist, wie Vers 207, den Westphal richtig als anakrusisches Glykoneion erkannte. Nur steht statt des trochäischen Tribrachys ein Anapäst mit betonten Kürzen. Dabei ist ὦ ξένοι wie im Verse 207 accentuirt - 2 2:

- 2 2 - 2 2 2 2 2 2

Die irrationale Messung des Tactes ξένοι αἰ | 2 2 - darf in Logaöden nicht befremden. Dagegen wäre die gleiche Messung im Anfange des folgenden trochäischen Verses gewiss ungerechtfertigt. Indessen ist auch die Lesart γεράων πατέρα 2 2 - 2 2 2 verdächtig durch das übergeschriebene ἀλαόν. Nehmen wir letzteres, da es nicht als Glosse, sondern als Nachtrag übergeschrieben sein muss, mit in die Zeile auf, so wird sie um einen Tact zu lang. Nun ist aber der dritte Vers just um einen Tact zu kurz, wenn wir nicht Dehnungen

annehmen, die im Inlaut dieser Reihen sonst vermieden sind; es wird also wahrscheinlich, dass der in der zweiten Zeile überschüssige Tact aus der dritten heraufgerückt sei und das ἀλαόν verdrängt habe. Setzen wir die beiden betreffenden Worte ἀλαόν und πατέρα gerade eine Linie tiefer, so erhalten wir zwei Tetrapodien, von denen die eine trochäisch, die andere logaödisch ist:

γεραὸν ἀλαὸν τόνδ' ἔμῳ  
οὐκ ἀνέτλατε πατέρ' ἔργων  
υ υ υ υ υ - υ υ υ  
υ υ υ υ υ υ υ -

Die Silben des letzten Verses misst man als Glykoneion mit vollem Schlusstacte, und somit ergibt sich folgende Tacteinheit der vier handschriftlichen Zeilen:

|                           |   |   |   |
|---------------------------|---|---|---|
| 1                         | 2 | 3 | 4 |
| -   υ υ -   υ υ υ   - υ - |   |   |   |
| υ υ υ   υ υ -   - υ   ≅ Λ |   |   |   |
| - υ υ   υ υ   υ υ -   -   |   |   |   |
| - -   υ υ υ   υ υ -   -   |   |   |   |

Nur die zweite Zeile schliesst mit indifferenter Silbe und weist sich demnach als Nachsatz einer zweigliedrigen Periode aus. Auch die zwei letzten Verse müssen eine Periode ausmachen, weil sie mit den andersartigen Daktylen, die folgen, nicht zu vereinigen sind.

Die Ueberlieferung dieser Daktylen nun ist wiederum derart, dass man erstaunen muss, sie von den Herausgebern verlassen zu sehen. Die Handschrift theilt so ab:

241 ἀλλ' ἔμῃ τὰν μελέαν, ἰκετεύομεν,  
ὦ ξένοι, οἰκτεῖραθ' ἃ πατρὸς ὑπὲρ  
τοῦ μόνου ἄντομαι, ἄντομαι οὐκ ἀλα-  
244/5 οἷς προσορωμένα ὄμμα σὸν ὄμμασιν,  
ὡς τις ἀφ' αἵματος  
ὑμετέρου προφανεία, τὸν ἄθλιον  
αἰδοῦς κῦρσαι· ἐν ὑμῖν ὡς θεῶ  
κείμεθα τλάμονες· ἀλλ' ἴτε, νεύσατε  
249 τὰν ἀδόκητον χάριν  
250 πρὸς σ' ὃ τι σοὶ φίλον ἐκ σέθεν ἄντομαι,  
ἢ τέκνον, ἢ λέχος, ἢ χρέος, ἢ θεός.  
οὐ γὰρ ἴδοις ἄν ἀθρῶν βροτῶν, ὅστις ἄν,  
εἰ θεὸς ἄγοι ἐκφυγεῖν δύναιτο sic.

Es ist sehr verführerisch, die 242. Zeile der 249. gleich zu machen; so that denn auch Hermann und Westphal. Die übrigen Zeilen lassen sich alle in Tetrapodien unterbringen,

mit Ausnahme der letzten, welche der Viertheilung hartnäckig widerstrebt. Aber auch sie wurde gebändigt, oder vielmehr auseinandergerissen. Nach βροτῶν kann ja ein Daktylus fehlen; dann gehört ὅστις ἄν zum Folgenden und hilft mit, eine daktylische Dipodie und eine katalektische iambische Tetrapodie bilden: ὅστις ἄν εἰ θεός | ἄγοι ἔκφυγεῖν δύναιτο. Consequent tilgte dann Dindorf die Präposition, indem er richtig bemerkt: 'non est verisimile Sophoclem ἄγοι ἔκφυγεῖν, extrita post oi vocali scripsisse, cum φυγεῖν scribere posset'. Aber wer verbürgt uns, dass der Dichter der inhaltlich und rhythmisch sehr matten Monodie alles in Tetrapodien gesetzt hat? Es ist unmethodisch, die einzige charakteristische Dipodie 246 zu verwischen und zu vernichten in der allgemeinen Gleichförmigkeit, da doch solche Dipodien als belebende Mittelglieder in daktylischen Monodien dienten (wie in der Andromache 1178. 1190, in den Phoenizierinnen 1505). Auch abgesehen davon, versagte noch der dritte neugebildete Vers πατρὸς ὑπὲρ τοῦ μόνου ἄντομαι gerade an der Stelle, wo nach der Handschrift Versschluss eintritt. Triklinius las τοῦμοῦ, wohl weil μόνου selbst in der qualitativen Bedeutung 'einzig' störend ist. Hermann verband diese Conjectur mit der alten Lesart und stellte 'metri indicio' folgenden Vers her:

πατρὸς ὑπὲρ τοῦμοῦ μόνου ἄντομαι.

So war die Tetrapodie zurechtgesetzt. Nur der letzte Vers scheint auch mir wegen des Hiatus wirklich verdorben zu sein. Dindorf erhärtet seine Verbesserung φυγεῖν statt ἐκφυγεῖν passend durch die analoge Erklärung des Scholiasten zu φυγήν V. 280 ἔκφυξις. Oder stand vielleicht ἄγοιτ' ἐκφυγεῖν geschrieben (vgl. 1460), wodurch der Vers zur Pentapodie wird υ υ υ υ υ - υ υ υ υ υ ?

Wie nimmt sich nun aber gegen diese Schablonirung die überlieferte Gliederung aus? Die Tactgruppen sind:

| 1                             | 2 | 3 | 4 | 5         | 6 | Tactzahl  |
|-------------------------------|---|---|---|-----------|---|-----------|
| υ υ υ   - υ υ   υ υ υ   - υ υ |   |   |   |           |   | 2 + 2     |
| υ υ υ   - υ υ   υ υ υ   - υ υ |   |   |   | υ υ υ   - |   | 2 + 2 + 2 |
| υ υ υ   - υ υ   υ υ υ   - υ υ |   |   |   |           |   | 2 + 2     |
| υ υ υ   - υ υ   υ υ υ   - υ υ |   |   |   |           |   | 2 + 2     |
| υ υ υ   - υ υ                 |   |   |   |           |   | + 2       |
| υ υ υ   - υ υ   υ υ υ   - υ υ |   |   |   |           |   | 2 + 2     |
| υ -   - υ υ   υ -   - -       |   |   |   |           |   | 2 + 2     |
| υ υ υ   - υ υ   υ υ υ   - υ υ |   |   |   |           |   | 2 + 2     |

|                                             |  |  |       |
|---------------------------------------------|--|--|-------|
| ˘ ˘ ˘   —   ˘ ˘   — Λ                       |  |  | 2 + 2 |
| ˘ ˘ ˘   — ˘ ˘   ˘ ˘ ˘   — ˘ ˘               |  |  | 2 + 2 |
| ˘ ˘ ˘   — ˘ ˘   ˘ ˘ ˘   — ˘ ˘               |  |  | 2 + 2 |
| ˘ ˘ ˘   — ˘ ˘   ˘ ˘ ˘   — ˘ ˘               |  |  | 2 + 2 |
| ˘ ˘   ˘ ˘ —   ˘ ˘   — ˘ ˘   — ˘ ˘           |  |  | 2 + 3 |
| εἰ θε-   ὄς ἄγοιτ'   ἐκ-φυ-   γείν δύναι-το |  |  |       |

Ich habe die Reihen dipodisch gemessen, weil der zweite und neunte, besonders aber der fünfte Vers die tripodische Messung nicht zulassen. Rhythmischer Abschluss tritt mit dem Ende der genannten Verse ein, und man könnte versucht sein, in ihnen Schlussglieder von Perioden zu sehen. Dann würde die Gliederung der ganzen Partie folgende sein — je zwei Dipodien zusammengefasst:

4, 4 + 2. 4, 4 + 2. 4, 4, 4, 4. 4, 4, 4, 5.

Einer solchen Composition wird man nicht eurythmischen Bau absprechen wollen. Grundelement ist die Dipodie, welche bald zu den gewöhnlichen Tetrapodien verbunden, bald allein auftritt. Die Zusammengehörigkeit des dritten und vierten Verses ist äusserlich durch die Worttrennung ἀλα-οἷς gekennzeichnet.

Die Unrichtigkeit der Ueberlieferung liegt da natürlich offen zu Tage, wo Strophe und Gegenstrophe verschiedene Zeilenabtheilung aufweisen. Dies ist zum Beispiel der Fall in den Versen 510—520 = 521—533. Die Handschrift bietet:

- 510 XO. δεινὸν μὲν τὸ πάλαι κείμενον ἤδη κακὸν  
 ὦ ξεῖν', ἐπεγείρειν'  
 ὄμως δ' ἔραμαι πυθέσθαι  
 OI. τί τοῦτο; XO. τὰς δειλαίας ἀπόρου φανεῖας  
 ἀλγηδόνας ἢ εὐνέστας.  
 515 OI. μὴ πρὸς ξενίας ἀνοίξῃς  
 τὰς εἰς, πέπον, ἔργ' ἀναιδῆ.  
 XO. τό τοι πολὺ καὶ μηδαμὰ λήγον  
 χρήζω, ξεῖν', ὀρθὸν ἀκουσμ' ἀκούσαι.  
 OI. ὦμοι. XO. στέρξον, ἰκετεύω. OI. φεῦ φεῦ.  
 520 XO. πείθου· κἀγὼ γὰρ ὄσον εὐ προσχρήζεις.  
 521 OI. ἤνεγκον κακώτατ', ὦ ξένοι, ἤνεγκον  
 ἐκῶν μὲν, θεὸς ἴστω,  
 τούτων δ' αὐθαίρετον οὐδέν.  
 XO. ἀλλ' ἔς τί;  
 525 OI. κακᾶ μ' ἐν εὐνᾷ πόλις οὐδέν ἴδριν

516 πέπον Bothe. πέπονθ' cod. 517 μηδαμὰ Brunck. μηδαμὰ  
 cod. 518 ξεῖν' Neue. ξέν' cod. 519 ὦμοι Hermann. ἰώ μοι cod.  
 522 ἐκῶν Bothe. ἄκων cod. 525 μὲν cod.

- γάμων ἐνέδησεν ἄτα.  
 XO. ἦ ματρόθεν, ὡς ἀκούω,  
 δυσώνυμα λέκτρ' ἐπλήσσω;  
 OI. ὦμοι, θάνατος μὲν τὰδ' ἀκούειν,  
 530 ὦ ξεῖν'· αὐταὶ δὲ δύ' ἐξ ἑμοῦ μὲν  
 XO. πῶς φῆς; OI. παῖδε, δύο δ' ἄτα  
 XO. ὦ Ζεῦ  
 OI. ματρός κοινὰς  
 ἀπέβλαστον ὠδίνος.

Die Verschiedenheiten sind derart, dass nicht überall diejenige Zeilenabtheilung bestimmt werden kann, welche die originale ist. Gleich im ersten Verse ist sowohl die Theilung der Strophe, wie die der Gegenstrophe an sich möglich:

Str. — — — ˘ — — — ˘ — — — ˘ ˘ | — — ˘ ˘ — —  
 Ant. — — — ˘ — — — ˘ — — — ˘ ˘ | ˘ ˘ — — ˘ ˘ — —

Es ist in dem *rhythmischen* Gange der beiden eng zusammengehörigen Glieder ohne Bedeutung, ob die beiden betreffenden Kürzen zum ersten als Tactende oder zum zweiten als Auftact gezogen werden. Die *Melodie* entschied hier. Aus einem äusserlichen Grunde möchte ich mich für die Eintheilung der Gegenstrophe aussprechen: es ist nämlich wahrscheinlich, dass die ungewöhnlichere Brechung des Wortes und Tactes nicht von den Abschreibern fingirt ist, während die Abtheilung in der Strophe, da sie leichter verständlich ist, von unbedacht-samen Copisten herrühren kann. Jedenfalls weist die antistrophische Eintheilung darauf hin, dass ὦ im Verse 511 den Ictus hat. In den Versen 512 und 523 hat die zulässige Umsetzung des Daktylus statt. Es ist nicht möglich, dass die Worte der Gegenstrophe ἀλλ' ἔς τί; ein Glied für sich bilden, obgleich sie durch Personenwechsel isolirt sind. Aber schliessen sie sich an das Vorhergehende oder Folgende an? Vorher gehen drei Zeilen, von denen die erste sechs, die zweite und dritte je drei Tacte haben. Sie sind in sich abgeschlossen und können jedenfalls keinen vereinzelt Bakchius nachschleppen. Verweisen wir diesen zum Folgenden, wie in der Strophe geschieht, so entsteht eine neue Schwierigkeit durch die mangelhafte Responsion. Denn ist die Silbe τὰς im Inlaut des Verses (513), so kann sie nicht der Kürze in κακᾶ (525) entsprechen, was möglich gewesen

530 μὲν add. Elmsley. 531 παῖδες cod. παῖδε Elmsley.  
 BRAMBACH, Metrische Studien. 8

wäre, wenn τὰς als indifferente Anfangssilbe den Auftact gebildet hätte. Es muss demnach ein Fehler vorliegen, den wir nicht mit Reisigs verunglückter Conjectur κοινὰς, statt κακῆ in der Gegenstrophe, sondern leichter in der Strophe heben werden. Zwar ist der Genitiv τὰς ἀληθόνος, abhängig von πῦθécθαι (511), grammatisch nicht falsch, aber es ist nicht zu leugnen, dass ein Accusativ in der unterbrochenen Rede ungleich verständlicher wäre, da der Accusativ τί τοῦτο das Ohr an die gewöhnliche Construction bereits erinnert hat. Der Dichter schrieb auch gewiss τί τοῦτο; τὰ δειλαίας κ. τ. λ., eine leichte Wortfügung, die dem antistrophischen ἀλλ' ἐς τί; κακῆ — denn so werden wir nun ohne Zeilenabtheilung schreiben — entspricht. Ferner ist in der Gegenstrophe wohl richtig eine Silbe mehr, als in der Strophe, überliefert κακῆ μὲν εὐνῆ, nur dass diese überzählige Silbe nicht μὲν, sondern μ' ἐν zu schreiben ist, was schon Reiske einsah. In der Strophe stellte Hermann die Responsion in ansprechender Weise durch ein eingeschobenes τὰςδ' her, indem er die Mittelsilbe von δειλαίας kurz mass. Somit entsprechen sich die Zeilen vollständig:

513 τί τοῦτο; τὰ δειλαίας τὰςδ' ἀπόρου φανείσας  
 524/5 ἀλλ' ἐς τί; κακῆ μ' ἐν εὐνῆ πόλις οὐδὲν ἴδριν.

Die Abweichungen in den beiden letzten Zeilen der Strophe und den vier letzten der Gegenstrophe entziehen sich einer sicheren Kritik. Denn da hier Ausrufe eingeschoben sind, die ebensowohl gedehnt, als nach gewöhnlicher Messung verwendet werden konnten, so lässt sich nicht bestimmen, wie lang die rhythmischen Glieder waren. Die strophische Zeile 519 kann eine Tetrapodie bilden, aber auch durch Dehnungen zur Pentapodie oder Hexapodie erweitert werden:

oder — — — — —  
 oder — — — — —  
 ὦμοι στέρξον ἴκε-τεύω φεῦ φεῦ.  
 πῶς φῆς; παῖ - δε, δύο δ' ἄτα | ὦ Ζεῦ

Die letzte Messung ist wohl nach unserem Gefühl die vorzüglichste, weil in der breiten Reihe die Interjectionen besser zur Geltung kommen; sie ist aber auch dadurch motivirt, dass die folgende Zeile unzweifelhaft ein längeres rhythmisches Glied bildet. Uebrigens verdient die Eintheilung der Strophe

den Vorzug; denn die Interjectionen, wenn sie nach Muster des antistrophischen ὦ Ζεῦ eine besondere Zeile, d. h. eine Dipodie ausmachten, würden zwischen einer Tetrapodie und Hexapodie haltlos sein.

Die in der Strophe zu einer Zeile 520 vereinigten Worte sind in der Gegenstrophe getheilt; die zweite Hälfte bildet eine Tripodie mit doppelter Anakrusis ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪, die erste kann sowohl dipodisch — ∪ — ∪, als mit Dehnung tripodisch gemessen werden — ∪ ∪ ∪. Letzteres verdient nicht nur der Gleichmässigkeit wegen den Vorzug, sondern auch deshalb, weil so zwei betonte Längen auf die gewichtigen Worte κάγω 520 und κοινὰς 533 fallen.

Als falsche Glieder haben sich nur drei herausgestellt, welche durch die Responsion leicht ihre Berichtigung erhielten. Die Gliederung ist jedoch scheinbar übergross (s. Excurs I):

|     | 1;    | 2     | 3     | 4     | 5   | 6 | Tactzahl |
|-----|-------|-------|-------|-------|-----|---|----------|
| ∪ ∪ | —     | — ∪ ∪ | —     | — ∪ ∪ | —   | — | 6        |
| ∪   | —     | — ∪ ∪ | —     | —     | —   | — | 3        |
| ∪   | — ∪ ∪ | — ∪   | —     | — ∪ ∪ | — ∪ | — | 6        |
| —   | — ∪ ∪ | — ∪   | —     | —     | —   | — | 3        |
| —   | — ∪ ∪ | — ∪   | —     | —     | —   | — | 3        |
| ∪   | — ∪ ∪ | —     | — ∪ ∪ | —     | —   | — | 4        |
| —   | —     | — ∪ ∪ | — ∪   | —     | —   | — | 4        |
| —   | —     | —     | ∪ ∪ ∪ | —     | —   | — | 6        |
| —   | —     | —     | ∪ ∪ ∪ | — ∪   | —   | — | 6        |

Die Periodisirung des Stückes wird durch den Personenwechsel bestimmt. Hierdurch erweisen sich als zusammengehörig:

|     | Strophe:          | Gegenstr. | Zeile: | Tactzahl:   |
|-----|-------------------|-----------|--------|-------------|
| I   | Chor.             | Oedipus.  | 1—3    | 3 + 3, 3, 3 |
| II  | Chor und Oedipus. |           | 4—5    | 3 + 3, 3    |
| III | Oedipus.          | Chor.     | 6—7    | 3, 3        |
| IV  | Chor.             | Oedipus.  | 8—9    | 4, 4        |
| V   | Chor und Oedipus. |           | 10     | 2 + 2 + 2   |
| VI  | Chor.             | Oedipus.  | 11     | 3 + 3       |

Wie schön symmetrisch würde sich nun ein Zahlenspiel mit diesen sechs Perioden herrichten lassen, wenn wir die zusammengehörigen Dreier und Zweier summirten:

6 3 3 6 3 3 3 4 4 6 6.

So würde man gewiss zwei schöne viergliedrige um eine drei-  
 8\*

gliedrige Periode gruppieren, und doch wie sehr die wirkliche Eurythmie der Strophe verkennen! Diese ruht nicht sowohl in mechanischer Gleichsetzung der Reihen, als vielmehr in einer wechsellvollen Gesamteinheit. Die Strophe beginnt mit ungeraden Reihen, schlägt dann in gerade Theilung um, und löst den dadurch entstehenden Widerspruch durch endliche Rückkehr zur ungeraden Reihe auf.

Auch die folgende Strophe V. 534—541 weist in der Handschrift einige falsche Glieder auf, welche aber durch die Gegenstrophe 542—548 berichtigt werden und in den Ausgaben von Dindorf, Nauck und Bergk bereits richtig abgetheilt sind.

## § 2.

## Aus dem König Oedipus.

Falsche Glieder sowohl in der Handschrift, als in den Ausgaben, findet man durch die Abtheilung der Verse 660—668 = 689—697 im König Oedipus producirt. Jedoch steht die Handschrift der Wahrheit ungleich näher, als die Ausgaben; denn eine sorgsame Prüfung der Tradition in Strophe und Gegenstrophe ergibt eine eurythmische Gliederung, wogegen die Herausgeber durch willkürliche Abtheilungen eine mechanische Ausgleichung erzwungen haben. Die Handschrift theilt so ab:

- 660 οὐ τὸν πάντων θεῶν  
θεὸν πρόμον Ἄλιον  
ἐπεὶ ἄθεος ἄφιλος  
ὃ τι πύματον ὀλοΐμαν,  
φρόνησιν εἰ τάνδ' ἔχω.  
665 ἀλλὰ μοι δυσμόρω  
γὰ φθίνουσα τρύχει ψυχάν  
καὶ τὰδ' εἰ κακοῖς κακὰ  
προσάψει τοῖς πάλαι τὰ πρὸς σφῶν (cod. προσφῶν)  
= 689 ἀναξ, εἶπον μὲν οὐχ ἄ-  
παξ μόνον ἴσθι δὲ  
παραφρόνιμον ἄπορον  
ἐπὶ φρόνιμα πεφάνθαι μ'  
ἄν, εἰ σε νοσφίζομαι,  
ὅς τ' ἐμὰν γὰν φίλαν  
695 ἐν πόνοισ ἀλύουσεν  
κατ' ὀρθὸν οὐρίσας τανὼν τ'  
εὐπομπος, εἰ δύνῃ, γενοῦ.

Die erste Zeile der Gegenstrophe besteht aus einem Bakchius und einer trochäischen Dipodie. In der Strophe fehlt eine Silbe am Schluss, die aber in der zweiten Zeile überflüssig vorhanden ist. Wir haben hier nur eine mangelhafte Silbentrennung, da das Wort θεὸν ganz der folgenden Reihe zugewiesen ist, obgleich seine erste Silbe zur vorhergehenden gehört. Es entspricht also:

οὐ τὸν πάντων θεῶν θε-  
ὸν πρόμον Ἄλιον

den überlieferten Zeilen 689—690; die erste Silbe ist indifferent:

υ υ υ υ υ υ  
- υ υ υ υ υ

Die folgenden vier Zeilen respondiren: ein aufgelöster Dochmius, ein hyperkatalektischer Dochmius mit zwei Auflösungen, ein Dochmius mit vorausgeschicktem Iambus und eine kretische Dipodie. Dagegen die drei letzten Zeilen weisen starke Abweichungen auf. Vers 666 besteht aus einem kretischen Einzelfuss und einem vollständigen Dochmius; der entsprechende Vers 695 ist um die Schlusslänge kürzer. Vers 667 ist eine katalektisch-trochäische Tetrapodie; ihr gegenüber steht eine volle iambische Tetrapodie. Endlich an letzter Stelle hat die Strophe einen Bakchius mit einer trochäischen Tripodie, die Gegenstrophe aber wieder eine iambische Tetrapodie. Es kann kein Zweifel bestehen, dass die Zeilen der Strophe ungleich charakteristischer und der dochmischen Messung entsprechender sind, als die der Gegenstrophe. Zumal der Schlussvers mit dem anlautenden Bakchius kehrt zum Rhythmus des Anfangs zurück und verleiht dadurch dem Ganzen einen vollen, befriedigenden Abschluss. Verderbt sind die Glieder der Gegenstrophe; es fehlen hier in den Zeilen 695 und 696 zwei lange Silben. Die letzte Zeile dagegen erweist sich durch den Inhalt als verderbt aus. Eine Aufforderung: 'Sei Retter, wenn du kannst' ist hier unmotivirt, wohl aber eignet sich ein Wunsch, wie ihn Bergk's Verbesserung in die Worte legte, εὐπομπος εἰ γένοιο. Weniger passend ist das zuversichtlichere εὐπομπος ἂν γένοιο Heimsöths (Krit. Stud. 315).

Die beiden in den Versen 695—696 fehlenden Silben sind gerade Schlussilbe von 695 und Anfangsilbe von 696;

gehörten sie zu einem Worte, so ist es leicht erklärlich, wie sie durch die Trennung verloren gingen. Ein solches Wort, welches auch die Möglichkeit seines Wegfalls der gleichartigen Buchstabenfolge wegen nahe legt, ist αὐθις, durch dessen Einsetzung die Responsion hergestellt wird:

ἐν πόνοις ἀλόουσαν, αὐ-  
θις κατ' ὀρθὸν οὐρίσας  
τανῦν τ' εὐπομπος εἰ γένοιο.

Die beiden Silben τανῦν τ' gehören zum letzten Verse und sind wohl nur hinaufgerückt, weil ein unkundiger Metriker zwei gleiche Tetrapodien herstellen wollte. Dieser Diorthotes verstand nichts von Responsion.

Die Strophe ist nun folgendermassen gegliedert:

| 1                         | 2                         | 3                         | 4                         | 5                         | Tactzahl  |
|---------------------------|---------------------------|---------------------------|---------------------------|---------------------------|-----------|
| ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | 4 } I     |
| ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | 3 } I     |
| ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | 3 } II    |
| ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | 4 } II    |
| ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | 4 } III   |
| ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | 5 } III   |
| ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | 4 }       |
| ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | 5 ἐπωδός. |

Der Periodenschluss nach der zweiten, fünften und achten Zeile ist durch indifferente Silbe oder Hiatus gekennzeichnet. Der epodische Vers kann auch hexapodisch gemessen werden:  
ὺ - | ὺ - | ὺ - | ὺ - | ὺ - | ὺ - |

Eine starke Abweichung zwischen Strophe und Gegenstrophe findet sich in derselben Tragödie 1313 — 1316 = 1321 — 1324:

1313 ἰὼ κότου νέφος ἐμὸν ἀπότροπον  
ἐπιπλόμενον ἄφατον  
ἀδάματόν τε καὶ δυσούριστον οἴμοι  
= 1321 ἰὼ φίλος, σὺ μὲν ἐμὸς  
ἐπίπολος ἔτι μόνιμος·  
ἔτι γὰρ ὑπομένεις ἐμὲ  
τὸν τυφλὸν κηδεύων. φεῦ φεῦ.

Die sicheren Verbesserungen ἐπιπλόμενον statt ἐπιπλώμενον, ἀδάματον statt ἀδάμαστον, habe ich aufgenommen, sonst aber die Lesarten der Handschrift beibehalten. In den Abtheilungen der Gegenstrophe ist störend die zweimalige Wiederkehr der indifferenten Silbe am Schluss des einzelnen Doch-

mius, wogegen die Strophe sich durch einen concinnen Gliederbau auszeichnet:

| 1                                       | 2                                       | 3                                       | 4                                       | 5                                       | 6                                       | Tactzahl |
|-----------------------------------------|-----------------------------------------|-----------------------------------------|-----------------------------------------|-----------------------------------------|-----------------------------------------|----------|
| ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | 2 + 3    |
| ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | 3        |
| ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ -   ὺ - | 3 + 3    |

Nach einer iambischen Dipodie, welche den Uebergang vom iambischen Trimeter zu den ungeraden Dochmien vermittelt, folgen vier Dochmien, von denen richtig nur zwei zu einem Gliede vereinigt sind, während der erste mit der iambischen Dipodie verbunden ist, und der zweite ein Monometron bildet. Der letzte ist hyperkatakalektisch. Bei dieser Anordnung findet auch die Interjection οἴμοι ihre Stelle im Gliede; von den Herausgebern ist sie als gesondertes Kolon behandelt worden. Freilich sieht hierin Hermann (elem. doct. metr. 255) eine Schönheit, weil er glaubt, die Interjection gehöre zum Folgenden. Jedoch motiviren die Worte οἴμοι μάλ' αὐθις durchaus nicht die Lostrennung der vorhergehenden Interjection οἴμοι aus ihrem dochmischen Gliede. Vielmehr klingt die letztere zuerst schwächer als Schlusstact und wird dann verstärkt im Anfange des neuen Verses wiederholt. Die Gegenstrophe, ausgenommen den Schluss, passt in dieselbe Zeilenform:

ἰὼ φίλος, σὺ μὲν ἐμὸς ἐπίπολος  
ἔτι μόνιμος: ἔτι γὰρ  
ὑπομένεις [τὸν] τυφλὸν κηδεύων με. φεῦ φεῦ.

Streicht man den Artikel und setzt das offenbar fehlerhafte ἐμὲ in der einsilbigen Form nach κηδεύων, so erhält man einen entsprechenden Vers. \*) Doch soll der Vorschlag nur als Beispiel einer möglichen Verbesserung gelten.

Ein blosses Versehen ist es, wenn im Verlaufe desselben Kommos V. 1345 καὶ θεοῖς abgetrennt wird; die Gegenstrophe lehrt das Richtige. Dagegen befindet sich wieder in stärkerem Widerspruche der Vers 1351 zu den Versen 1332—1333, nach denen er verbessert werden muss. In Betreff der Verse 1337 f. und 1357 f. kann man zweifeln, ob die Strophe eine eurythmische Gliederung gewahrt hat, oder ob sie auch, wie die Gegenstrophe, verderbt ist. Die Handschrift bietet:

\*) με schrieb schon Erfurdt. An der von mir gewählten Stelle erzielt es den erforderlichen reinen Trochäus (Hermann elem. 255).



- 1337 τί δήτ' ἔμοι βλέπτον, ἢ στερκτόν, ἢ προσήγορον  
 ἔτ' ἔστ' ἀκούειν ἄδονά, φίλοι;  
 = 1357 οὐκουν πατρόσ γ' ἄν φονεύσ ἦλθον  
 οὐδέ νύμφιος βροτοῖσ ἐκλήθην ὦν ἔφυν ἄπο.

Die beiden letzten Zeilen sind unrhythmisch, wohl aber geben die strophischen Zeilen der Möglichkeit einer rhythmischen Theilung Raum. Der Vers 1337 endigt mit einer indifferenten Silbe, bildet also, da er durch Personenwechsel vom Vorhergehenden getrennt ist, eine volle Periode, bestehend aus acht Tacten, die natürlich in zwei Glieder zu zerlegen sind. Dies ist bereits in den älteren Ausgaben geschehen, indem eine iambische Tetrapodie mit Unterdrückung der dritten Kürze oder Iambus mit Dochmius und eine katalektische trochäische Tetrapodie statuiert wird. Der Vers 1338 weist sich als iambische Pentapodie, d. h. als eingliedrige Periode aus. Dieser Anordnung fügt sich die Gegenstrophe. Indessen sind die beiden Längen in ἔμοι βλέπτον und πατρόσ γ' ἄν auffallend; sie deuten entweder auf asynartetische oder auf dochmische Bildung.

- 1337 τί δήτ' ἔμοι βλέπτον ἢ  
 στερκτόν ἢ προσήγορον  
 ἔτ' ἔστ' ἀκούειν ἄδονά φίλοι;  
 1357 οὐκουν πατρόσ γ' ἄν φονεύσ  
 ἦλθον οὐδέ νύμφιος  
 βροτοῖσ ἐκλήθην ὦν ἔφυν ἄπο.

Als Asynarteten würden die Verse iambisch gemessen.

υ | υ υ | — | υ υ | — |  
 — | υ υ | — υ | υ υ | υ |  
 υ | υ υ | — — | υ υ | — υ | —

Dem Charakter des Kommos entspricht aber mehr die dochmische Rhythmisirung

|                             | Zeiteinheiten | Tacte |
|-----------------------------|---------------|-------|
| υ —   υ υ   — υ   —         | 12            | 4     |
| — υ   υ υ   — υ   υ Λ       | 12            | 4     |
| υ υ   υ —   — υ   υ —   υ υ | 15            | 5     |

### § 3.

#### Aus dem Ajax.

- 172 στρ. ἢ ῥά σε Ταυροπόλα Διὸσ Ἄρτεμις,  
 ὦ μεγάλα φάτις, ὦ  
 μάτερ αἰσχύνασ ἑμάσ,  
 175 ὤρμασε πανδάμους ἐπὶ βοῦσ ἀγελαίας

- ἢ ποῦ τινος νίκασ ἀκάρπτου χάριν,  
 ἢ ῥά κλυτῶν ἐναρῶν  
 ψευθεῖσ' ἀδιώροις εἴτ' ἐλαφαβολίαισ;  
 ἢ χαλκοθώραξ ἦντιν' Ἐνυάλιοσ  
 180 μομφάν ἔχων ἔνουθ' ὀδὸσ ἐννευχίαισ  
 μαχαναῖσ ἐτίσατο λωβάν;  
 ἀντ. οὐποτέ γάρ φρενόθεν γ' ἐπ' ἀριστερά  
 παῖ Τελαμώνιοσ ἔβασ  
 185 τόσσον ἐν ποίμναισ πίτνων·  
 ἦκοι γάρ ἄν θεία νόσοσ· ἀλλ' ἀπερύκοι  
 καὶ Ζεὺσ κακάν καὶ Φοῖβοσ Ἄργείων φάτιν.  
 εἰ δ' ὑποβαλλόμενοι  
 κλέπτουσι μύθοουσ οἱ μεγάλοι βασιλῆσ  
 190 ἢ τὰσ ἀκύτουσι Κισυφιδῶν γενεᾶσ,  
 μή μή μ', ἀναξ, ἔθ' ὦδ' ἐφάλοισ κλισίαισ  
 193 ὄμμ' ἔχων κακάν φάτιν ἄρη.  
 ἐπ. ἀλλ' ἀναξ ἐξ ἐδράνων, ὄπου μακροαῖωνι  
 195 στήριζαι ποτὶ τῶδ' ἀγωνίῳ σχολῶ,  
 ἄταν οὐρανίαν φλέγων  
 ἐχθρῶν δ' ὕβρισ ὦδ' ἀτάρβητα  
 ὄρματ' ἐν εὐανέμοισ βάσσαισ  
 πάντων καρχαζόντων γλώσ-  
 200 σαῖσ βαρυάλγητ', ἔμοι δ' ἄχος ἔστακεν.

In dieser Zeilenabtheilung findet sich keine bedeutende Abweichung von der Handschrift: μαχαναῖσ ist dem Vers 181 zugefügt, die Zeilen 191—193 sind durch offenbaren Irrthum so getheilt μή μή μ' ἀναξ | ἔθ' — ἔχων | κακάν, und die Silbentrennung in γλώσσαισ 199 ist übersehen, indem das ganze Wort zum folgenden Verse gezogen wurde. Beim Vortrag der drei Strophen nach der so überlieferten Versabtheilung wird sich leicht der gleichmässige Bau der Tactgruppen herausheben. Man wird unschwer die Uebereinstimmung vier- und fünftactiger Glieder vernehmen, die sich zu einem kunstvollen rhythmischen Ganzen vereinigen. Und dieser Eindruck der Ordnung, welcher uns von selbst bei der Lectüre des Gesanges entgegentritt, ist nicht trügerisch; eingehende Betrachtung ergibt in der That eine, nach den Begriffen unserer Musiker aussergewöhnliche, aber in sich wohlbegründete, auch für unser Ohr effectvolle Bildung der rhythmischen Sätze. Der Rhythmus ist logaödisch. Die zwei ersten Glieder sind

Ueberlieferung. 185 ποίμναισ cod. 197 ὦδ' del. Dindorf. ἀτάρβητοσ Dindorf. ἀταρβήτα cod. pr. ἀτάρβητα rec. 198 ὄρματα Triclinius. 199 καρχαζόντων cod. a. m. rec. in καρχαζόντων mutatum' Dindorf. ἀπάντων καρχαζόντων Dindorf. βαρυαλήτωσ Dindorf.

so gebaut, dass Daktylen die Einleitung bilden, während in den folgenden Gliedern Trochäen anfangen und Daktylen schliessen; diese Bewegung ist aber noch durch zwei mitten in die Strophe gelegte Daktylen unterbrochen. Der Wechsel der Daktylen und heftigen Trochäen malt charakteristisch die Unruhe, Angst und Ungeduld der salaminischen Schiffsleute, welche zu erfahren wünschen, ob das Gerücht von des Ajax Wahnsinn begründet sei.

Wie viele Glieder zusammengehören und eine Periode ausmachen, ist nicht so leicht entschieden. Der Anfang der Strophe hebt sich durch eigenartige Satzbildung vom Folgenden ab. Die drei ersten Zeilen nämlich sind 1) eine daktylische Tetrapodie, 2) eine katalektische daktylische Tripodie, 3) eine gleiche trochäische Tetrapodie, während alle übrigen Zeilen mit Ausnahme der drittfolgenden grössere Reihen bilden. Also stellen sich die drei ersten Verse als gesonderte Einheit, als dreigliedrige Einleitungsperiode dar. Der vierte Vers besteht aus einer anakrusischen trochäischen Dipodie und einer daktylischen Tripodie, deren letzter Fuss spondeisch ist. Vergleichen wir mit diesem Verse die in der zweiten Strophenhälfte folgenden drei vorderen Pentapodien, so finden wir insofern Uebereinstimmung, als auch hier eine trochäische anakrusische Dipodie einer daktylischen Tripodie vorausgeht, die aber katalektisch εἰς συλλαβὴν ist. Nun erklärt sich das Einzelaufreten dieser katalektischen Tripodie in der zweiten und sechsten Verszeile; dieselbe stellt sich hier als besonderes Glied dar. Die Pentapodien sind also zusammengesetzt aus folgenden Formen:

— ˘ ˘ ˘ — — | ˘ ˘ ˘ ˘ — ˘ ˘ —

Durch die sechste tripodische Zeile wird die Selbständigkeit der vorausgehenden beiden Verse deutlich vernehmbar. Jene Zeile enthält nämlich nicht einen Schlusssatz zu den ersten fünf Verszeilen der Strophe — dagegen spricht schon der Inhalt —, vielmehr bildet sie einen Vordersatz zu den folgenden vier Versen. Letzteres geht auch hervor aus der Anlage des fünften Verses, welcher offenbar einen rhythmischen Abschluss bildet; die indifferente Endsilbe desselben weist sich aber ohnehin als Periodenschluss aus. Demnach zerfällt die ganze Strophe in zwei grosse Hälften von je fünf Verszeilen.

Der fünfte Vers besteht aus drei trochäischen Dipodien, sogenannten zweiten Epitriten mit Katalexis am Schlusse, und hat somit sechs Tacte; vorauf geht eine Anakrusis. Dies lehrt uns, dass der vorhergehende Vers nicht etwa fünftactig gemessen werden darf, woraus sich eine störende Ungleichartigkeit ergeben würde, sondern dass er einen Tact mehr haben muss, als er bei Notirung von einfachen Längen und Kürzen zu haben scheint. Eine Länge war also gedehnt und füllte einen ganzen Tact aus. Die Anakrusis des fünften Verses führt nach der sonstigen Anlage der Strophe zu der Annahme, dass der vorhergehende Vers mit dem betonten Tacttheile schloss; war demnach die letzte Länge des vierten Verses betont, d. h., begann sie den Tact, so musste die vorletzte zu einem ganzen Tacte gedehnt sein. Also hatten die beiden Verse folgende Gestalt:

— | ˘ ˘ ˘ — — | ˘ ˘ ˘ ˘ — ˘ ˘ — | ˘ —  
— | ˘ ˘ ˘ — — | ˘ ˘ ˘ — — | ˘ ˘ ˘ ˘

Da die Folge von drei Epitriten den ganzen letzteren Vers als ein Glied erscheinen lässt — denn drei epitritische Einzelglieder wären zu knapp und rhythmisch haltlos — so werden die beiden Verszeilen zu einer Periode vereinigt gewesen sein.

Etwas anders ist es mit den Epitriten der zweiten Strophenhälfte. Es ist kein Anzeichen vorhanden, dass die Verszeile:

— | ˘ ˘ ˘ — — | ˘ ˘ ˘ ˘ — ˘ ˘ — ,

welche dreimal wiederkehrt, irgend eine Dehnung hätte erhalten müssen; sie bildet in sich ein zweitheiliges Glied, bestehend aus zweitactigem Vor- und dreitactigem Nachschlag. Das letztere gilt auch von dem Schlussverse der Strophe, welcher mit einer reinen trochäischen Dipodie anfängt, und dessen Nachsatz scheinbar aus Daktylus und Spondeus, in der That aber aus drei Tacten besteht, indem die erste Spondeenlänge zu einem ganzen Tacte gedehnt ist: — ˘ ˘ ˘ | — | — . Diese Dehnung wird durch die Gleichartigkeit der entsprechenden Glieder in den vorhergehenden Verszeilen erwiesen.

Wenn wir nach der antiken Anschauung die Anakrusis mit zum ersten Tacte rechnen, so ändert sich natürlich nur die Notirung, nicht das Wesen des Rhythmus. Der fünfte

Vers würde aus drei vollständigen dritten Epitriten bestehen:  $\text{— — } \cup \text{—} | \text{— — } \cup \text{—} | \text{— — } \cup \text{—}$ , und der vierte, siebente, achte und neunte würde nach dem dritten Epitritus eine anapästische Tripodie haben. Jedoch dient diese Terminologie nur dazu, die Einsicht in den rhythmischen Bau für uns, die wir an gleichmässige Tactschrift gewöhnt sind, zu erschweren. Denn den ersten, zweiten, dritten, sechsten und zehnten Vers müsste man, weil die Anakrusis fehlt, immerhin als daktylisch oder trochäisch bezeichnen, und dann würde sich die störende Mischung von Dactylen, Anapästen, Trochäen und Iamben ergeben. Wir notiren also in moderner Weise die Anakrusen (Auftacte), und erleichtern uns dadurch die Einsicht in den Rhythmus. Zunächst ergibt sich uns eine kunstvolle Verschlingung der Tact- und Gliederschlüsse. Fünfmal fällt der Schluss eines Gliedes in die Mitte des Tactes, wodurch sich die ganze Strophe auch dem Ohr als geschlossene Einheit kundgibt. Die Gliederung, die Tacteinheit und zugleich die Variation der Tactbildung wird veranschaulicht, wenn wir die einzelnen Tacte nach der uns geläufigen Weise so trennen:

| Anakrusis | 1                     | 2                     | 3                     | 4                     | 5                   | 6                | Tactzahl  |
|-----------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|---------------------|------------------|-----------|
|           | $\text{— } \cup \cup$ | $\text{— } \cup \cup$ | $\text{— } \cup \cup$ | $\text{— } \cup \cup$ |                     |                  | 2 + 2     |
|           | $\text{— } \cup \cup$ | $\text{— } \cup \cup$ | $\text{—}$            |                       |                     |                  | 3         |
|           | $\text{— } \cup$      | $\text{—}$            | $\text{— } \cup$      | $\text{—}$            |                     |                  | 2 + 2     |
|           | $\text{— } \cup \cup$ | $\text{—}$            | $\text{— } \cup \cup$ | $\text{— } \cup \cup$ | $\text{—}$          | $\text{—}$       | 2 + 2 + 2 |
|           | $\text{— } \cup \cup$ | $\text{—}$            | $\text{— } \cup$      | $\text{—}$            | $\text{— } \cup$    | $\text{— } \cup$ | 2 + 2 + 2 |
|           | $\text{— } \cup \cup$ | $\text{— } \cup \cup$ | $\text{—}$            |                       |                     |                  | 3         |
|           | $\text{— } \cup \cup$ | $\text{—}$            | $\text{— } \cup \cup$ | $\text{— } \cup \cup$ | $\text{—}$          |                  | 2 + 3     |
|           | $\text{— } \cup \cup$ | $\text{—}$            | $\text{— } \cup \cup$ | $\text{— } \cup \cup$ | $\text{—}$          |                  | 2 + 3     |
|           | $\text{— } \cup \cup$ | $\text{— } \cup$      | $\text{— } \cup \cup$ | $\text{— } \cup \cup$ | $\text{—}$          |                  | 2 + 3     |
|           | $\text{— } \cup \cup$ | $\text{— } \cup$      | $\text{— } \cup \cup$ | $\text{—}$            | $\text{— } \Lambda$ |                  | 2 + 3     |

So stellt sich auch dem Auge der eurythmische Bau der Glieder dar, welche zwischen zwei und drei Tacten wechseln. Nachdem in der ersten Strophenhälfte in grösseren Partien gerade und ungerade Tactgruppen einander ablösten, steigert sich in der zweiten Hälfte die Bewegung so sehr, dass kleinere Partien von je zwei Tacten mit dreitactigen verbunden werden. Dieser Gesamtanlage ist es angemessen, wenn im Anfange mehrere, gegen den Schluss eine tactwechselnde Periode eintreten. Denn offenbar bilden die drei ersten Verse für sich, sowie der vierte mit dem fünften eine Periode; es folgt dann die in der ersten Periode mesodisch eingeschlo-

bene Tripodie noch einmal als selbständiger Einleitungssatz zu der Periodenreihe des zweiten Strophentheils. Die ganze Periodisirung ist demnach folgendermassen angelegt:

|                 |                   |
|-----------------|-------------------|
| I               | II                |
| α 2, 2, 3, 2, 2 | 2, 2, 2, 2, 2, 2, |
| β 3, 2, 3, 2, 3 | 2, 3, 2, 3.       |

Wenn man die Strophe daktylo-epitritisch genannt hat, so ist dieser Name der äusseren Erscheinung wohl angepasst, aber nicht dem Wesen des Rhythmus. Denn da sich im vierten, siebenten, achten, neunten Verse ein Glied herausgestellt hat, in welchem eine trochäische und daktylische Dipodie verbunden sind, so gehört das Metrum zu den 'gemischten' und nicht zu den 'zusammengesetzten', wozu es von Westphal gerechnet wird (Metrik 2 Aufl. II 683). Die Strophe ist also logaödisch, wie die folgende Epodos, und die Spondeen, Daktylen sind irrational und nicht vierzeitig.

Der Bau der Epodos, wie ihn uns die Ueberlieferung vorführt, ist ungleich einfacher. Zwei logaödische Hexapodien, vier gleiche Tetrapodien und eine abschliessende Hexapodie bilden das Ganze. Die Periodisirung ist durch den Hiatus und indifferente Silbe am Schlusse des zweiten und vierten Verses gekennzeichnet. Die ersten beiden Perioden bestehen demnach aus zwei, die dritte aus drei Gliedern. Dehnungen sind nur fünfmal angewendet; die erste Periode schliesst wegen des Hiatus mit Pause:

|                                                                                                                                                 | Tactzahl |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| I   $\text{— } \cup \cup$   $\text{— } \cup \cup$   $\text{— } \cup$   $\text{— } \cup$   $\text{—}$   $\text{— } \cup$                         | 6        |
| II   $\text{— } \cup$   $\text{— } \cup \cup$   $\text{— } \cup$   $\text{— } \cup$   $\text{— } \cup$   $\text{— } \cup$   $\text{— } \Lambda$ | 6        |
| III   $\text{—}$   $\text{— } \cup \cup$   $\text{— } \cup$   $\text{—}$   $\text{— } \cup$                                                     | 4        |
| IV   $\text{— } \cup \cup$   $\text{— } \cup$   $\text{—}$   $\text{— } \cup$                                                                   | 4        |
| V   $\text{—}$   $\text{— } \cup$   $\text{—}$   $\text{—}$   $\text{—}$                                                                        | 4        |
| VI   $\text{— } \cup \cup$   $\text{—}$   $\text{— } \cup$   $\text{— } \cup \cup$   $\text{—}$   $\text{— } \cup$                              | 6        |

Die Dehnung im ersten Verse trifft gerade das gewichtige  $\mu\alpha\kappa\rho\alpha\iota\omega\nu\iota$   $\text{— } \cup \text{— } \cup \cup$ , was wohl beabsichtigte Tonmalerei voraussetzen lässt. Zwei von den vier mittleren Tetrapodien haben die Form des zweiten Glykoneions. In der letzten sind, gewiss mit Rücksicht auf den Wortinhalt, Trochäen und Daktylus sämtlich durch Spondeen ersetzt: 'allwärts

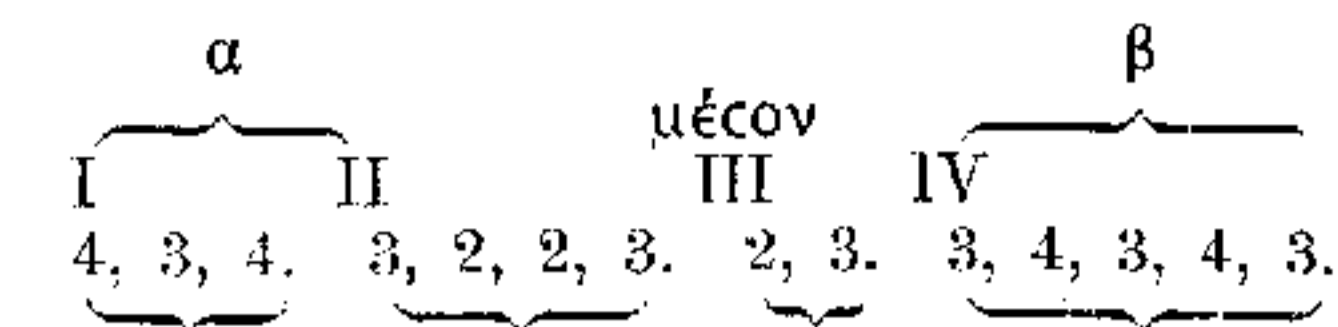


mittlung zwischen dem Periodenwechsel der ersten und der Periodeneinheit der zweiten Hälfte bildet. Rechnen wir die Zeilen 225—226 = 248—249 als je eine Pentapodie, wie selbstverständlich, so gehen dem Verse 228 = 251 fünf Verse in zwei Perioden voraus und es folgen ebenfalls fünf Verse, die zu einer Periode vereinigt zu sein scheinen. Der mittlere Einzelpers muss also für sich eine rhythmische Geltung haben, die er erhält, wenn er als zweigliedrige Periode aufgefasst wird. Eine Hexapodie würde sich naturgemäss in zwei gleich grosse Glieder (Tripodien) zerlegen, und dadurch ginge die Wirkung zu Grunde, welche der Dichter in den übrigen Versen durch Vereinigung ungleicher Glieder erzielt hat, indem er den unruhvollen Sorgen der Salaminier durch das beständige Auf- und Niederschwanken in den verschiedenen grossen Tactgruppen einen lebendigen Ausdruck verliehen hat. Aus demselben Grunde ist die Tetrapodie unmöglich, da ihre ohnehin haltlosen kleinen Glieder sich viel zu leicht nach den schwerfälligen Pentapodien ausnehmen würden. Wir entscheiden uns also für die Pentapodie, die in der That am besten die Vermittlung der beiden Strophenhälften zu bilden vermag. Denn indem sie mit einer geraden Tactgruppe (2) beginnt und mit einer ungeraden (3) schliesst, prägt sie dem Ohr den Grundtypus der Periodisirung noch einmal ein, ehe er in den folgenden fünf Versen eine breite, abschliessende und beruhigende Ausführung durch Vereinigung zwei gerader mit zwei ungeraden Gliedern erhält.

Die Tacteinheit der Strophe würden wir so darstellen:

|   | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Tactzahl |
|---|---|---|---|---|---|----------|
| - | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | 2 + 2    |
| - | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | 3        |
| ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | 2 + 2    |
| ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | 3 + 2    |
| - | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | 2 + 3    |
| ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | 3        |
| ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | 2 + 2    |
| ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | 3        |
| ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | 2 + 2    |
| ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | ⋮ | 3        |

Auf die Perioden vertheilen sich die Glieder folgendermassen:



## § 4.

## Aus dem Philoktet.

Unverändert, mit Ausnahme weniger Verse, ist die Parodos des Philoktet geblieben. Die Messung in der handschriftlichen Zeilenabtheilung ist allerdings so einfach, dass eine Abweichung davon als Willkür zu betrachten ist. Metrische Anhaltspunkte zur Bestimmung der Perioden sind nicht vorhanden; nur die rhythmische Gliederung bietet zwei Kriterien. Rechtfertigen wir zuerst die handschriftliche Vertheilung:

- 135 στρ. τί χρῆ τί χρῆ με, δέσποτ', ἐν Ξένῳ Ξένον  
 στέγειν, ἢ τί λέγειν πρὸς ἄνδρ' ὑπόπταν;  
 φράζε μοι· τέχνα γάρ  
 τέχνας ἐτέρας προὔχει  
 καὶ γνώμα παρ' ὅτῳ τὸ θεῖον
- 140 Διὸς σκήπτρον ἀνάσσειται.  
 ἐὲ δ', ὦ τέκνον, τόδ' ἐλήλυθεν  
 πᾶν κράτος ὠτύγιον· τὸ μοι ἔννεπε  
 τί σοι χρεῶν ὑπουργεῖν.
- 150 ἀντ. μέλον πάλαι μέλημά μοι λέγεις, ἀναξ,  
 φρουρεῖν ὄμμ' ἐπὶ σφ' μάλιστα καιρῶ·  
 νῦν δέ μοι λέγ' αὐλάς  
 ποίας ἐνεδρος ναίει  
 καὶ χῶρον τίν' ἔχει. τὸ γάρ μοι
- 155 μαθεῖν οὐκ ἀποκαίριον,  
 μὴ προσπεσῶν με λάθη ποθὲν  
 τίς τόπος, ἢ τις ἔδρα, τίν' ἔχει στίβον,  
 ἔναυλον ἢ θυραῖον;

Eine solche Tactgliederung würde ein moderner Musiker unschwer nachbilden; und doch hat die eine kleine Abweichung von unserer gewöhnlichen Notirung in den Versen 139—140 = 154—155 Veranlassung zur Entstellung der Ueberlieferung gegeben. Die Verse sind logaödisch; es folgen 1) eine katalektische trochäische Hexapodie mit Anakrusis, 2) eine gleiche Hexapodie mit zwei Dehnungen und einem Daktylus, 3) eine trochäische Tetrapodie mit einer Dehnung,

4—7) glykoneische Tetrapodien in variirter Gestalt, 8) eine daktylische Tetrapodie, 9) eine katalektische trochäische Tetrapodie mit Anakrusis. Dass dieser Bau eurythmisch sei, ist leicht einzusehen, wenn wir nur die uns geläufige Notirung der einzelnen Tacte auf ihn anwenden:

|   | 1     | 2     | 3     | 4     | 5   | 6 | Tactzahl  |
|---|-------|-------|-------|-------|-----|---|-----------|
| υ | υ υ   | — υ   | — υ   | — υ   | — υ | — | 2 + 2 + 2 |
| υ | υ υ   | — υ υ | — υ   | — υ   | —   | — | 2 + 2 + 2 |
| υ | υ υ   | — υ   | —     | —     | —   | — | 2 + 2     |
| υ | υ υ υ | —     | —     | —     | —   | — | 2 + 2     |
| υ | υ υ υ | — υ υ | — υ   | —     | —   | — | 2 + 2     |
| υ | υ υ υ | — υ υ | — υ   | —     | —   | — | 2 + 2     |
| υ | υ υ υ | — υ υ | — υ υ | — υ υ | —   | — | 2 + 2     |
| υ | υ υ   | — υ   | —     | —     | —   | — | 2 + 2     |

Die Verwirrung in den Ausgaben ist entstanden durch die aussergewöhnliche Form der mittleren Partie. Zunächst musste der Iambus im Anfang des sechsten Verses nach der unbetonten Schlussilbe der vorhergehenden Zeile stören; doch hebt sich die vermeintliche Tactstörung durch die Accentbrechung auf, der Iambus ist nur ein synkopirter Trochäus, und der lange fünfte Vers endigt regelrecht mit vollem Tacte. Es ist nicht abzusehen, wesshalb nun die Herausgeber Freude an einem kretischen Verse in der dritten Zeile gefunden haben: φράζε μοι (137) und vuv dé μοι (152) bilden in den Ausgaben einen Vers, welcher auch als katalektischer trochäischer Zweier einen gar wunderlichen Eindruck unter den langen Sechsern und Vierern macht. In der Strophe liesse man sich noch allenfalls die Intention gefallen, den Imperativ gewichtig hervortreten zu sehen, obgleich dieses: 'Sage mirs' nicht den Ton des Befehls, der Angst oder Leidenschaft hat, sondern nur Ausdruck einer geschwätzigigen Verlegenheit ist. Aber in der Gegenstrophe hat das abgeknappte vuv dé μοι gar keine Bedeutung. Durch die Abtrennung der Einzeldipodie wurden natürlich die beiden folgenden Verse auf verschiedene Weise alterirt.

Unglücklich ist auch Westphal's Verseintheilung (Metrik 2. Aufl. II 841), in welcher zwar jene kurzathmige Dipodie vermieden ist, dafür aber vier Hexapodien aus den ersten fünf Versen gebildet werden; und zwar sind die Zeilen 137—139 so vereinigt:

φράζε μοι. τέχνα γὰρ τέχνας ἑτέρας  
 προὔχει καὶ γνώμα παρ' ὅτῳ τὸ θεῖον.

Die erste dieser beiden Verszeilen würde nämlich durch Cäsur und innere Katalexis in zwei Tripodien zerfallen, eine Tactgliederung, welche der Gesamtanlage der Strophe widerspricht.

Der fünfte Vers könnte auch so gemessen werden: υ υ υ | υ υ | υ υ; aber ich habe die Anakrusis vorgezogen, weil sie durch den Bau des vorhergehenden Verses motivirt, wenn auch nicht nothwendig erfordert, ist. Die so um einen Auftact verlängerte Zeile gibt der folgenden als Periodenschluss verwendeten Tetrapodie einen festen Halt. Es ist mir nämlich durch die stärkeren Interpunctionen wahrscheinlich geworden, dass die Periodisirung folgende ist:

I 6, 6. II 4, 4, 4, 4. III 4, 4, 4.

Die beiden Hexapodien heben sich von selbst rhythmisch und syntaktisch zugleich von den folgenden sieben Tetrapodien ab. Letztere tragen nicht den Stempel eines einheitlichen Ganzen, vielmehr bildet der Auftact durch sein viermaliges Eintreten eine gewisse Zusammengehörigkeit der Glieder. Zumal hebt er den siebenten Vers gegen den sechsten ab, eine Trennung, welche in der Strophe durch eine stärkere, in der Gegenstrophe durch eine schwächere Interpunction unterstützt wird. Die Schlussperiode, welche aus den drei letzten Versen besteht, ist nicht einheitlich; denn der Zusammenstoß der unbetonten Kürzen am Ende des achten und der Kürze im Anlaut des neunten Verses lässt eine unmittelbare Vereinigung nicht zu. Die Schlusszeile ist daher ein selbständiger Epodos.

Die längere Messung des fünften Verses durch Annahme einer Anakrusis hat noch einen ferneren Grund. Der Vers nimmt sich nämlich schon durch den vollen Tactschluss gewichtiger aus, und es ist ersichtlich, dass der Dichter ihm mit Absicht einen breiteren Tonfall gegeben hat. Demnach hat es eine innere Wahrscheinlichkeit, dass der Vers eine möglichst gedehnte Form hatte, und diese Annahme wird äusserlich dadurch unterstützt, dass er gerade in der Mitte der Strophe zwischen je vier Zeilen steht.

Viel deutlicher tritt eine solche symmetrische Versgruppierung um einen Mittelpunkt in der zweiten Strophe derselben Parodos hervor.

169 στρ. οἰκτεῖρω νιν ἔγωγ', ὅπως,  
 μή του κηδομένου βροτῶν  
 μηδὲ σύντροφον ὄμι' ἔχων,  
 δύστανος, μόνος ἀεὶ  
 νοσεῖ μὲν νόσον ἀγρίαν,  
 ἀλύει δ' ἐπὶ παντί τῳ  
 175 χρείας ἰσταμένῳ. πῶς ποτε πῶς  
 δύσμορος ἀντέχει;  
 ὦ παλάμαι θεῶν,  
 ὦ δύστανά γένη βροτῶν,  
 οἷς μὴ μέτριος αἰὼν.

180 ἀντ. οὗτος πρωτοτόνων γεγῶς  
 οἴκων οὐδενὸς ὕστερος  
 πάντων ἄμμορος ἐν βίῳ  
 κεῖται μόνος ἀπ' ἄλλων  
 στικτῶν ἢ λακίων μετὰ

185 θηρῶν, ἐν τ' ὀδύναϊς ὁμοῦ  
 λιμῶ τ' οἰκτρὸς ἀνήκεστα μερι-  
 μνήματ' ἔχων βαρεῖ.  
 ἀ δ' ἀθυρόστομος  
 ἀχῶ τηλεφανῆς πικρὰς  
 οἰμωγὰς ὑπ' ὀχεῖται.

Die sechs ersten Verse sind sogenannte zweite glykoneische Tetrapodien; im vierten ist eine Kürze unterdrückt. Es folgt dann eine trochäisch-daktylische Pentapodie, eine gleichartige Tripodie, dann eine daktylische Dipodie und wieder ein zweites Glykoneion, endlich ein dem vierten Verse gleiches Glykoneion, welches indess ohne Dehnung auch tripodisch sein kann\*).

Ueber die Periodisirung lässt sich vor allem sagen, dass mit der Pentapodie offenbar ein neuer Satz anfängt, welcher mit den vorhergehenden Tetrapodien nicht zu einer rhythmischen Einheit verbunden werden kann, vielmehr sichtlich seinen Abschluss in der folgenden Zeile findet, wie denn auch

Ueberlieferung 177 θεῶν Lachmann. θνητῶν cod. 180 γεγῶς Nauck. ἴσως cod. 187—188 βαρεῖα δ' cod. βαρεῖ. ἀ δ' Böckh Hermann.

\*) Die dochmische Betonung der Verse 176, 177 = 187, 188 ist nicht zulässig (Böckh de metr. Pindari 322 f. vgl. Hermann elem. 251), ebenso wenig, wie O. C. 117, 124, 129, 130 = 149, 156, 160, 161.

die Pentapodie in der Gegenstrophe mit der nachfolgenden Tripodie durch Wortgemeinschaft zusammenhängt. Wir trennen daher die vordere rein glykoneische Partie von der zweiten mit der Pentapodie beginnenden Strophenhälfte. In der letzteren ist uns ein Periodenschluss positiv gekennzeichnet durch den Hiatus in der Tripodie der Strophe und Gegenstrophe. Demnach heben sich die Pentapodie mit der Tripodie, sowie die drei letzten Verszeilen als gesonderte Perioden hervor. Auch in der ersten Strophenhälfte ist ein Versschluss, welcher als Periodenschluss angesehen werden kann. Es ist wenigstens höchst wahrscheinlich, dass Sophokles keine indifferente Silbe inmitten der glykoneischen Periode geduldet hat. Wenn wir aber mit dem Verse στικτῶν ἢ λακίων μετὰ eine Periode schliessen, so schneiden wir nicht nur zwischen Adjectiv und zugehörigem Substantiv ein, sondern lassen auch das letzte Glykoneion allein stehen. Da dieses aber keine Periode ausmachen kann, so wäre eine solche Gliederung unmöglich, wenn es nicht selbständiger Epodos wäre, und just dieses epodische Schlussglied der ersten Strophenhälfte bildet die Mitte der ganzen Strophe, es ist auf beiden Seiten von je fünf Versen umgeben. Wie es sich selbst durch die vorhergehende indifferente Silbe von der vorderen Partie abhebt, so ist es von den fünf Schlussversen durch die nach ihm beginnende ungerade Gliederung getrennt.

Es ist auffallend, dass die Pentapodie Vorder- und die Tripodie Nachsatz einer zweigliedrigen Periode ist; der Nachsatz erscheint zu kurz, um einen Abschluss zu bilden. Aber gerade das dreitactige Schlussglied, wie die ganze letzte Periode, zeigt uns, dass der Dichter in der zweiten Hälfte kleine ungerade mit geraden Gliedern hat wechseln lassen. Wir vermissen diesen Wechsel in der mittleren Periode, wenn wir fünf Tacte mit dreien vereinigen; wir erhalten ihn, wenn wir die Pentapodie als zusammengesetzt aus einer Tripodie und Dipodie betrachten. Die eurythmische Anlage ist also folgende:

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | Tactzahl |
|---|---|---|---|---|----------|
| — | — | — | — | — | 2 + 2    |
| — | — | — | — | — | 2 + 2    |
| — | — | — | — | — | 2 + 2    |
| — | — | — | — | — | 2 + 2    |

|                                                                                                |            |          |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|----------|
| $\overline{\cup \cup \cup}$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup$   $\cup \cup \cup \cup$     2 + 2 |            |          |
| $\overline{\cup \cup \cup}$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup$   $\cup \cup \cup \cup$     2 + 2 |            |          |
| $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup$   $\cup \cup \cup$     3 + 2                 |            |          |
| $\cup \cup \cup$   $\cup \cup$   $\cup \cup \cup$       3                                      |            |          |
| $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$         2                                                  |            |          |
| $\cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup$       2 + 2                                       |            |          |
| $\cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup$       3                                           |            |          |
| I                                                                                              | II         | III      |
| 4, 4, 4, 4, 4, - 4.                                                                            | - 3, 2, 3. | 2, 4, 3. |

Die letzte Strophe der Parodos ist wieder in so schöner Eurythmie überliefert, dass man sich wundern muss, die Herausgeber auf willkürlichen Abwegen wandeln zu sehen.

- 201 στρ. ΧΟ. εὔστομ' ἔχε παῖ. ΝΕ. τί τόδε; ΧΟ. προῦφάνη κτύπος,  
 φωτὸς σύντροφος ὡς τειρομένου του,  
 ἢ που τῆδ' ἢ τῆδε τόπων.  
 205 βάλλει βάλλει μ' ἐτύμα φθογγά  
 του στίβου κατ' ἀνάγκαν  
 ἔρποντος, οὐδέ με λάθει  
 βαρεία τηλόθεν αὐδὰ  
 τρουάνωρ· διάστημα γάρ θρηγεῖ.  
 210 ἀντ. ΧΟ. ἀλλ' ἔχε τέκνον. ΝΕ. λέγ' ὃ τι. ΧΟ. φροντίδας νέας·  
 ὡς οὐκ ἔξεδρος ἀλλ' ἐντοπος ἀνὴρ,  
 οὐ μολπὰν κύριγγος ἔχων,  
 ὡς ποιμὴν ἀγροβότας ἀλλ' ἢ  
 215 που πταίων ὑπ' ἀνάγκας  
 βοῶ τηλωπὸν ἰωάν  
 ἢ ναὸς ἄξενον αὐγά-  
 ζων ὄρμον· προβοῶ τι γάρ δεινόν.

In der Strophe ist der erste Vers getheilt: εὔστομ' - | προῦφάνη-, während durch die Gegenstrophe die Einheit desselben bezeugt wird. Die Wortabtheilung im Verse 217 ist durch die Handschrift gesichert. Die Strophe fließt in dreizeitiger Tactgliederung dahin; im Anfange ist die Hast und Aengstlichkeit der Lauschenden durch zwei aufgelöste Tacte, scheinbare Päone  $\cup \cup \cup \cup$ ,  $\cup \cup \cup \cup$ , gemalt.

| 1                                                                                                                       | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | Tactzahl |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|---|---|---|---|----------|
| $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup$   $\cup \cup \cup \cup$   2 + 4 |   |   |   |   |   |          |
| $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup$   $\cup \cup \cup \cup$   4 + 2 |   |   |   |   |   |          |
| $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup$     4                           |   |   |   |   |   |          |
| $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup$     4                           |   |   |   |   |   |          |
| $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup$     4                           |   |   |   |   |   |          |

Ueberlieferung. 202 του von Porson zugefügt. 205 ἐτύμα apogr. ἐτόμα cod. 209 θροεῖ cod. θρηγεῖ Dindorf. 212 ἀνὴρ cod.

|                                                                                                                         |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   4     |
| $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   4     |
| $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   $\cup \cup \cup$   4 + 2 |

Die erste Zeile sondert sich von den übrigen durch ihre rhythmische Eigenthümlichkeit ab; die Auflösung des ersten und dritten Trochäus entspricht vortrefflich der unruhigen und unterbrochenen Rede. Man kann den Vers, was seine Grösse betrifft, als Glied betrachten, doch hat er keinen Nachsatz; er bildet eine Reihe für sich. Die folgende Versgruppe besteht aus fünf glykoneischen Tetrapodien, denen eine gleichartige Hexapodie voraufgeht und folgt:

6, 4, 4, 4, 4, 4, 6.

Ob der Dichter diese Glieder zu kleineren Perioden verbunden, oder zu einem siebengliedrigen Ganzen vereinigt hat, lässt sich nicht mehr entscheiden.



## Vierter Abschnitt.

Kritisch-ästhetischer Versuch über die logaödischen Compositionen in der Antigone.

---

Die bisherigen Erörterungen hatten den Zweck, einen technischen Beweis für meine rhythmischen Beobachtungen zu liefern. Es ist meines Erachtens ersichtlich geworden, dass so künstliche Compositionen, wie die Sophokleischen, sich nicht zum recitirenden Vortrag eignen. Der Ausfall, welchen unsere Schule durch das Aufgeben der metrischen kunstvollen Recitationen als vermeintlicher Bildungsmittel und Paradeübungen erleiden möchte, wird hinwiederum reichlich ersetzt durch *die ästhetische Erklärung des Rhythmenbaues*. Eine solche Erklärung hat ihre Stelle im fortlaufenden Commentar zu finden und ist mindestens eben so wichtig, wie die grammatischen Partien desselben. Es wird natürlich vor allem darauf ankommen, die ästhetischen Beobachtungen fassbar zu gestalten und sie nicht auf ein subjectives Gefühl zu gründen, welches zu eigenwillig ist, um für die allgemeine Bildung werthvoll zu sein. Es ist sehr leicht, bei mässiger Phantasie dem Leser schöne Tableaux aufzutischen, welche nur den einen Fehler haben, dass sie nirgends, als im Gehirne des Malers, existiren und existirten. Wer Freude an solchen Uebungen der Phantasie hat, kann sie in der neuen Aeschylus-Litteratur an einem nicht uninteressanten Beispiele geniessen. Fruchtbar sind sie nicht.

Die ästhetische Beurtheilung eines Liedes, dessen Melodie verloren ist, nur nach Text und Rhythmus zu bilden, ist an sich bedenklich. Wir müssen jedenfalls nüchtern genug sein, um nicht durch lebhaftere Einbildung die erhaltenen Reste zu luftigen Gebilden zusammen zu fügen: wir wollen eine scharfe Zeichnung entwerfen, welche der schimmernden Farben nur zu oft entbehren muss, weil diese unwiederbringlich verwischt sind. Die Conturen aber, welche gerettet sind, helfen uns, bei sorgfältiger und an den schadhafte Stellen bei kritischer Behandlung, eine Anschauung und künstlerische Würdigung der Compositionen gewinnen.

## § 1.

## P a r o d o s.

## Erster Theil.

- 100 στρ. ἀκτίς ἀελίου τὸ κάλ-  
 λιστον ἑπταπύλῳ φανέν  
 Θήβα τῶν προτέρων φάος.  
 ἐφάνθησ ποτ' ὦ χρυσέας  
 ἀμέρας βλέφαρον, Διρκαί-  
 105 ων ὑπὲρ ρεέθρων μολούσα,  
 τὸν λεύκασπιν Ἀργόθεν ἐκ  
 φῶτα βάντα πανσαγία  
 φυγάδα πρόδρομον δευτέρῳ  
 κινήσασα χαλινῶ,  
 110 δε ἐφ' ἡμετέρα γῆ Πολυνείκου  
 ἀρθεῖς νεικέων ἐξ ἀμφιλόγων  
 δεξέα κλάζων  
 ἀετὸς ἐς γῆν ὡς ὑπερέπτη,  
 λευκῆς χιόνος πτέρυγι στεφανός  
 115 πολλῶν μεθ' ὄπλων  
 εὖν θ' ἵπποκόμοις κορύθεσσιν.  
 ἀντ. στὰς δ' ὑπὲρ μελάθρων φονώ-  
 καισιν ἀμφιχανῶν κύκλω  
 λόγχαῖς ἑπτάπυλον στόμα,  
 120 ἔβα, πρίν ποθ' ἀμετέρων  
 αἱμάτων γένουσιν πλησθη-  
 ναί τε καὶ στεφάνωμα πύργων  
 πευκάενθ' ἠφαιστον ελεῖν.  
 τοῖος ἀμφὶ νῶτ' ἐτάθη  
 125 πάταγος Ἄρεος ἀντιπάλῳ  
 δευχείρωμα δράκοντος.  
 Ζεὺς γὰρ μεγάλης γλώσσης κόμπου  
 ὑπερεχθαίρει, καὶ σφας ἐσιδῶν  
 πολλῶ ρεύματι προσνισσομένους  
 \* χρυσοῦ καναχῆς ὑπερόπτας  
 παλτῶ ρίπτει πυρὶ βαλβίδων  
 ἐπ' ἀκρῶν ἤδη  
 νίκην ὀρμῶντ' ἀλαλάσαι.

Ueberlieferung. Zeilenabtheilung 100—113 ἀκτίς — | λιστον — |  
 θηβα — | ἐφάνθησ — | ἀμέρας — | διρκαίων — | ρεέθρων — | τὸν — |  
 φῶτα — | φυγάδα — | κινήσασα — | εὖν — | ἀρθεῖς — | δεξέα — | ὡς ὑπε-  
 ἑπτα (vgl. S. 51). 117—126 στὰς — φονί|καισιν ἀμφιχανῶν — | λόγ-  
 χαισ — | ἔβα — | αἱμάτων — | πλησθη|ναι — | στεφάνωμα — | πευκάενθ'  
 — | τοῖος — | πάταγος — | δευχείρωμα. 106 Ἀργόθεν φῶτα cod.  
 ἐκ Hermann. Ἀπιόθεν Ahrens. 113 ὡς tilgt Hermann; dochist viel-  
 mehr V. 130 verderbt. 117 φονί|καισιν cod. φονώ|καισιν Böckh. 122 τε  
 Triklinius. 130 καναχῆ θ' Emperius. ὑπεροπτίας adscriptoin marg.  
 a m. ant. ὑπερόπτας Dind.

|                         |                       |
|-------------------------|-----------------------|
| I περίοδος τρίκωλος     | — —   — —   — —   — — |
| II περίοδος τρίκωλος    | — —   — —   — —   — — |
| III περίοδος τετράκωλος | — —   — —   — —   — — |

Gegen die finstere Unterredung der Antigone und Ismene hebt sich das erste Lied des Chores mit starkem Contraste ab. Thebanische Greise ziehen in die Orchestra ein, indem sie den Sonnenstrahl begrüßen, der an jenem Morgen zum ersten Male wieder heiter über die Fluthen der Dirke emporgeleuchtet und die argivischen Feinde verscheucht hat.

Der Gesang hat einen so einfach, aber auch so prägnant gegliederten Rhythmus, dass er nicht zu künstlicher Tanzbewegung, sondern zu dem einfachsten Schritt geschrieben sein muss. Diese Beobachtung lehrt uns, dass derselbe beim Aufmarsch des Chores vorgetragen wurde\*), dass er ein Marschlied ist, welches die zur festen Aufstellung der Sänger erforderliche Zeit ausfüllt. Zwar der eigentliche Marschtypus, der Anapäst, ist nicht für die vom Gesammtchore vorgetragenen Strophen verwendet, — er tritt nur bei dem Einzelvortrage des Chorführers ein —; aber der vom Dichter gewählte Rhythmus eignet sich nicht weniger zum Schritt des Anmarsches. Wir sind freilich bei dergleichen Liedern mehr an den geraden Tact gewöhnt, während die vorliegende Parodos nach heutiger Bezeichnungsweise ungeraden oder gemischten Tact hat; aber auch moderne Wanderlieder sind im 6/8-Tacte geschrieben, z. B. Härtel Deutsches Liederlexikon No. 69. 932:

‘Wohlauf ihr lieben Leute, den Wanderstab zur Hand’



\*) Letzteres liegt nicht nothwendig in dem Begriffe der Parodos (vgl. Westphal Metr. 2. Aufl. II S. 303); und Böckh scheint sich den Vortrag erst nach Aufstellung des Chores gedacht zu haben, da er in seiner Uebersetzung beifügt: ‘Chor, nachdem er in der Orchestra angelangt’. Dass aber der Einzug des Chores unter logaödischen Rhythmen vorkam, lehrt das erste Chorikon des Oedipus auf Kolonos.

wie sich überhaupt auf dreitheiligen Rhythmus recht gut gehen lässt.

Die erste Begrüssung des Helios hebt sich syntaktisch und metrisch gesondert hervor. In einer Periode von drei Gliedern wird er angeredet: 'Strahl der Sonne, du schönstes Licht, | Wie's der siebenthorigen Stadt | Thebe nimmer zuvor erschien!'

Der Tact ist der trochäische und so gebildet, dass mit reinen Trochäen irrationale Daktylen gemischt sind. Jedes Glied hat an zweiter Stelle einen solchen Daktylus mit voraufgehendem Einzeltrochäus und nachfolgender trochäischer katalektischer Dipodie, d. h. es ist in der Form des sogenannten zweiten Glykoneions abgefasst. Der letzte Tacttheil der katalektischen trochäischen Dipodie ist in den beiden ersten Gliedern durch Dehnung der zweiten Länge ausgefüllt (— ∪ —), im Schlussglied tritt eine Kürzenpause ein (— ∪ ∅ Λ). Dass hier die Pause berechtigt und ein Periodenschluss vorhanden ist, zeigt die unbestimmte Silbe des letzten Wortes φάος.

Warum erscheint den Thebanern das Sonnenlicht an jenem Tage so heiter und schön? Endlich, so singen sie, ist der Morgen gekommen, an dem die Feinde von unserer Stadt entwichen, vor der aufgehenden Sonne geflohen sind. Lebhafter hebt der Rhythmus bei diesem Gedanken in der zweiten ebenfalls dreigliedrigen Periode an. Der erste Tact erhält durch die Bindung der zwei letzten Zeiten eine effectvolle Accentsetzung, indem statt der gewöhnlichen Betonung — ∪ die überraschende ∪ ∅ gewählt ist, wodurch der zweite mit dem dritten verschmolzene Tacttheil mitbetont, der Accent also zur Hälfte auf die Länge verschoben wird. Die ohnehin schwere Länge ruft den Eindruck der Accentversetzung hervor. Gleich tritt aber der reine trochäische Rhythmus wieder ein, und so entsteht die Gegenstellung zweier Längen ∪ — | — ∪ ἐφάνθης ποτ', welche der anhebenden Periode eine ungewöhliche Frische verleiht. Auf den Trochäus folgt ein kyklischer Daktylus und eine dreizeitige Länge an Stelle eines Trochäus. Das Ganze hat also die Form des dritten katalektischen Glykoneions mit gebrochenem Anfangstacte. Der weitere Verlauf der Periode ist regelmässig: das zweite Glied schliesst mit irrationaler Silbe vor der gedehnten Länge

.. βλέφαρον Διρκαίων ... ∪ ∪ — ∪ — || —, das Schlussglied dagegen endigt auf eine vollständige trochäische Dipodie.

Dadurch unterscheidet sich also die erste Periode von der zweiten im Tonfall, dass jene mit einer Pause, diese ohne Pause schliesst. Das ist nicht nur etwa in der Melodie begründet, sondern auch im Gedankengange; denn die Worte: 'du strahlst endlich, des goldenen Tags Auge, herrlich herauf, über Dirka's Fluten herüberwandelnd' sind an sich unbefriedigend, weil nicht der Sonnenaufgang selbst, sondern der Umstand die Freude der Greise erweckt, dass die Feinde vor der aufgehenden Sonne geflohen sind. Wie also der Participialsatz τὸν λεύκακτιν φῶτα φυγάδα πρόδρομον ὀξυτέρω κινήσασα χαλινῶ sich innerlich als nothwendige Erklärung an die Worte ἐφάνθης ποτ', ὦ χρυσεὰς ἀμέρας βλέφαρον anschliesst, so setzt auch ohne Unterbrechung die letzte Periode ein: μολούσα || τῶν λεύκακτιν ∪ — ∪ || — ∅ — ∪. Dieselbe hat vier Glieder und bildet dadurch gegenüber den beiden vorhergehenden Perioden einen breiteren Abschluss. Die drei vordern Glieder haben die Form des dritten katalektischen Glykoneions. Das dritte Glied hebt sich aber prächtig hervor; denn die Flucht des argivischen Mannes wird charakteristisch vorgeführt durch die Auflösung der trochäischen Dipodie: φυγάδα πρόδρομον ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪, die in Verbindung mit dem kyklischen Daktylus die Eile und Bestürzung des Flihenden ausmalt. Der Schluss wird durch ein zweites katalektisches Glykoneion mit Unterdrückung der letzten Kürze und dafür eintretende Dehnung der vorletzten Länge gebildet. Der letzte Tact ist durch eine Endpause ausgefüllt χαλινῶ || ∪ | — — Λ.

Nach Absingung der Strophe durch den Gesamtchor recitirt der Chorführer in *Anapäst* eine poetische Beschreibung des herannahenden Heereszuges, an welche sich eine wieder zur ersten Melodie und Schrittform gesungene Strophe des Chorliedes, die Gegenstrophe, knüpft. Die erste Periode derselben beschreibt den Feind: 'Stehend über den Dächern, umgähmend unserer Thore Mund', — 'entfloh er', so setzt dann die zweite Periode mit unerwarteter Wendung und der entsprechenden Rhythmusvertauschung ein: ἐπτάπυλον στόμα || ἔβα, πρὶν ποθ' κ. τ. λ. — ∪ ∪ | — ∪ ∅ Λ || ∪ — ∪. Die zweite und dritte Periode sind, wie in der Strophe, auch sprachlich an einander geschlossen. Eine Pause zwischen ihnen

wäre hier fehlerhaft, weil der Nebensatz πρὶν . . . καὶ στεφάνωμα πύργων || πευκάενθ' Ἡφαιστον εἰεῖν erst im Anfang der dritten Periode seinen Abschluss erreicht. Also wurden obige Worte dem Sinne entsprechend ohne Unterbrechung gesungen . . . - ∪ ∪ | - ∪ - ∪ || - ∪ - ∪ | - ∪ ∪ ∪ . Auch hier ist im dritten Gliede der Schlussperiode die Auflösung der trochäischen Dipodie zur Wort- und Tonmalerei benützt: πάταγος Ἄρεος ἀντιπάλῳ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ .

Die Betrachtung des rhythmischen Baues in seinem Zusammenhang mit dem Gedankengange führt nothwendig zur Dreitheilung der Strophe, wie sie Gleditsch II 3 richtig angegeben hat. Es ist nicht gerathen, mit H. Schmidt (Leitfaden S. 187) die beiden ersten Perioden der gleichen Tactzahl wegen zusammenzufassen, da sie durch eine Pause getrennt, selbständig nebeneinander stehen, die zweite sich vielmehr an die dritte anlehnt.

Was die Gliederung anbetrifft, so ist die schräge Theilung der Logaöden scharf genug durch die gerade der Anapäste unterbrochen. Jedoch ist der Tactwechsel nicht störend. Denn bei dem langsam feierlichen Ausschreiten der Greise kommen in den Anapästen auf die gleiche Tactlänge vier Zeiteinheiten, während die Logaöden dieselbe Zeitdauer in drei Zeiteinheiten theilen. Wie leicht ein solcher Uebergang von der diplasischen zur gleichen Theilung ist, zeigen die Verse des O. C. 134—137 = 165—168, wo innerhalb derselben Periode ein solcher Tactwechsel ohne Störung vor sich geht. Während also der Tactschritt derselbe bleibt, tritt folgende Messungsverschiedenheit ein:

|                          |                                 |   |   |                            |
|--------------------------|---------------------------------|---|---|----------------------------|
|                          | 3                               | 3 | 3 | 3                          |
| Schlussglied der Strophe | - ∪   ∪ ∪ ∪   -   -             |   |   |                            |
| Anapäste                 | ∪ ∪   ∪ ∪ ∪   - ∪ ∪   ∪ ∪ ∪   - |   |   |                            |
|                          |                                 |   |   | [ ∪ ∪ Auftact des Verses ] |

So ist der scharf klingende Tactwechsel harmonisch dem Ganzen untergeordnet.

Es darf nicht auffallen, wenn in der sonst so exact gegliederten Parodos die anapästischen Systeme unsymmetrisch gebaut sind. Die Zahl der Tacte kann für die Abzählung der Schritte nicht absolut massgebend sein, da wir nicht wissen, ob nicht zwischen den logaödischen Strophen und den Anapästen verschieden grosse Pausen eintreten, die durch ver-

schiedene Schwenkungen ausgefüllt waren. Jedenfalls ist es ein unsicheres Verfahren, wenn man die anapästischen Systeme durch Zusätze oder Streichungen zustutzen will. Da keines von den drei anapästischen Systemen nach der Ueberlieferung dem andern ganz gleichmässig ist, so muss man gegen solche Nivellirungen misstrauisch werden (vgl. Westphal Metr. II 177). In der That sind wohl nach jeder Strophe andere Schwenkungen ausgeführt worden, da der Chor ja seine feste Aufstellung noch nicht hat, sondern sie erst durch fortschreitende Bewegungen gewinnen muss. Nur ist es sehr unwahrscheinlich, dass innerhalb der kurzen Systeme ein besonderer Abschluss durch einen katalektischen Vers eingetreten wäre. Vielmehr ist die Ueberlieferung V. 113 richtig, dagegen V. 130 so verderbt, dass eine haltbare Verbesserung bis jetzt nicht gelungen ist.

Zählen wir die Tacte ab, so finden wir den geraden Bau durchgeführt:

|         |                                              |                                                             |
|---------|----------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|
| Strophe | { I 4 4 4 II 4 4 4 Anapäste<br>{ III 4 4 4 4 | { α' 2 × 4 β' 2 × 4<br>{ 2 2 × 4<br>{ 2 4<br>{ 2 2<br>{ 4 4 |
|---------|----------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|

Zweiter Theil.

134 στρ. ἀντίτυπα δ' ἐπὶ γὰρ πέεε τανταλωθεῖς  
 πυρφόρος δε τότε μαινομένα ζὺν ὄρμῳ  
 βακχεύων ἐπέπνει  
 ῥιπαῖς ἐχθίστων ἀνέμων.  
 εἶχε δ' ἄλλα μὲν, ἄλ-  
 λα τὰ δ' ἐπ' ἄλλοις ἐπενώ-  
 μα σταφυελίζων μέγας Ἄρης  
 δεξιόχειρος.  
 ἐπτα λοχαγοὶ γὰρ ἐφ' ἐπτα πόλαις  
 ταχθέντες ἴσοι πρὸς ἴσους ἔλιπον  
 Ζηνὶ τροπαίῳ πάγκαλκα τέλη,  
 145 πλὴν τοῖν σταφυροῖν, ὦ πατὴρ ἐνός  
 μητρός τε μῖα φύντε καθ' αὐτοῖν  
 δικρατεῖς λόγχαα εἴσαντ' ἔχεται  
 κοινοῦ θανάτου μέρος ἄμφω.

Ueberlieferung. Versabtheilung: 134—140 ἀντίτυπα — | πυρφόρος — | βακχεύων — | ῥιπαῖς — | εἶχε δ' ἄλλα τὰ μὲν ἄλλα τὰ δ' ἐπ' ἄλλοις | ἐπενώμα — | μέγας ἄρης δεξιόχειρος. 148—154 ἄλλα — | τὰ — | ἐκ — | τῶν νῦν — | θεῶν — | νύχοις — | τὰς ἐπέλωμεν — | δ' ἐλελίζων — ἄρχοι *Dind.* Die Eintheilung nach Gliedern ist V. 138—140 und 152—154 getrübt.

134 ἀντίτυπα superscripto a manu recentissima πως litteris ut per compendium expressis. *Dind.* ἀντίτυπος Triklinius (der Scholiast?). ἀντίτυπα Porson. ἀντιτυπὰ Wieseler. 138 ἄλλα τὰ μὲν] μὲν a m. ant. pro littera eluta, cui duae aliae superscriptae fuerunt, nunc erasae.

ἀντ. ἀλλὰ γὰρ ἁ μεγαλῶνομος ἦλθε Νίκα  
 150 τῆ πολυαρμάτων ἀντιχαρεῖσα Θήβα,  
 ἐκ μὲν δὴ πολέμων  
 τῶν νῦν θέσθε λησμοσύναν,  
 θεῶν δὲ ναοὺς χοροῖς  
 παννυχίοις πάντα ἐπέλ-  
 155 θωμεν ὁ Θήβας δ' ἐλελίχθων  
 Βάκχιος ἄρχοι.  
 ἀλλ' ὅδε γὰρ δὴ βασιλεὺς χώρας  
 Κρέων ὁ Μενοικέως  
 νεοχομοῖσι θεῶν ἐπὶ συντυχίαις  
 160 χωρεῖ τινὰ δὴ μήτιν ἑρέστων  
 ὅτι κύγκλητον τήνδε γερόντων  
 προῦθετο λέσχην,  
 κοινῷ κηρύγματι πέμψας.

|     |          |            |                                         |
|-----|----------|------------|-----------------------------------------|
| I   | περίοδος | δίκωλος    | ˘ ˘ ˘   — ˘ ˘   — ˘ ˘   — ˘   —   —     |
| II  | "        | "          | ˘ ˘ ˘   — ˘ ˘   — ˘ ˘   — ˘   —   —     |
| III | "        | τετράκωλος | — ˘   ˘ ˘   — ˘ ˘   — ˘   — ˘   —   —   |
|     |          |            | ˘ ˘ ˘   — ˘   — ˘ ˘   — ˘   — ˘   —   — |
|     |          |            | ˘ ˘ ˘   — ˘   — ˘ ˘   — ˘   — ˘   —   — |

Der Mann, welcher schon auf den Zinnen den Siegesruf anstimmte (132 f.), der Riese Kapaneus, stürzt vom Strahl des Zeus niedergeschmettert zur Erde. Sein Fall wird durch die rasch dahinrollenden irrationalen Daktylen gemalt, mit welchen die Strophe anhebt: 'Niedergeschmettert zur dröhnenden Erde stürzt er.' Diese Worte füllen das erste Glied der Periode aus, dem das zweite vollkommen entspricht. Es besteht aus drei Dipodien, von welchen die erste zwei Daktylen, die zweite einen Daktylus und einen Trochäus, die dritte zwei zum Ganzact gedehnte Längen enthält. Da nämlich die Beschreibung des von Kapaneus unternommenen Angriffs in der folgenden Periode fortgesetzt wird und diese in engem syntaktischen Zusammenhange mit der ersten steht, so ist gewiss auch die letzte Dipodie ὄρμᾳ — — durch Dehnung der Schlusslänge und nicht durch Pause — — ˘ gebildet. In der Gegenstrophe ist das anders.

In der zweiten Periode wird die Beschreibung zu Ende

Dind. ἀλλὰ δ' ἐπ' ἄλλοις Erfurdt. 148 ἦλθεν, sed v eraso. 153 παννύχοις.

geführt, und wir sehen hier die schönste Einheit zwischen Inhalt und metrischer Form. Auch diese Periode besteht aus zwei Gliedern, die wiederum in je zwei Dipodien zerfallen. Gravitätisch leitet die erste, aus zwei gedehnten Längen bestehende Dipodie die Periode ein, um dann rasch in den hurtigen Daktylus umzuspringen: 'Wuthvoll | schnaubt er daher'. Das Ganze ist ein drittes Glykoneion mit unterdrückten Kürzen in der trochäischen Dipodie. Auch das zweite Glied hat die Form des dritten Glykoneions. Nach der letzten Länge tritt die mit dem Gedankengange übereinstimmende Pause ein.

Mit der dritten Periode wendet sich nämlich die Erinnerung von Kapaneus zu den übrigen Heerführern. 'Es ging aber anders': so bricht die Erzählung voller Hohn ab. Diese kurze Wendung ist uns leicht verständlich, da wir dieselbe, freilich bei uns der komischen Rede angehörige Phrase haben ('doch es kam anders'). Solche Redeweisen lassen sich nicht immer streng nach der Logik behandeln; sie knüpfen oft an eine Einzelheit, einen Theil des vorher Gesagten oder auch an einen im Zusammenhange liegenden unausgesprochenen Gedanken an. Hier hängt das εἶχε δ' ἄλλα μὲν natürlich nicht an dem Hauptsatze ἐπὶ γὰρ πέεε, sondern es lehnt sich an den im zunächst vorhergehenden Nebensatze liegenden Gedanken an: ὅς μαινομένα ζῶν ὄρμᾳ ἐπέπνει. 'Er schnaubte rasend heran — aber es kam anders' d. h. wider Erwarten. Nachdem so der Chor abgebrochen hat, lenkt er seine Gedanken auf den sonstigen Verlauf des Krieges: 'Das Andere (τὰ δ') theilte der Kriegsgott den Verschiedenen auf verschiedene Art zu (ἄλλα ἄλλοις).'

In dieser Weise ist der Schlusssatz der Strophe wohl verständlich und bietet einen würdigen Sinn, während die gewöhnliche Schreibart und Erklärung theils unverständlich, theils unangemessen ist. Unverständlich ist die Gegenüberstellung von ἄλλα τὰ μὲν, ἄλλα τὰ δ' ἐπ' ἄλλοις. Denn wenn das Geschick des Kapaneus dem der andern gegenübergestellt wird, so kann dies entweder geschehen durch τὰ μὲν — τὰ δὲ oder durch τὰ μὲν — τὰ δὲ ἄλλοις, aber tautologisch wäre ἄλλα τὰ δὲ ἄλλοις. Da die überlieferten Worte ohnehin metrisch zu viele Silben haben, so versuchte man die Heilung am einfachsten an dem tautologischen ἄλλα τὰ δὲ, indem man τὰ δὲ entfernte und dieses, weil man doch ein Object

bedurfte, durch ἄλλα ersetzte. Somit ist allerdings der Logik Genüge gethan: 'die einen (wie Kapaneus) hatten dieses, andere ein anderes Geschick'. Aber gegen den guten Geschmack und gegen den Versbau verstösst diese Lesart. Am meisten fiel natürlich der metrische Fehler τὰ μὲν (— —, statt — —) auf. Dass in μὲν ein Verderbniss stecken könne, bemerkt Dindorf (Oxf. 1860); doch wie ist es schon von alter Hand in den Codex eingetragen? Schlechtweg die lange Silbe herzustellen, versucht Heimsöth (krit. Stud. I 338): εἶχεν ἄλλα τὰδ' οὖν, ein willkürlicher Einfall. H. Schmidt geht so weit, die Kürze für richtig zu halten; er hält sie offenbar für ein Anzeichen, dass hier ein Periodenschluss eintrete, und zerreisst daher die mittlere Partie der Strophe in ungleiche Glieder.\*) Dabei leidet der Gedankengang besonders in der Gegenstrophe Schaden. Aber der Vers ist nicht nur metrisch fehlerhaft, er enthält auch einen unpassenden Ausdruck. Ist es nicht geradezu prosaisch, wenn der Chor τὰ μὲν und ἄλλα δὲ in der ohnehin banalen Phrase, dass der Kriegsgott verschiedenes Geschick verleihe, unterscheidet? Offenbar ist τὰ (μὲν) ein Zusatz, hervorgegangen aus dem Missverständnisse der Phrase εἶχε δ' ἄλλα μὲν, die man dem folgenden Satze ἄλλα τὰ δὲ coordiniren wollte. Dass das erste τὰ verdächtig ist, sah bereits Hermann ein, welcher aber falsch verband: εἶχε δ' ἄλλα μὲν ἄλλα τὰ δ' ἐπ' ἄλλοις, res alibi alia ratione se habebat; so ist nämlich, abgesehen von der zwiefachen Bedeutung des ἄλλα, wieder eine Tautologie herbeigeführt. Zur richtigen Lesart musste der Scholiast führen: εἶχε δ' ἄλλα] τὸ εἶχεν οὐκέτι ἐπὶ τοῦ Καπανέως, ἀλλ' ἐπὶ τοῦ Ἄρεως ἐστίν· ὅτι Ἄρης βοηθῶν ἡμῖν πανταχοῦ τροπὰς ἐποιεῖτο τῶν πολέμιων. Wenn auch die Verbindung falsch ist, man sieht wenigstens, dass der Scholiast kein besonderes Subject zu εἶχε hatte. Also τὰ ist jedenfalls zu entfernen. Die übrigen Worte sind zunächst metrisch richtig; εἶχε δ' ἄλλα μὲν ἄλλα bildet ein Glied zu zwei trochäischen Dipodien, worin der zweite und vierte Taet aus gedehnten Längen besteht. Es folgen

\*) Seine Eintheilung ist: I 6) II . III .  
 6) 4) 4)  
 3) 4) 2 = ἐπ.  
 4)

dann in zwei Gliedern vier daktylisch-trochäische Dipodien, von denen die drei vordern durch Unterdrückung der Trochäuskürze und Dehnung der Länge die Form von Choriamben erhalten — — — — = — — — —. Die Periode wird durch eine Dipodie, den sogenannten adonischen Vers, abgeschlossen. Diese bewegte Rhythmisirung versinnbildlicht den durch die Worte angedeuteten Kriegslärm.

Dass die Worte aber auch verständlich und angemessen sind, zeigt die oben gegebene Erklärung: εἶχε δ' ἄλλα μὲν ist also, wie schon Schneidewin einsah, die Schlussbemerkung zur Erzählung von Kapaneus, oder besser, der Uebergang von dieser Erzählung zur Erwähnung der übrigen Helden. Die Geschehnisse der letzteren (τὰ δὲ) sind hier so, dort so abgelaufen (ἄλλα ἄλλοις).

'Es waren nämlich sieben, an den sieben Thoren, Mann gegen Mann', so berichtet nun in engem Anschluss der Chorführer in Anapästien: 'sie liessen dem Zeus ihre Wehr, und nur die feindlichen Brüder fielen beide.' Doch der Chor will die Erinnerung an den unglückseligen Bruderkrieg nicht festhalten; er lenkt ab mit den Worten:

'Aber es kam ja die gepriesene Siegesgöttin, freudig entgegenend der wagenberühmten Thebe'. Dieser Gedanke füllt die erste Periode der Gegenstrophe aus. In der zweiten Periode hebt die Ermahnung, man möge die Kriegsnoth vergessen, ernst und würdig mit den zwei gedehnten Längen an: ἐκ μὲν δὴ — — —. Auch hier schliesst der Gedanke mit der rhythmischen Periode ab. Da zwischen der ersten und zweiten Periode ein syntaktischer Zusammenhang, wie in der Strophe, nicht besteht, so können wir zwischen ihnen eine Pause annehmen, das heisst das letzte Wort der ersten: Θήβα so notiren — — Λ. Zum Schluss ertönt wirksam in den springenden Choriamben die Aufforderung zum nächtlichen Festreigen.

Nach der gegebenen Erklärung einigt sich metrische Form und Inhalt in vollkommener Harmonie, und das wäre meines Erachtens Beweis genug, dass die durchgeführte Gliederung richtig ist. Die Irrthümer, welche Gleditsch und H. Schmidt in der eurythmischen Anordnung der Strophe begangen haben, sind dadurch hervorgerufen, dass beide Erklärer die mittlere Periode nicht erkannt haben. Und doch ist

gerade hier die Verseintheilung in der Handschrift ungetrübt, indem die beiden Periodenglieder je eine Zeile ausmachen. Die Tactgliederung ist folgende:

Strophe { I 6 6 II 4 4 } Anapäste β' 7 × 4 γ' { 4 }  
 { III 4 4 4 2 } { 2 } × 4  
 { 3 }  
 { 2 }  
 { 4 }

Das letzte anapästische System gehört dem Inhalte nach nicht mehr zum Vorhergehenden, sondern zum Folgenden; denn durch dasselbe wird das Auftreten des Kreon angekündigt. Doch ist es unbedachtsam, dieses System von der Parodos zu trennen, der es der Form nach angefügt ist. Solche Verbindungen sind nicht allein nach dem Gedankenzusammenhange, sondern ebensowohl nach technischen Rücksichten zu beurtheilen. Der Chor muss aus der für die Gegenstrophe angenommenen Stellung zu einer einfachen Aufstellung zurückkehren, und der Schauspieler hat Zeit nöthig, um an seinen zugehörigen Platz auf der Bühne zu gelangen. Die zu der beiderseitigen Bewegung erforderliche Zeit wird durch das System ausgefüllt, indem die Bewegung selbst zugleich durch die Anapäste geregelt wird. Der Form nach gehört also das System, insofern der Chor während desselben sich bewegt, zur Parodos, als deren letztes Glied es erscheint, während es in natürlicher Weise durch den Inhalt den Uebergang zum ersten Epeisodion vermittelt. Es ist also hier diejenige Form der Parodos gewählt, in welcher die ursprünglich zur Einführung des Chores dienenden Marschanapäste der rhythmischen Variation wegen zwischen die Strophen verlegt sind (vgl. Westphal Metrik 2. Aufl. II 414 f.):

Str. α Anap. α Anap. Str. β Anap. β Anap.

§ 2.

Erstes Stasimon.

Erster Theil.

331 στρ. πολλά τὰ δεινὰ κούδεν ἀν-  
 θρώπου δεινότερον πέλει·  
 τοῦτο καὶ πολιοῦ πέραν  
 πόντου χειμερίῳ νότῳ  
 335 χωρεῖ, περιβρυχίοι-  
 σιν περῶν ὑπ' οἰδμασιν,

θεῶν τε τὰν ὑπερτάταν γὰν  
 ἀφθιτον ἀκαμάταν ἀποτρύεται  
 ἰλλομένων ἀρότρων ἔτος εἰς ἔτος,  
 340 ἵππειῳ γένοι πολεύων.  
 ἀντ. κουφονόων τε φύλον ὀρ-  
 νίθων ἀμφιβαλῶν ἔρει  
 καὶ θηρῶν ἀγρίων ἔθνη,  
 πόντου τ' εἰναλίαν φύσιν  
 345 σπείραισι δικτυοκλώ-  
 στοις, περιφραδῆς ἀνήρ.  
 κρατεῖ δὲ μηχαναῖς ἀγραύλου  
 θηρὸς ὀρεσσιβάτα, λασιαύχενά θ'  
 ἵππον ἀέζεται ἀμφίλοφον ζυγὸν  
 οὔρειόν τ' ἀκμήτα ταῦρον.

I περίοδος ἑξάκωλος | - ∪ ∪ | ± ∪ | - ∪ | - |  
 | - | ± ∪ ∪ | - ∪ | - Λ |  
 | - ∪ | ± ∪ ∪ | - ∪ | - |  
 | - | ± ∪ ∪ | - ∪ | - |  
 | - ∪ | ± ∪ | - ∪ | - |  
 II „ τετράκωλος ∪ | ± ∪ | - ∪ | - ∪ | - |  
 | ± ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | |
 | ± ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - ∪ ∪ | - ∪ ∪ |  
 | - | - | ± ∪ | - ∪ | - |

‘Vieles Gewaltige lebt, doch nichts ist gewaltiger als der Mensch.’ Dieser Satz bildet die Einleitung zu dem ganzen, ernster Betrachtung gewidmeten Stasimon. Er ist in zwei Gliedern, welche den ersten Theil der ersten Periode füllen, ausgesprochen. Das erste Glied hat die Form des ersten, das zweite die des zweiten katalektischen Glykoneions. Der Schlusstact des letzteren besteht aus einer Länge und einzeitigen Pause; der Gedankengang erfordert nämlich einen rhythmischen Abschluss. Der zweite Theil der Periode ist wiederum aus zwei Gliedern in Form zweiter Glykoneen gebildet. Mit ihm beginnt die Betrachtung der einzelnen vom Menschen mit Kühnheit und Kunst unternommenen Wagnisse. Dem Schlussgliede ist nicht sowohl eine Länge mit Pause im letzten Tacte zuzuschreiben, als vielmehr Dehnung der Länge in νότῳ ∪ | - ;

Ueberlieferung. Versabtheilung: 332—353 πολλά — | θρώπου — | τοῦτο — | πόντου — | χωρεῖ — | περῶν — | θεῶν — | ἀφθιτον — | ἔτος εἰς ἔτος — | ὡι γένοι — | κουφονόων — | νίθων — | καὶ θηρῶν — | πόντου — | σπείραισι — | περιφραδῆς — | κρατεῖ — | θηρὸς — | λασιαύχενά — | φίλοφον — | ὄν τ' ἀκμήτα ταῦρον. *Dind.*  
 351 ἀέζεται] ἔζεται cod. nach Dindorf. ἔεται cod. nach Eberhard (Gleditsch II 4).





ἀντ. σοφόν τι τὸ μηχανόεν  
 365 τέχνας ὑπὲρ ἐλπίδ' ἔχων  
 ποτὲ μὲν κακόν, ἄλλοτ' ἐπ' ἐσθλὸν ἔρ-  
 πει νόμους παρορῶν χθονός  
 θεῶν τ' ἔνορκον δίκαν.  
 370 ὑπίπολις ἀπολις ὄτω τὸ μὴ καλὸν  
 ζύνεστι τόλμας χάριν.  
 μήτ' ἐμοὶ παρέστιος  
 γένοιτο μήτ' ἴσον φρονῶν  
 δε τὰδ' ἔρδει.

Die Strophe gestattet mehrfache, an sich eurythmische Eintheilung in Glieder und Perioden; wir wüssten die vom Dichter durchgeführte nicht zu finden, wenn nicht die überlieferte Versabtheilung uns wenigstens für den Anfang eine Richtschnur böte. In der Handschrift werden vorab zwei dreitactige Glieder gebildet, die mit einem Auftact anfangen. Die folgende Zeile ὄργαξ ἐδιδάξατο καὶ δυσαύλων ist viertactig, ebenfalls mit Auftact: - | - - - | - - - | - - - | - - -, oder, wenn eine Dehnung erforderlich werden sollte, fünftactig. Es ist aber eine Dehnung nothwendig, sei es wegen der folgenden Kürze in πάγων, die sich rhythmisch an den Spondeus in δυσαύλων nicht anschliessen kann, sei es wegen Periodenschluss, den man hier annehmen zu müssen glaubt. Letztere Annahme führt uns zu folgender Gestaltung der Periode:

⊖ | - - - - - - - προψδικόν 3  
 ⊖ | - - - - - - - - - - - - - - - 3 + 5

Da ein solches Verhältniss der Glieder unwahrscheinlich ist, so half man sich durch einfache Abzählung der Tacte in drei gleichmässigeren Gruppen 3 . 4 + 4, ohne zu bedenken, dass auf diese Weise die im zweiten Gliede dem Ohre scharf vernehmbare dreitheilige Rhythmisirung zerstört wird. Aber der Periodenschluss selbst muss sehr unangenehm und für das Verständniss geradezu störend wirken, wenn durch ihn die Worte δυσαύλων || πάγων ἐναίθρια καὶ δύκομβρα φεύγειν βέλη auseinandergerissen werden. Eine so falsche Declamation wäre nirgendwo so unpassend, als im Theater. Der wahre Rhythmus ist indessen durch Verderbniss der Worte πάγων αἴθρια καὶ verdeckt worden. Dass die so überlieferte Zeile kein Glied ausmachen könne, ist längst anerkannt. Man suchte metri-

367 ποτέ] ποτέ cod. ποτέ vermuthlich der Scholiast. Vulgata. vov Heimsöth. 369 παρείρων cod. παραιρῶν Dindorf.

sche Hilfe natürlich zunächst in der Gegenstrophe; doch die Worte νόμους παρείρων χθονός sind ebenfalls, und zwar aus logischen Gründen, verderbt. Indem man sie freilich für richtig hielt, musste man, ausser einer Kürze an dritter Stelle, noch eine Länge statt des ἰ in αἴθρια erwarten. Die Lesart παρείρων, wodurch jene Länge erfordert wurde, ist indessen so unverständlich, dass sie mit Recht bereits aufgegeben ist.

So viel bleibt also gewiss, dass weder in der Strophe, noch in der Gegenstrophe die Zeile hinlänglich sicher überliefert ist, um für eine metrische Restitution massgebend zu sein. Ziehen wir nun aber in Betracht, dass ein Periodenschluss nach δυσαύλων unzulässig ist, so erhalten wir folgende rhythmische Gruppe:

Str. καὶ δυσαύλων | πάγων αἴθρια καὶ - - - - | - - - - -  
 Gegenstr. ἐσθλὸν ἔρπει | νόμους παρείρων χθονός - - - - | - - - - -

Es versteht sich, dass in dieser Eintheilung kein gesundes rhythmisches Fortschreiten vernehmbar ist. Die anlautende Kürze der zweiten Zeile muss mit der auslautenden Länge der ersten zu einem Tacte verbunden werden. Die Glieder trennen sich also inmitten der Worte δυσαύλων πάγων und ἔρπει νόμους - - | - - -, und bei der Zeilenabtheilung ist in den Handschriften irrig die Schlussilbe der getrennten Worte dem ersteren Gliede verblieben. Haben wir demnach in den Worten | λων πάγων αἴθρια καὶ folgendes Glied gefunden:

Str. - - - - - - - Gegenstr. - - - - - - - ,

so kann nicht mehr zweifelhaft sein, wo wir den metrischen Fehler zu suchen haben. Denn es prägt sich der glykoneische Rhythmus der Strophe zu energisch dem Ohre ein, um verkannt zu werden. Der Choriambus αἴθρια καὶ muss den Schluss eines Gliedes bilden, und die vorhergehenden Silben machen eine trochäische Dipodie aus, entweder mit Unterdrückung einer Kürze und Dehnung - - - , oder mit Ausfall einer Silbe: kurz wir haben hier ein in die rhythmische Anlage der Periode so wohl eingefügtes drittes Glykoneion, dass es unmethodisch wäre, dasselbe der thatsächlich corrupten Gegenstrophe zu opfern. Aber der respondirende Vers wäre an sich schon ein zweites Glykoneion, wenn nur eine Silbe, und zwar die Mittelsilbe in dem sinnlosen παρείρων, verkürzt würde. Nach der zutreffenden Erörterung W. Dindorfs (Oxf. 1860) verlangt der Gedankengang hier ein auf ποτὲ μὲν ἐπὶ κακόν



ἔρπει bezügliches Verbum, etwa mit der Bedeutung: 'verdrehen' oder 'verachten.' Ob das von ihm vorgeschlagene παραιρῶν dem Sinne ganz entspricht, bezweifle ich; metrisch passt es nach obiger Erörterung nun nicht mehr. Es dürfte dagegen in beiderlei Rücksicht παρορῶν ('nicht achtend') entsprechen, wie es sich auch aus diplomatischen Gründen empfiehlt. Ist somit ein glykoneischer Vers  $\pm$  νόμους παρορῶν χθονός gefunden, so fragt sich nur noch, ob die Responsion correct ist. Es wäre nichts leichter, als auch aus dem letzteren Verse ein drittes Glykoneion zu bilden:  $\pm$  νόμους χθονός παρορῶν, wie in der That Heimsöth auf einem sehr verschiedenen Wege zu einer solchen Gestaltung des Verses gelangt ist (Krit. Stud. 364):  $\pm$  νόμους περῶν χθονίου. Doch ist ein solches Vorgehen zu missbilligen.

Zunächst lernen wir aus dem Verse der Gegenstrophe, dass in den zwei Trochäen keine Kürze unterdrückt ist; also muss in der Strophe vor αἴθρια eine kurze Silbe ausgefallen sein, die sowohl durch das Böckh'sche ὑπαίθρια, als das Helmcke'sche ἐναίθρια passend ergänzt wird, ohne dass wir also zu einer, noch dazu fraglichen Nebenbildung auf — εια Zuflucht nehmen müssten. Graphisch liegt πάγων ἐναίθρια natürlich näher. Es entspricht sich also:

.. λων πάγων ἐναίθρια καὶ — — — — —  
und  
.. πει νόμους παρορῶν χθονός — — — — —,

eine Hyperthesis, wie sie gerade bei dieser Versform nicht selten ist (Beispiele hat Westphal Metr. 2. Aufl. II S. 732 gesammelt; aus Sophokles Phil. 1124 πόντου θινός ἐφήμενος = 1147 ἔθνη θηρῶν. οὐκ ὄδ' ἔχει\*).

Wenn wir mit Recht die Periode nicht nach δυαύλων geschlossen haben, so ist sie ebenso wenig nach καὶ (χθονός) zu Ende; sie erhält vielmehr erst durch das folgende Glied einen in Rhythmus und Gedankengang gleichmässig begründeten Abschluss. Hier ist die handschriftliche Vertheilung verwirrt, und zwar in einer Weise, die deutlich zeigt, dass die übliche falsche Construction an der Verwirrung schuld

\*) In der melodischen Phrasirung ist es leicht, z. B.  und  abwechseln zu lassen.

ist. Man verband, und verbindet wohl noch irrig παντοπόρος mit dem vorhergehenden ἐδιδάξατο u. s. f.; wie es der Scholiast ausdrücklich bezeugt, dass in der Gegenstrophe ὑπίπολις mit dem vorhergehenden νόμους παρείρων zu einem Satze vereinigt wurde. Was aber der Gedankengang verlangt, wird in gleicher Weise vom Rhythmus gefordert, nämlich eine Pause und Periodenschluss vor παντοπόρος und ὑπίπολις.

Die Wiederherstellung der somit in eine Periode zusammengefassten Glieder hat auch Heimsöth versucht (krit. Stud. 363 f.); er ist in der metrischen Anordnung den richtigen Weg gegangen, indem er dem vorletzten Gliede die glykoneische Form gab. Nur ist die von ihm durchgeführte Responsion nicht etwa zu streng — denn auch Sophokles hat strenge Responsionsgesetze — sondern zu mechanisch. Zwar das νῦν (367) empfiehlt sich aus Wahrscheinlichkeitsgründen, doch die auf einer gekünstelten Deduction beruhende Aenderung νόμους περῶν χθονίου wird schwerlich Beifall finden, obwohl dadurch eine Responsion der Silbenstellung erzielt ist.\*)

Die Strophe zerfällt in zwei Perioden, von welchen wir die erste wiederhergestellt haben. Diese ist aus fünf Gliedern zusammengesetzt, in denen die Erfindung der Sprache, der Flug der Gedanken, der Trieb zur Staatenordnung und der Bau geschützter Wohnungen als Beweise der wunderbaren, dem Menschen innewohnenden Kraft und Geschicklichkeit genannt werden. Die Darstellung hat einen so innigen Zusammenhang, dass sie unmöglich durch eine Pause unterbrochen werden kann; die Tacte reihen sich in stetigem Flusse, auch ohne starke rhythmische Schläge leicht und hurtig aneinander. Der Dichter hat nämlich kleine, scharf begrenzte und deshalb beim Vortrag leicht fassliche Glieder gebildet, die eine ungewöhnliche Lebendigkeit besitzen, ohne jedoch in eine leidenschaftliche Bewegung auszuarten. Diesem Charakter der Strophe entspricht es, wenn wir in Ueber-

\*) Ueberhaupt sind die Textänderungen Heimsöths an dieser Stelle weit mehr Spielerei, als kritische Verbesserung. Freilich konnte Sophokles auch so schreiben, wie Heimsöth will: δεινόν τε τὸ μηχανόεν τέχνας ὑπὲρ αἰσάν ἔχων. Ueber δεινόν und σοφόν ist nicht zu streiten; aber wenn zu ὑπὲρ ἐλπίδα eine Beziehung vermisst wird, so ist dies selbst ὑπὲρ ἐλπίδα d. h. ὡς οὐκ ἂν τις προσδοκῆσειεν, wie der Scholiast sagt, oder wie wir auch von 'unerwarteten', 'ungeahnten' Kunstgriffen ohne nähere Beziehung sprechen.





Die Tacteinheit der beiden letzten Perioden ist:

II | - | - | - | - | - | - | 4 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 6  
 III | - | - | - | - | - | - | 4 | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | - | 6

Die Strophe bildet ein syntaktisches Ganze, in welchem die Glieder nicht durch Pausen von einander geschieden sind. Die stärkste Interpunction tritt ein nach der ersten Periode, wo der Gedankengang vor dem Vergleiche einen Ruhepunkt findet. Noch inniger, als in der Strophe, sind die Glieder in der Gegenstrophe an einander geschlossen. Diese enthält die Anwendung der ausgeführten Betrachtung auf das Geschick des Labdakidenhauses. Keine Periode ist durch eine Gedankenpause markirt, und doch sind die Schlüsse so gelegt, dass man die Gliederung leicht erkennt. Vielmehr ist durch diese Anlage eine eigenthümliche Wirkung erzielt. Die Anfangsworte einer Periode heben sich nämlich von selbst, hier aber noch besonders durch den Hauptictus hervor. Der Dichter hat nun gerade in den Anfang der zweiten und dritten Periode solche Worte gelegt, die theils ein grösseres Gewicht haben, theils eine wirkungsvolle Wendung einleiten. So tritt wuchtig die zweite Periode mit dem Subjecte ein, welches in dem vorhergehenden Gliede vorenthalten ist, und auf welches der Zuhörer erwartungsvoll horcht. Im Hause des Labdakos, heisst es, sah ich Leid auf Leid stürzen, nicht befreit ein Geschlecht das andere: 'hinab wirft | ein Gótt sie, löset nie den Fluch.' Und wieder wird des Zuhörers Erwartung durch einen Vordersatz erregt, welcher erst in der neuen Periode seine Auflösung findet. 'Dem', so fährt der Chor in den bewegt aufgelösten Trochäen fort, 'die letzte Wurzel, der glücklicheres Licht erstrahlt' in dem Haus des Oedipus, | auch die mäht nun der Todesgötter blutigrothe Sichel ab'.

Die Responsion ist an drei Stellen nicht ganz genau. Während aber der reine und der aufgelöste Trochäus in ἐπιδράμη und Οἰδίππου (589 = 600), ebenso Trochäus und Spondeus nach der daktylischen Dipodie 582 = 593 sich leicht entsprechen, ist die reine trochäische Dipodie im zweiten Gliede der Gegenstrophe, statt des zweiten Epitriten, verdächtig. Zwar wenn sie uns überliefert wäre, so würden wir sie wegen der ähnlichen Messung der Verse 582 und 593 unan-

gefochten lassen, aber gestehen müssen, dass Sophokles nicht wohl daran gethan habe, an einer so auffälligen Stelle, wie die in zwei aufeinanderfolgenden Gliedern gleichmässige Anfangsdipodie ist, eine strenge Responsion nicht zu beobachten. Indess die Worte der Gegenstrophe sind corrupt, und die reinen Trochäen sind durch eine, dem Sinne nach nicht einmal ganz passende Conjectur in den Text gebracht. Freilich sind die andern Verbesserungsvorschläge noch weniger entsprechend. W. Dindorf scheint zur Ueberzeugung gekommen zu sein, dass auf Grundlage der überlieferten Lesart keine Wiederherstellung möglich ist; er gibt das φθιμένων der Handschrift ganz auf, um eine an sich passende, aber durch nichts angezeigte Lesart πῆματ' ἄλλ' ἄλλοις in den Text zu setzen.

Die eurythmische Composition der Strophe ist:

|     |   |   |   |
|-----|---|---|---|
| I   | 6 | 6 | 6 |
| II  | 4 | 4 | 6 |
| III | 4 | 4 | 6 |

Zweiter Theil.

|     |                                            |
|-----|--------------------------------------------|
| 604 | σπρ. τεάν, Zeθ, δύνασιν τίς ἀν-            |
|     | δρῶν ὑπερβασία κατὰ-                       |
|     | σχῆ τὰν οὐθ' ὕπνος αἰρεῖ ποθ' ὁ παντογῆρωσ |
|     | οὔτ' ἄκοποι θεῶν νιν                       |
|     | μήνες, ἀγήρῃ δὲ χρόνῳ δυνάστας             |
| 610 | κατέχεις Ὀλύμπου                           |
|     | μαρμαρόεσσαν αἶγλαν.                       |
|     | τό τ' ἔπειτα καὶ τό μέλλον                 |
|     | καὶ τό πρὶν ἐπαρκέσαι                      |
|     | νόμος ὀδ', - - -                           |
| 615 | θνατῶν βίῳτῳ πάμ-                          |
|     | πολις - - -                                |
|     | ἀντ. ἄ γὰρ δὴ πολὺπλαγκτος ἐλ-             |
|     | πις πολλοῖς μὲν ὄνασις ἀν-                 |

Ueberlieferung. Versabtheilung 604—625 τεάν — | ὑπερβασία — | τὰν — | οὐτ' — | μήνες — | κατέχεις — | μαρμαρόεσσαν — | τό τ' ἔπειτα — | καὶ τό πρὶν — | νόμος ὀδ' οὐδὲν ἔρπει | θνατῶν βίῳτῳ πάμ- | πολις ἐκτός ἄτας | ἄ γὰρ — | πολλοῖς μὲν — | πολλοῖς δ' — | εἰδότι — | πρὶν — | σοφία — | κλεινόν — | τό κακόν — | τῷδ' — | θεός — | πράττει — | χρόνον.

605 κατάσχοι cod. κατὰσχη Dindorf. 607 sic Dindorf. οὔτ' ἀκάματοι θεῶν μήνες cod. 606—607 ὁ πανταγρεὺς οὐτ' | ἀκάματοι θεόντες 'mit G. Wolff und Donaldson' Gleditsch. θεόντες auch Heimsöth (Krit. Stud. 157). οὔτε θεῶν ἀκαμοτοί oder οὔτ' ἐτέων ἀκμ. Schneidewin. 613—614 verstümmelt und aus V. 618. 625 willkürlich ergänzt, wie W. Dindorf einsah.

620 δρῶν πολλοῖς δ' ἀπάτα κουφονόων ἐρώτων.  
 εἰδότες δ' οὐδὲν ἔρπει  
 πρὶν πυρὶ θερμῷ πόδα τίς προσάουρη.  
 σοφία γὰρ ἐκ τοῦ  
 κλεινὸν ἔπος πέφανται·  
 τὸ κακὸν δοκεῖν ποτ' ἐσθλὸν  
 625 τῷδ' ἔμμεν ὅτω φρένας  
 θεὸς ἄγει πρὸς ἅταν·  
 πράσσει δ' ὀλιγοστόν  
 χρόνον ἐκτὸς ἅτας.

|     |          |            |  |   |   |  |   |   |   |  |   |   |  |   |  |   |  |   |  |   |
|-----|----------|------------|--|---|---|--|---|---|---|--|---|---|--|---|--|---|--|---|--|---|
| I   | περίοδος | τρίκωλος   |  | υ | - |  | υ | υ | υ |  | - | υ |  | - |  | - |  | - |  | - |
|     |          |            |  | - | υ |  | υ | υ | υ |  | - | υ |  | - |  | - |  | - |  | - |
| II  | „        | τρίκωλος   |  | υ | υ |  | - | υ | υ |  | - | υ |  | - |  | - |  | - |  | - |
|     |          |            |  | - | υ |  | - | υ | υ |  | - | υ |  | - |  | - |  | - |  | - |
|     |          |            |  | υ | υ |  | - | υ | υ |  | - | υ |  | - |  | - |  | - |  | - |
| III | „        | τετράκωλος |  | υ | υ |  | - | υ | υ |  | - | υ |  | - |  | - |  | - |  | - |
|     |          |            |  | - | υ |  | - | υ | υ |  | - | υ |  | - |  | - |  | - |  | - |
|     |          |            |  | υ | υ |  | - | υ | υ |  | - | υ |  | - |  | - |  | - |  | - |
|     |          |            |  | - | υ |  | - | υ | υ |  | - | υ |  | - |  | - |  | - |  | - |

Ueber der Menschen Geschick waltet die ewige Macht des Zeus, an welcher der Uebermuth der Sterblichen zu Schanden wird. Dieser Gedanke leitet die zweite Hälfte des Stasimon's ein. Dem hohen Gedanken entspricht die majestätische Rhythmisirung. Indem der Dichter die gewöhnliche Glykoneenform zu Grunde legte, hat er durch Dehnungen ihren leichten Gang zu vermeiden gewusst. Vielmehr heben die unvermittelten Längen den heiteren Charakter des Glykoneions auf und verleihen dem Rhythmus eine wuchtige Schwere. Diese Anlage der Strophe wäre aber nicht mehr erkennbar gewesen, wenn nicht die Ueberlieferung uns die Form der einzelnen Glieder erhalten hätte. Getrübt ist die Gliedereintheilung nur dadurch, dass Worte, deren Silben zwei Gliedern angehören, ganz zum ersten gezogen sind: ἀν|δρῶν, κατὰ|χη, ἐλ|πίς. Im V. 610 = 622 wird eine anakrusische Dipodie (wie V. 585 = 595) mit irrationaler Schluss-silbe von der folgenden Reihe getrennt, welche letztere nach der Silbenzahl ein Pherekrateion ist. Ebenso ist irrig die Tripodie im Schlussglied der Strophe abgetheilt. Mit Beibehaltung dieser Versabtheilung lässt sich die Strophe eurythmisch gliedern, wenn man den Vers 606 als Hexapodie auffasst:

Die erste Periode ist dann aus folgenden Tactgruppen zusammengesetzt: 4 4 6. Solche pherekrateische Formen, wie in dieser Hexapodie, kommen sonst in der Strophe noch V. 608, 609, 611, 619, 620, 621, 623 vor. Da aber die gerade Gliederung in der Strophe vorherrscht, so habe ich sie mit einer Dehnung tetrapodisch gemessen. Es sind vielleicht sogar im Vers 606 zwei Glieder verschmolzen: eine glykoneische und eine scheinbar pherekrateische Tetrapodie, die aber auch dem Wesen nach ein erstes katalektisches Glykoneion mit Unterdrückung der Kürze im vorletzten Fuss ist:

| ˘ | — | — ˘ ˘ | — |  
 | ˘ ˘ ˘ | — ˘ | — | — ˘ |

Der Ausruf, welcher die Strophe einleitet: 'Wer mag deine Gewalt, o Zeus, kühn aufhalten in frevlem Hochmuth?' erhält eine ungestüme Gewalt durch die Accentversetzung des ersten Tactes. Der Ictus vertheilt sich nämlich auf die erste Kürze und die folgende Länge: τῶν ˘, wie V. 103; in der ruhigeren Gegenstrophe ist diese starke Accentuirung vermieden. Die vier Glieder der ersten Periode sind viertactig, und sämmtlich auf Grundlage der glykoneischen Messung mit verschiedener Stellung des Daktylus gebaut.

Auch die folgenden Perioden sind ihrem Wesen nach tetrapodisch; jedoch zwei Tetrapodien ist ein dipodischer Satz vorausgeschickt, gleichsam ein Mittelsatz, welcher die Einfachheit der Gliederung unterbricht. Diese Dipodien werden als Erweiterungen der Glieder betrachtet und jeweils mit der folgenden Tetrapodie als ein Ganzes gefasst.

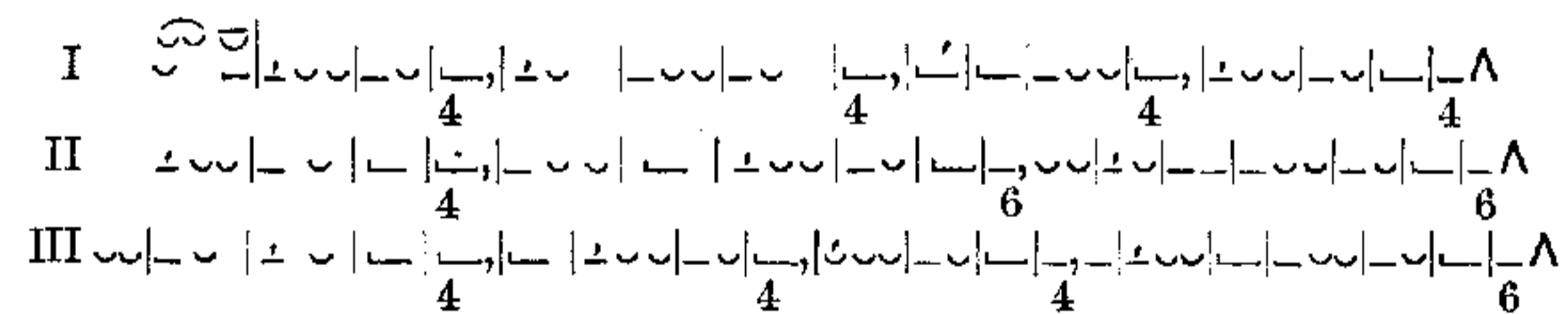
Der Gedanke der ersten Periode wird in der zweiten weiter ausgemalt und zum Abschluss geführt. In der letzten Periode, welche mit einem Auftact anhebt, gab offenbar eine allgemeine Sentenz der Betrachtung einen würdigen Hintergrund; leider ist diese Sentenz unwiederbringlich verloren.

Die Gegenstrophe beginnt mit regelmässiger Accentuirung: ἄ γὰρ | δὴ ˘ — | —. In ihr wird der Grund der menschlichen Bethörung dargelegt: 'die schweifende Hoffnung ist wohl manchem Manne eine Stütze, doch für viele eine Bethörung in leichtsinnigen Begierden.' Der Gedanke, in der ersten Periode kurz und kräftig ausgesprochen, erhält in den folgenden eine Beleuchtung. 'Ohne dass es der Mensch merkt,

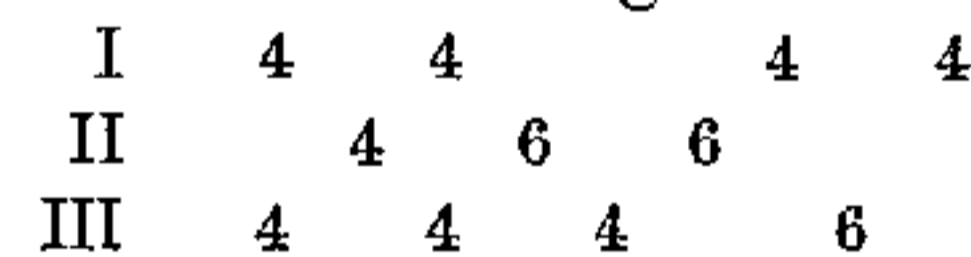
beschleicht ihn der Trug, bis er den Fuss an heisser Flamme sengt; denn weisheitsvoll erscholl das gepriesene Wort, — hier beginnt die Schlussperiode — „es erscheine gut das Böse dem, welchem ein Gott das Herz zum Unheil lenkt.“ Wie in der Strophe, so endigt auch hier die zweite Periode mit einer stärkeren Interpunction, die nach ἔπος πέφανται eintretend auf die folgende Sentenz aufmerksam macht.

Die rhythmische Wirkung der Strophe liegt nicht zum geringsten Theile in der Anordnung der Gliederschlüsse. Während in der ersten Periode die Glieder sich streng dadurch von einander abheben, dass sie regelmässig mit dem vollen Tacte schliessen, wodurch die glykoneische Grundform sich dem Ohre scharf einprägt, ist in den folgenden Perioden eine Verschlingung der Glieder- und Tactbildung an zwei Stellen angebracht und hierdurch die rhythmische Kette fester geschlossen.

Die Tactinheit der Strophe ist mit Annahme der zwei Dehnungen im dritten Gliede folgende:



Die eurythmische Gliederung ist einfach:



§ 4.

Drittes Stasimon.

781 στρ. \*Ἔρωσ ἀνίκατε μάχαν,  
 \*Ἔρωσ, ὃς ἐν κτήμασι πί-  
 πτεϊς, ὃς ἐν μαλακαῖς παρει-  
 αῖς νεάνιδος ἐννοχεύει·  
 785 φοιτᾷ δ' ὑπερπόντιος ἐν

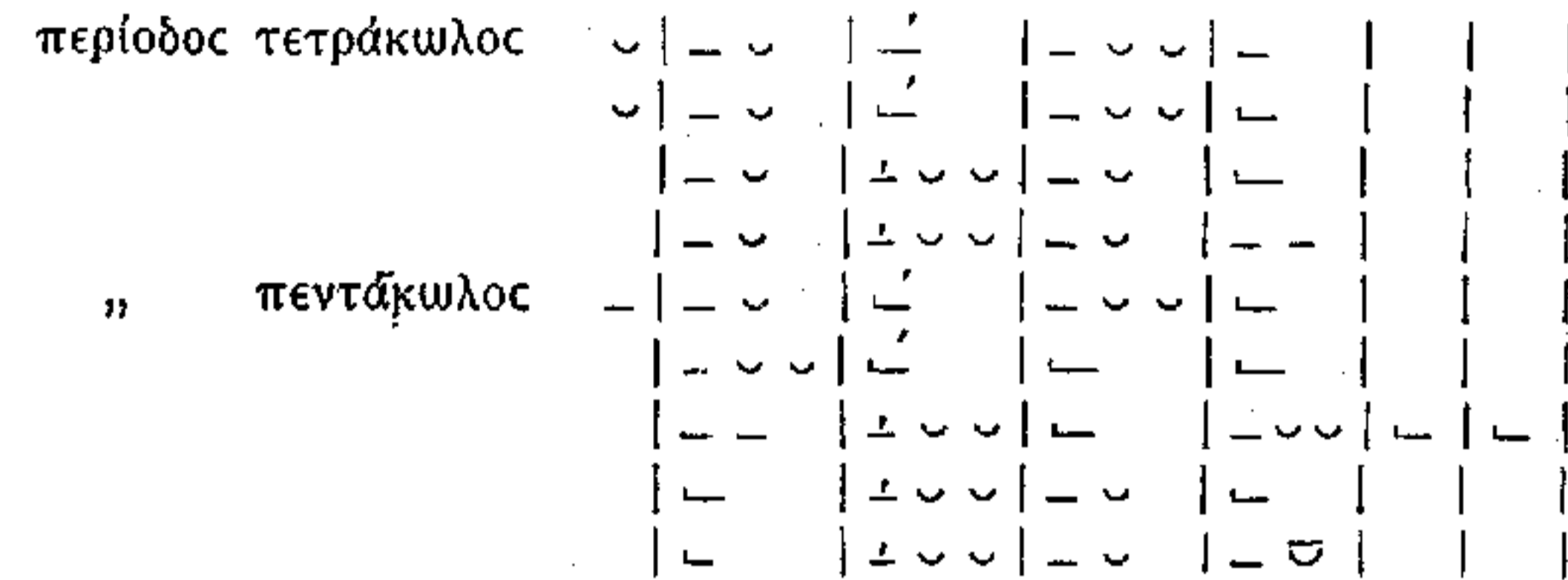
Ueberlieferung. Versabtheilung 781—800 ἔρωσ — | ἔρωσ — | ὃς ἐν — | νεάνιδος — | φοιτᾷς — | τ' ἀγρονόμοις — | καὶ ε' — | οὐθ' — | θρώπων — | ἐὼν καὶ δικαίων — | φρένας — | ἐὼν καὶ τότε — | εὐναιμον — | νικᾷ — | ἡμερος — | νύμφας — | θεσμών — | παίζει — .

782 ὃς ἐν κτήμασι cod. litteris στ uno ductu scriptis. ὃς εἰν ἀνδράσι Blaydes. ὃς ἐν τ' ἀνδράσι — φοιτᾷς θ' Dindorf 1867. ὃς ἐν δώμασι Meineke, Heimsöth.

790 τ' ἀγρονόμοις αὐλαῖς,  
 καὶ ε' οὐθ' ἀθανάτων φύξιμος οὐδεὶς  
 οὐθ' ἀμερίων ἐπ' ἀν-  
 θρώπων, ὃ δ' ἔχων μέμνηεν.

ἀντ. ἐὼν καὶ δικαίων ἀδίκου  
 φρένας παρασπῆς ἐπὶ λώ-  
 βα· ἐὼν καὶ τότε νεῖκος ἀν-  
 δρῶν εὐναιμον ἔχεις ταραξασ·

795 νικᾷ δ' ἑναργῆς βλεφάρων  
 ἡμερος εὐλέκτρον  
 νύμφας, τῶν μεγάλων ἐκτός ὀμιλῶν  
 θεσμῶν· ἄμαχος γὰρ ἐμ-  
 παίζει θεὸς Ἀφροδίτα.  
 800



Die unbesiegbare Macht der Liebe wird in einem kurzen, feurigen Liede besungen. Es ist wieder die glykoneische Reihe, welche dem festen Gange des Rhythmus zu Grunde liegt, aber durch Auftact und Versetzung eine ganz andere, ungleich frischere Färbung erhält, als im zweiten Stasimon. Selbst die Dehnungen, die auch hier nicht fehlen, sind so gesetzt, dass sich nicht, wie im vorhergehenden Chorgesange, schwermüthiger Ernst, sondern leidenschaftliche Unruhe ausspricht.

Die einzelnen Glieder sind durch die Ueberlieferung in ihrer Form nicht getrübt, ausgenommen das zweimalige Heraufziehen der Endsilbe zum vorhergehenden Gliede. Recitiren wir die letzte Silbe von πίπτεις (in der Gegenstrophe λώβα) so, dass sie den vollen Tact beginnt, so tritt die tetrapodische Messung in schönster Klarheit hervor, während dieselbe Silbe als tonloser Schlusstheil eines Gliedes etwas lästig Schlep-pendes in den Rhythmus bringt und den gleichmässigen Bau

789 ἀμερίων τί γ' ἀνθρώπων Nauck. 797 μεγάλων πάρεδρος (ὅρ in litura litterarum γρ) ἐν ἀρχαῖς cod. μεγάλων ἀρχιπάρεδρος Meineke. Die alte Interpolation entfernt am verständigsten Dindorf; das Substitut ἐκτός ὀμιλῶν ist natürlich unsicher, aber sinngemäss.



der Periode stört. Man müsste folgende Gliederung annehmen:

|                           |                   |   |   |
|---------------------------|-------------------|---|---|
| Ἔρωσ ἀνίκετε μάχην        | υ - υ - υ - υ - υ | 4 | } |
| Ἔρωσ δς ἐν κτήμασι πίπτει | υ - υ - υ - υ - υ | 4 |   |
| δς ἐν μαλακαῖς παρειαῖς   | υ - υ - υ - υ     | 3 |   |
| νεάνιδος ἐννυχέει         | υ - υ - υ - υ     | 3 |   |
| oder                      |                   |   |   |
|                           | υ - υ - υ - υ     | 4 |   |

Wie unschön und verwirrend die Endsilbe des zweiten Verses wirkt, ist leicht zu hören. Dass sie vielmehr der folgenden Reihe als betonte Länge dient, findet seine sichere Bestätigung. Denn werden die Schlussilben von πίπτει und παρειαῖς als Anfangslängen der folgenden Glieder betrachtet, so entstehen zweite Glykoneen in reiner Form, welche der Dichter unmöglich durch schiefe Gruppierung um ihren rhythmischen Fluss gebracht haben kann. Den letzten Vers hat schon Böckh auf diese Weise zu einem akatalektischen Glykoneion gebildet, ohne freilich die Zustimmung Heimsöths zu finden, welcher über die rhythmische Malerei in den Worten etwas wunderlich bemerkt (Krit. Stud. 363): ‘dort (in der Strophe) trat bei den zarten Wangen des Mädchens, hier (in der Gegenstrophe) bei dem Uebergange auf die gegenwärtige unglückliche Wirkung des Ἔρωσ der weichere Rhythmus ein, dessen Klang Böckhs Versabtheilung verwischte.’ Heimsöth hat zwar eingesehen, dass der zweite Vers um eine Silbe zu lang ist, aber nicht gefühlt, dass die reinen Glykoneen mit ihrer unruhig lebhaften Bewegung den auf der Jungfrau Wangen lauernenden Liebesschützen und den Zank der Männer besser zeichnen, als der vermeintlich weichere Rhythmus, dessen Weichheit in dem gleichen Tonfall am Ende des Verses sehr träge wird. \*)

Die Strophe beginnt vielmehr mit vier stattlich, in feuriger Kraft einerschreitenden Tetrapodien, welche Anrufungen an den Liebesgott enthalten. Lebhaft, wie der Rhyth-

\*) Man sollte fast glauben, dass Heimsöth die Endsilbe von παρειαῖς unbetont lässt; denn wenn er sie betont, wird der Rhythmus durch die bloße Versabtheilung um nichts weicher. Uebrigens vernichtet er den asyndetischen Bau der Satzglieder und schwächt also das Lied innerlich und äusserlich ab: Ἔρωσ, δς ἐν δώματι πίπτων ἐν μαλακαῖς παρειαῖς | νεάνιδος ἐννυχέει — οὐ καὶ δίκαιων ἀδίκους | φρένας παρασπών ἐπὶ λῶβῳ καὶ τὸδε νεῖκος ἀνδρῶν | ζύναιμον ἔχεις τὰ-ράξας.

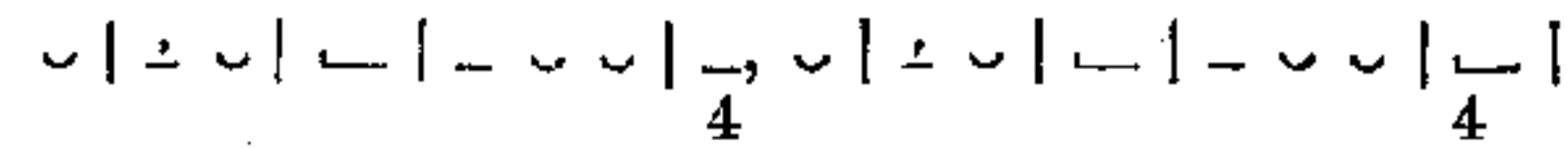
mus, ist auch die Satzfügung, die asyndetisch zweimal anhebt und im zweiten Satzgliede wieder aus zwei ohne Verbindung angereihten Relativsätzen besteht. In der Gegenstrophe ist eine ähnliche Wirkung durch das zweimalige οὐ καὶ erzielt.

Die zweite Periode entwickelt die Idee von der Allmacht der Liebe: aller Orten und über alle Wesen, göttliche und sterbliche, bleibt sie Siegerin. In der Gegenstrophe wird die Anwendung auf den vorliegenden Fall gemacht. Der Liebreiz der Braut siegt über die den hohen Gesetzen schuldige Achtung, ‘denn unbezwungen treibt Aphrodite ihr Spiel’.

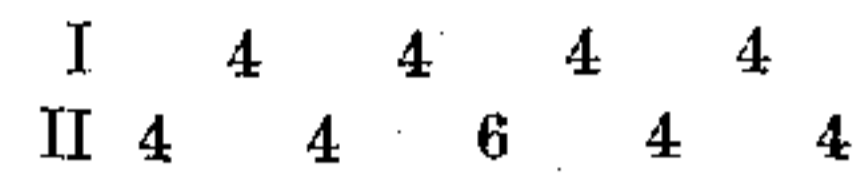
Das erste Glied der zweiten Periode ist dem Anfangsgliede der Strophe gleich, nämlich ein drittes Glykoneion mit Auftact und Dehnung im zweiten Fuss der trochäischen Dipodie. In der zweiten Periode tritt Katalexis ein, während in der ersten das zweite Glied unmittelbar im gleichen Tact anfängt. Die Melodie muss in der zweiten Periode getragene Töne gehabt haben; denn es treten häufig rhythmische Dehnungen ein, deren das zweite und dritte Glied je drei haben. Von besonderer Wirkung sind die drei am Schlusse des dritten und im Anfange des vierten Gliedes auf einander folgenden Dehnungen mit dem Gleichklange οὐδεὶς οὐθ’: ‘und vom Göttergeschlecht fliehst dir Niemand, | Niemand von den Sterblichen.’ Wie in der Gegenstrophe Rhythmus und Gedanke mit einander harmonirten, können wir nur errathen: jedenfalls passte die Hinweisung auf die erhabenen Satzungen zu den gewichtig gehaltenen Tönen. \*)

Tact- und Gliederbildung sind nur im Anfange an einer Stelle verschlungen. Indem das zweite Glied der Strophe im Tacte anfängt, ist die Wirkung des ersten Auftactes wiederholt und eine vollständige Gleichförmigkeit der beiden ersten Glieder erzielt:

\*) Zur Annahme der drei aufeinander folgenden Dehnungen in οὐδεὶς οὐθ’ führt die Bedeutung der einzelnen Worte und der Wohlklang. Äusserlich betrachtet, bietet nämlich die dritte Reihe auch die Möglichkeit dieser Messung: υ - υ - υ - υ - υ - υ - υ - υ. Doch würden so in der Strophe auf die bedeutungslosere Worte καὶ ε’ οὐθ’, in der Gegenstrophe auf das wenigstens nicht von einem Hauptton getragene νόμας die Dehnungen fallen. Ausserdem aber kämen am Schlusse des zweiten und Anfang des dritten Gliedes fünf Dehnungen zusammen, was zwar an sich nicht unmöglich ist, vielmehr in der Melodie seine gute Berechtigung haben kann, wozu jedoch die Worte an der vorliegenden Stelle gerade nicht geeignet sind.



Weiterhin schliessen die Glieder mit vollem Tacte und dadurch ist dem ganzen Liede eine ausserordentliche Durchsichtigkeit des rhythmischen Baues verliehen, wie auch die Gruppierung der Tactreihen die grösste Einfachheit zeigt:



§ 5.

K o m m o s.

Erster Theil.

Ἀντιγόνη.

806 στρ. ὁρᾷτ' ἔμ', ὦ γὰρ πατρίας | πολίται  
τὰν νεάταν ὁδὸν  
στείχουσιν, νεάτον δὲ φέγγος  
λευσσουσιν ἀελίου  
810 κοῦποτ' αὖθις· ἀλλὰ μ' ὁ παγκοίτας  
Ἄιδας ζῶσαν ἄγει  
τὰν Ἀχέροντος | ἀκτὰν, οὐθ' ὕμεναίων  
815 ἔγκληρον, οὐτ' ἐπινύμφειός  
πῶ μέ τις ὕμνος |  
ὑμνησεν ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω.

Χορός.

οὐκοῦν κλεινὴ καὶ ἔπαινον ἔχουσ'  
ἐς τόδ' ἀπέρχει κεῖθος νεκύων,  
οὔτε φθινάειν πληγεῖσα νόσοις  
820 οὔτε εἰφέων ἐπίχειρα λαχοῦς,  
ἀλλ' αὐτόνομος ζῶσα μόνη δὴ  
θνητῶν Ἄϊδην καταβήσει.

Ἀντιγόνη.

ἀντ. ἤκουσα δὴ λυγροτάταν | ὀλέσθαι  
τὰν Φρυγίαν ξέναν  
826 Ταντάλου Σιπύλῳ πρὸς ἄ | κρω  
τὰν κισσὸς ὡς ἀτενῆς  
πετραία βλάστα δάμασεν καὶ | νιν  
ὄμβροι τακομέναν,  
830 ὡς φάτις ἀνδρῶν | χιών τ' οὐδαμὰ λείπει

Ueberlieferung. Versabtheilung 806—816 ὁρᾷτ' — | τὰν — |  
στείχουσιν — | λεύσσουσιν — | κοῦποτ' — | αἶδας — | τὰν — | ἔγκληρον  
— | πῶ — | ὑμνησεν — 'ad eandemque rationem in antistropha' Dindorf.  
Die richtige Theilung ist oben durch Striche bezeichnet.

810 πάγκοινος Blaydes. 814 ἐπινυμφίδιος cod. von Dindorf verbessert.

τέγγει δ' ὑπ' ὀφρύσι παγκλαύτοις  
δειράδας· ἔ με |

δαίμων ὁμοιοτάταν κατευνάζει.

Χορός.

835 ἀλλὰ θεός τοι καὶ θεογεννῆς  
ἡμεῖς δὲ βροτοὶ καὶ θνητογενεῖς.  
καίτοι φθιμένῳ τοῖς ἰσοθέοις  
σύγκληρα λαχεῖν μέγ' ἀκοῦσαι.

.....

α'

|     |          |          |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |  |  |
|-----|----------|----------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|--|--|
| I   | περίοδος | δίκωλος  | υ |   | — | υ |   | — | υ |   | — |   |  |  |
| II  | "        | "        | υ |   | — | υ |   | — | υ |   | — |   |  |  |
| III | "        | "        |   | — | υ |   | — | υ |   | — |   |   |  |  |
| IV  | "        | τρίκωλος |   | κ | — |   | — | υ |   | — |   | — |  |  |
|     |          |          |   | — | υ |   | — | υ |   | — |   | — |  |  |

Anapäste.

Durch die Anapäste des Chorführers 800—805 angekündigt, erscheint Antigone und klagt dem Chore ihr Geschick, welches sie lebend in die Arme des Acheron führt. Der Chorführer antwortet tröstend.

Die Ueberlieferung dieses Kommos ist bemerkenswerth. Es wechseln nämlich mittelgrosse Verszeilen mit kleineren von so ungleicher Länge, dass an einen symmetrischen Bau derselben nicht zu denken ist. Schliessen wir dagegen je eine kleine Zeile an die vorhergehende grössere an, so treten zwei- und eingliedrige Tactgruppen deutlich hervor. Dieser Umstand lässt den Schluss sicher erscheinen, dass ursprünglich das Klagegedicht aus einer Reihe von längeren Versen bestand, welche nur ihrer Grösse wegen nicht in eine Zeile geschrieben werden konnten, deren Schlussworte daher eine Linie tiefer nachgetragen wurden. Dass in solcher Weise die kleinen Zeilen entstanden sind, erhellt auch aus der Versabtheilung in der zweiten Hälfte der Strophe. Hier treten nämlich Tactgruppen ein, wie sie bei nicht zu consonanten-

836 φθιμένα, w supra scriptum a m. pr. 836—838 φθιμένῳ μέγ' ἀκοῦσαι | τοῖς ἰσοθέοις ἔγκληρα λαχεῖν | ζῶσαν καὶ ἔπειτα θανοῦσαν verderbt, interpolirt und von Hermann nothdürftig zurechtgerückt. Der Chorführer muss sechs Verse gesprochen haben.

reichen Silben in eine Zeile geschrieben werden können. Wirklich ist denn auch die dritte dieser Tactgruppen (816 | ὕμνησεν — νομφεύσω) unverkürzt in der Handschrift erhalten, während in der zweiten, ohnehin verschriebenen, fünf Silben überzählig waren und untergeschrieben wurden. In den Ausgaben ist man sehr inconsequent bei der Versabtheilung verfahren, denn im ersten Theile der Strophe hat man die grösseren und kleineren Zeilen der Handschrift beibehalten, dagegen im zweiten Theile willkürlich zusammengesetzt oder auseinandergerissen. Ich habe die Abtheilungen der Handschrift beispielsweise beibehalten, aber die kleineren Zeilen unter das Ende der grösseren so eingerückt, dass die Zusammengehörigkeit der einzelnen Gliedertheile und die Entstehung der handschriftlichen Zerstückelung in die Augen springt.

Wir müssen uns aber fragen, wie es möglich war, dass in der handschriftlichen Tradition eine so einfache Tactgliederung, wie die glykoneische im Anfang der Strophe, zerstückelt wurde. Wenn im Original oder in den von Theoretikern geregelten Exemplaren die einzelnen Glieder getrennt waren, so bildeten diese so kleine Zeilen, dass es unbegreiflich wäre, wie die Ueberlieferung davon hätte abirren können. War es nicht viel leichter und bequemer zu schreiben:

ὄρατ' ἔμ', ὦ γὰρ πατρίαι  
πολίται, τὰν νεάταν ὁδόν u. s. f.

statt in der oben bezeichneten Weise? Man kann dagegen einwenden, dass vielleicht der Satzbau zu der Verwirrung im ersten Verse führte, dass willkürlich πολῖται zur Interjection gezogen wurde, dass in den folgenden zwei Versen die Wortbrechung φέγγος, παγκοίτας, wie so häufig, vermieden ist. Aber solcher Erklärungen spotten der erste und dritte Vers der Gegenstrophe, in denen Satzbau und Worttrennung zu einem Irrthum nicht verführen, vielmehr die richtige Trennung unterstützen. Es muss also einen besonderen Grund geben, wesshalb die naheliegende Gliedertrennung zu Grunde gegangen ist. In der That bietet sich uns eine Erklärung dar: im Original war die zweigliedrige Periodisirung angewendet und drei Langverse, aus je zwei glykoneischen Tetrapodien bestehend, bildeten den Anfang der Strophe. Dem-

nach ist uns die auf den ersten Anblick so wirre und krause Ueberlieferung sehr schätzenswerth; denn sie sagt uns, dass das Klagelied in keinem weit ausgesponnenen Periodengang der Melodie componirt war, sondern dass der Dichter eine kurze, bestimmte melische Phrasirung angewendet hatte. Es zog sich die Tonreihe nicht durch sechs viertactige Glieder hin, sondern sie fand nach jedem zweiten Glied einen Haltepunkt.

Bei einer so scharfen Melodisirung sprach sich die Klage ohne Zweifel heftig aus, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass auch in der zweiten Hälfte der Strophe das letzte sechstactige Glied eine scharf ausgesprochene melische Phrase umschloss. Freilich gehören unsere Rückschlüsse auf die musikalische Form meist in den Bereich der Möglichkeit, und es ist nur bei einem durch Hiatus oder Syllaba anceps nachgewiesenen Periodenschluss die Länge einer melischen Phrase unwiderleglich sicher gestellt. Aber in der vorliegenden Strophe deutet ausser der handschriftlichen Ueberlieferung auch die Wortabtheilung auf knappe melische Form. Denn in der ersten Strophenhälfte schliesst jedes zweite Glied mit vollem Worte — was in dieser Regelmässigkeit als ein Zeichen des Periodenschlusses gelten muss —; in der zweiten Hälfte endigt die mittlere Hexapodie ebenfalls mit vollem Worte. Wenn also der Dichter nicht geradezu zwei selbständige Tonreihen (Perioden) gebildet hat, so hat er wenigstens besonders scharf abgegrenzte Sätze zu einer Periode verbunden.

Der Chor tröstet die klagende Jungfrau in Anapästien, indem er sie erinnert, dass ihr Tod ohne langes Siechthum und ohne Schwertstreich erfolge, dass sie allein unter den Sterblichen nicht ohne Ruhm in das Todtenreich lebend, und zwar in Folge freiwilliger Thaten, hinabsteige. Dadurch wird aber Antigone an das ähnliche Geschick der Niobe gemahnt, deren Untergang im umklammernden Felsen ihr grauenhaft vor die Seele tritt. Wie die Strophe nur den einen Gedanken an Antigone's schreckliches Ende ausmalt, so ist die Gegenstrophe ganz der Beschreibung der unglücklichen Niobe in ihrer Versteinerung gewidmet.

Die Entsprechung der Perioden und Glieder ist genau; nur in einzelnen Tacten tritt irrationale Messung der unbe-

tonten Silben ein, d. h. es entsprechen sich sechsmal Trochäen und trochäische Spondeen, wodurch der Tact ebenso wenig, wie durch die irrationalen Daktylen gestört wird. Die Aenderung eines dieser Spondeen in παγκοίτας (πάγκοινος 810) ist daher grundlos. Auffallender, doch anzuerkennen ist der Wechsel zwischen trochäischem Spondeus und Iambus ἀκτὰν 814 = χιών 830. Vermuthlich ist dieser Wechsel die Veranlassung gewesen, wesshalb schon Gleditsch und H. Schmidt die betreffenden Worte in den Anfang einer Periode setzen, indem sie eine harmlose, unbestimmte Anakrusis erzielen und den Spondeus natürlich iambisch messen. Vielmehr ist χιών nur äusserlich Iambus, in Wahrheit ein trochäischer dreizeitiger Tact, dessen Accent auf die Kürze und halbe Länge vertheilt ist, d. h. ein Iambus mit versetztem Accent  $\overset{\circ}{\text{—}} \overset{\circ}{\text{—}}$ , wie im V. 103. In der Declamation ist von besonderer Wirkung die beidemal betonte und das zweitemal gedehnte Anfangsilbe in ὕμνος ὕμνησεν — — — — —, und auch in den entsprechenden Worten tritt ernst und feierlich die Dehnung von δαίμων — — ein.

Eine Verschlingung von Tact- und Gliedschluss tritt nur einmal ein, in der ersten Periode:

α — | — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

Die eurythmische Anordnung ist:

α I 4, 4 II 4, 4 III 4, 6  
β IV 4 6 6

Das verderbte anapästische System des Chors ist noch in sofern verständlich, als wir ersehen, dass Antigone mild zurechtgewiesen wird. Wie aber der Chor wohlwollend bemerkt, es sei immerhin ruhmvoll, gleich einer Heroine zu sterben, sieht das hochfahrende Mädchen nur Ironie in einem solchen Trost und ruft in leidenschaftlichem Schmerze Stadt und Bürger und Flur zu Zeugen seines jammervollen Todes an. Mit diesen Schmerzensausbrüchen beginnt

## Der zweite Theil.

## Ἀντιγόνη.

838 στρ. οἶμοι γελῶμαι. τί με, πρὸς  
θεῶν πατρῶ-  
ων, οὐκ οἰχομένην ὑβρίζεις  
ἀλλ' ἐπίφαντον;

ὦ πόλις, ὦ πόλεως  
πολυκτῆμονες ἄνδρες·

ἰὼ Διρκαῖαι κρῆναι

845 Θήβας τ' εὐαρμάτου ἄλκος ἔμπας  
ἔυμάρτυρας ὑμῶν ἐπικτῶμαι,  
οἷα φίλων ἀκλαυτος, οἷοις νόμοις  
πρὸς ἔρμα τυμβόχωστον ἔρ-  
χομαι τάφου ποταίνιου·

850 ἰὼ δύστανος,

— — — — —

— μέτοικος οὐ ζῶσιν, οὐ θανοῦσιν.

## Χορός.

855 προβάς' ἐπ' ἔσχατον θράσους  
ὑψηλὸν ἐς Δίκας βάθρον  
προσέπεσες, ὦ τέκνον, πάλιν.  
πατρῶν δ' ἐκτίσεις τιν' ἄθλον.

## Ἀντιγόνη.

ἀντ. ἔψαυσας ἀλγεινοτάτας ἐμοὶ μερί-  
μνας πατρὸς τριπόλιστον οἶτον  
τοῦ τε πρόπαντος

860 ἀμετέρου πότμου  
κλεινοῖς Λαβδακίδαῖσιν.

ἰὼ ματρῶναι λέκτρων

865 ἄται κοιμήματά τ' αὐτογέννητ'  
ἀμῶ πατρὶ δυσμόρου ματρὸς,  
οἷων ἐγὼ ποθ' ἄταλαίφρων ἔφυν·  
πρὸς οὐδ' ἀραῖος ἀγαμος ἄδ'  
ἐγὼ μέτοικος ἔρχομαι.

ἰὼ δυσπότημων

870 κασίγνητε γάμων κυρή-  
σας θανῶν ἔτ' οὐσαν κατήναρές με.

Ueberlieferung. Versabtheilung 838—871 οἶμοι — | θεῶν —  
οὐκ — | ἀλλ' — | ὦ πόλις — | πολυκτῆμονες — | ἰὼ — | Θήβας — |  
ἔυμάρτυρας — | οἷα — | πρὸς — | χομαι — | ἰὼ — | οὐτ' ἐν βροτοῖσιν  
οὐτ' ἐν νεκροῖσι | μέτοικος — 857—871 ἔψαυσας — | πατρὸς — | τοῦ τε  
— | ἀμετέρου — | κλεινοῖς — | ἰὼ — | ἄται — | ἀμῶ — | οἷων — | πρὸς  
— | δ' ἐγὼ — | ἰὼ — | κασίγνητε — | θανῶν —

840 ὀλομένην cod. οἰχομένην J. Fr. Martin. 844 καὶ κρῆναι cod.  
847 οἷοισιν cod. οἷοις Triklinius. 851 Die Interpolation hat Din-  
dorf getilgt. 856 ἐκτίσεις cod. ἐκτίσεις apogr. 858 οἶκτον cod.  
οἶτον Brunck. 864 κοιμήματ' αὐτογέννητ' cod. 865 ἐμῶ cod. ἀμῶ  
Triklinius. 867 ἄδ' cod. 869 ἰὼ ἰὼ. — Heimsöths Aenderungen  
weist Gleditsch ab II S. 8.

|     |          |            |                              |   |   |   |   |   |   |
|-----|----------|------------|------------------------------|---|---|---|---|---|---|
|     |          |            | Χορός.                       |   |   |   |   |   |   |
|     |          |            | κέβειν μὲν εὐκέβειά τις      |   |   |   |   |   |   |
|     |          |            | κράτος δ' ὄψιν κράτος μέλει  |   |   |   |   |   |   |
|     |          |            | παραβατὸν οὐδαμῆ πέλει,      |   |   |   |   |   |   |
|     | 875      |            | κέ δ' αὐτόγνωτος ὄλεσ' ὄργα. |   |   |   |   |   |   |
| I   | περίοδος | τετράκωλος | -                            | - | - | - | - | - | - |
|     |          |            | -                            | - | - | - | - | - | - |
|     |          |            | -                            | - | - | - | - | - | - |
|     |          |            | -                            | - | - | - | - | - | - |
| II  | „        | ἑξάκωλος   | υ                            | - | - | - | - | - | - |
|     |          |            | υ                            | - | - | - | - | - | - |
|     |          |            | υ                            | - | - | - | - | - | - |
|     |          |            | υ                            | - | - | - | - | - | - |
| III | „        | τρίκωλος   | υ                            | - | - | - | - | - | - |
|     |          |            | υ                            | - | - | - | - | - | - |
|     |          |            | υ                            | - | - | - | - | - | - |
|     |          | Dreimal    | υ                            | υ | υ | υ | υ | υ | υ |
|     |          |            | υ                            | υ | υ | υ | υ | υ | υ |

Die Gliederung der Strophe ist sowohl durch die handschriftliche Versabtheilung, wie durch den syntaktischen Bau angegeben. Was die handschriftliche Versabtheilung betrifft, so entspricht eben jede Zeile einem Gliede; nur in den Versen 838, (851), 857, 870 ist die Wortbrechung nicht beobachtet; und einmal sind überschüssige Silben unter der Zeile nachgetragen (838), wodurch ein kleiner Scheinvers entstand. Dass Letzteres sich so verhalte, beweist der Vers 857; denn während im V. 838 die beiden Worte θεῶν πατέρων untergeschrieben sind, konnten alle Worte des Verses 857 in eine Zeile gebracht werden. Zweifelhaft wird es bleiben, ob auch die Verse 840—841 = 858—859 ein Glied bilden. Denn so gut es möglich ist, dass der Dichter das zweite Glykoneion 840 = 858 mit der adonischen Dipodie 841 = 859 zu einer Hexapodie verband, eben so gut kann er die beiden Tactgruppen als besondere Glieder phrasirt haben (vgl. 140 = 154). Dass er aber in diesem Kommos kurz und scharf ausgesprochene Glieder gebildet hat, zeigt sowohl die erste Strophe, als das Verspaar 842—843 = 860—861. Denn welche Wahrscheinlichkeit würde es für sich haben, wollten wir hier Tripodien zu einer Hexapodie vereinigen? Die vorderen Zeilen sind so klein, dass kein Abschreiber die Hexapodie ihrer

Länge wegen gerade so in zwei gleiche Theile zerlegt haben wird; vielmehr ist die zweite Zeile 861 länger als die vorhergehende. Es ist auch ein nur mechanisches Auskunftsmittel, wenn man zu Gunsten einer Hexapodie die Zahlengleichheit der Tacte in den Versen 838—843 = 857—861 geltend macht: 6 (838/9) 6 (840/1) 6 (842/3) = 6 (857) 6 (858/9) 6 (860/1). Denn die Melodie ist ebenso wenig, wie der Rhythmus, an solch' äusserliche Gleichheit gebunden, die Wirkung der Gleichmässigkeit ist durch innere Zusammengehörigkeit kleinerer Tactgruppen erreicht: 2 + 4 4 + 2 3 4. Eine solche Gruppierung hat den Vorzug, dass die Melodie sich reicher entfalten kann, indem kleinere Tonfolgen charakteristische Form bewahren und der ganzen Reihe dadurch grössere Lebhaftigkeit verleihen. Wie leidenschaftlich mussten die klagenden Rufe des Mädchens ertönen, wenn die Melodie sich durch die scheinbar wirren Reihen von 4, 2, 3 Tacten bewegte! Und doch musste die Gesamtwirkung eine einheitliche sein, da die kleinen Reihen sich einem wohlgebauten Ganzen unterordnen.

Die Strophe zerfällt in drei Perioden. Dies ersehen wir aus der prachtvollen Symmetrie des syntaktischen Baues. Die erste Periode der Strophe beginnt mit der Klage: 'Weh mir! verlaht werd' ich!' und die beiden folgenden Perioden werden gleichfalls durch Interjectionen eingeleitet. Ganz so ist die Gegenstrophe angelegt. Die erste Periode knüpft an die Zurechtweisung des Chors mit den schmerzlichen Worten an: 'Du regtest herzkränkenden Gram mir auf im Busen'; und die beiden folgenden beginnen mit derselben Interjection *ὠ*, wie in der Strophe. Aber die Symmetrie der Perioden ist auch eine innerliche. Wie eine jede mit schmerzlichen Worten der Klage anhebt, so gedenkt Antigone bei jedem neuen Ausruf eines anderen Unheils in ihrem vielgestaltigen Jammergeschick: bei dem ersten *ὠ* ihres ungeweinten und ungerechten Todes, beim zweiten ihres grausigen Grabes, beim dritten ihrer Abstammung aus einer gottlosen Ehe, beim vierten der folgenschweren Ehe des Polyneikes. Der Anfang in Strophe und Gegenstrophe knüpft natürlich an die vorhergehende Rede des Chors an und bereitet die vierfache Klage vor.

In der zweiten und dritten Periode ist zugleich mit der





nert. Der syntaktische Bau und die Art der Versschlüsse lassen die metrische Gliederung deutlich erkennen: sie stimmt vollkommen mit der handschriftlichen Zeilenabtheilung überein. Drei Perioden, durch syntaktische Abschlüsse geschieden und durch Hiatus 951, 958, gekennzeichnet, heben sich hervor. Die erste besteht aus drei sechstactigen und einem viertactigen Gliede, gebildet aus Daktylen, Trochäen und trochäischen Spondeen. Durch Unterdrückung von unbetonten Tacttheilen sind Choriamben erzielt.

Man kann zweifeln, ob das erste Glied anakrusisch, oder, wie oben notirt, thetisch anlautet. Für letzteres habe ich mich entschieden, weil durch den thetischen Anlaut eine Gleichförmigkeit der vier ersten Glieder herbeigeführt wird, die von grosser Wirkung ist. Denn das zweite Glied beginnt jedenfalls mit zwei gedehnten Längen, das dritte und vierte höchst wahrscheinlich, weil sonst in unschöner Weise die Schlusslängen δ' ἐν τ, und χθῆ zu dehnen wären. Dagegen verleihen die beiden Dehnungen jeweils im Anfange der vier Glieder dem Rhythmus eine gewaltige Schwere. Wir können sie folgendermassen nachbilden:

Einst auch Danae's Reiz musste des Himmels  
Licht entsagen im festfugigen Haus;  
Erzbau wölbte sich um sie,  
Grabnacht hielt die Gebannte umfangen.

Frischer setzt, dem Inhalte entsprechend, der Rhythmus in der zweiten Periode ein. Zwar bestehen die Glieder auch nur aus Daktylen, Trochäen und Spondeen, doch sind die Dehnungen leichter vertheilt. Selbst die zwei gedehnten Längen im dritten Gliede machen sich nicht übermässig schwerfällig, da sie ein Gegengewicht an den beiden anlautenden Kürzen und dem reinen Trochäus haben. Es sind nämlich hier mit der Handschrift zwei gedehnte Längen anzunehmen, da kein Grund vorhanden ist, mit Triklinius die überlieferte Lesart χροκορύτους zu ändern (ἐν ρ διὰ τὸ μέτρον); denn die entsprechende Stelle der Gegenstrophe, wonach χροκορύτους gebildet wurde, ist dem Sinne nach so verderbt, dass sie keine metrische Norm abgibt, dieselbe vielmehr in der Strophe finden muss. Sonst hat der Dichter in der zweiten, mehr noch in der dritten Periode die Dehnung der Längen mässiger, als im Anfang, angewendet. Nicht einmal auf das kla-

gende ὦ παῖ παῖ fällt eine gedehnte Länge; vielmehr wird es, wie in der Elektra 121, ἔ - ἔ betont.

Die zweite Periode schliesst mit der Sentenz: 'Ja stets waltet die Allmacht des Geschicks furchtbar.' Dieser Gedanke findet in der letzten Periode eine weitere Ausführung: 'Nicht Reichthum, nicht Kriegsmacht, keine Befestigung, keine Flucht zur See schützt vor ihr.' Der Dichter hat die in kurzen Worten angedeuteten Bilder durch den Rhythmus charakterisirt. Zwei hurtige iambische Dimeter werden durch eine iambische Hexapodie, welche an drei Dehnungen festen Halt gewinnt, abgeschlossen.

Die Gegenstrophe erzählt die Sage vom König Lykurgos, der zur Strafe für seine Frevel an Dionysos in einer Felsenhöhle angefesselt wurde. Die Erzählung zerfällt in drei Theile, von denen jeder einer rhythmischen Periode entspricht. Zuerst wird der Vorgang kurz angedeutet, und es folgt dann eine zweifache Ausführung, in der einerseits der Sünder in seiner Raserei gekennzeichnet, andererseits die Sünde selbst geschildert wird. Der erste Theil ist leicht verständlich; die Dehnungen im Anfange der Glieder fallen auf betonte oder vollklingende Worte. Die Schilderung des rasenden Sünders im Mittelsatze ist aber durch die Ueberlieferung arg entstellt. Dass nicht ἀποκτάζει das erste Glied schliessen konnte, zeigt der unerträgliche Hiatus; an einen Periodenschluss ist aber hier nach dem Zusammenhang und nach Ausweis der Strophe nicht zu denken. Ausserdem sind die Worte μέvoc μα-  
vίac ἀποκτάζει als selbständiger Satz, man mag das Verbum activisch oder intransitiv nehmen, unverständlich oder unpassend. 'Er lässt die Wuth des Wahnsinns verrinnen' oder 'es verrinnt die Wuth des Wahnsinns' wäre an sich verständlich, aber unpassend. Denn das folgende κείvoc ἐπέργνω würde seine ganze Kraft verlieren; es würde in anderer Form dasselbe sagen, was das Bild von der hinschwindenden Wuth viel effectvoller, wenn auch nicht schön sagt. Nauck's geistreicher Einfall: 'So fiesst aus dem Wahnsinn blutiges Unheil (μέvoc ἀποκτάζει eigentlich: *es trüpfelt Blut hernieder*') ist nicht haltbar; denn wenn diese concrete Bedeutung von μέvoc auch unverkennbar ist (Ai. 1412), so muss doch die an unserer Stelle vorausgesetzte Uebertragung bedenklich blei-





985 ἄντας Ἐρεχθεΐδα,  
 τηλεπόροις δ' ἐν ἄντροις  
 τράφη θυέλλαισιν ἐν πατρίαις  
 Βορέας ἄμιππος ὀρθόποδος ὑπὲρ πάγου  
 θεῶν παῖς· ἀλλὰ κατ' ἐκείνην  
 Μοῖραι μακρῶντες ἔσχον, ὦ παῖ.

περίοδοι δίκωλοι η'

|   |      |         |         |         |         |         |         |         |         |
|---|------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|
| α | I    | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ |
|   | II   | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ |
|   | III  | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ |
|   | IV   | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ |
| β | V    | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ |
|   | VI   | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ |
|   | VII  | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ |
|   | VIII | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ |

Die Sage von Danae und Lykurg ist in ruhigem Tone dem Schicksal der Antigone an die Seite gesetzt. Nur die Hauptpunkte, zumal das ähnliche Unglück, sind mehr angedeutet als erzählt, und dadurch erhält der erste Theil des Stasimons eine tiefsinnige Bedeutung. Am wirkungsvollsten ist die erste Strophe, welche mit der Betrachtung der Schicksalsgewalt abschliesst. Weniger gelungen erscheint der Schluss der ersten Gegenstrophe; denn nach dem gewaltigen Bilde vom Wahnsinn des Thrakerkönigs ist die schlichte Erzählung von dem begangenen Verbrechen matt. Ungünstiger muss unser Urtheil über die zweite Strophe und Gegenstrophe ausfallen; nicht, weil der Erzählung von Kleopatra unverhältnissmässig viel Raum gegenüber den beiden andern Sagen gewidmet ist, sondern weil der Dichter die innere, die Gedankeneinheit zu Gunsten einer äusserlichen Wirkung verletzt hat. Denn es ist geradezu eine Sünde an dem tiefen Gedanken, welcher dem Chorliede zu Grunde liegt, dass Sophokles die zweite Strophe fast ganz der Ausführung einiger an sich farben- und effectreicher Details widmet, und dann die Gegenstrophe missbrauchen muss, um dieselbe nothdürftig mit dem Hauptbilde in Einklang zu setzen. Nachdem nämlich durch die Strophe beim Zuhörer die Theilnahme für das furchtbare Unglück der geblendeten Phineiden auf das lebhafteste geweckt ist, bricht der Dichter plötzlich ab mit den Worten: 'es vergingen die Armen im Leid und beweinten das Unglück der Mutter.' Hierdurch ist der Uebergang auf die Hauptfigur des Bildes zwar gewonnen, aber der Dich-

ter hat die Mittel zu ihrer Ausmalung bereits vergeudet; er kann nur einige äussere Züge ausführen und muss sich dann behelfen, mit einer kurzen Wendung den Zusammenhang des Ganzen herzustellen. Dass das Leid der Kleopatra nicht ausdrücklich geschildert wird, ist zwar kein Fehler, da mit der Erwähnung ihrer Kinder dem Athener gewiss die alte Sage in ihren finstern Hauptzügen vor die Seele trat. Aber ein Fehler gegen die Composition ist es, dass der Dichter die ihm vorschwebende Hauptfigur durch mangelhafte Gruppierung zurückdrängt, dass er die Seitenfiguren zu sehr in den Vordergrund zieht, dass er zwischen jener und diesen keinen sichtbaren Zusammenhang herstellt, dass er durch überladene Ornamentik die Einheit des Ganzen stört. Wie konnte ein sonst so feinführender Künstler solch' offenbare Fehler begehen? Nur im Streben nach Effect. Denn dass Sophokles sich unbewusst in der Erinnerung an die athenische Stammgenossin habe gehen lassen, ist bei seiner sonstigen Masshaltung unglaublich, in Bezug auf die vorliegenden Strophen aber schon deshalb nicht denkbar, weil er ja nicht der Heldin selbst sein Schilderungstalent widmet, sondern es in Nebendingen glänzen lässt. Der Dichter — diesen Vorwurf können wir ihm nicht ersparen — hat den Effect berechnet, den die brillante Darstellung einer Stammsage auf seine Landsleute ausüben musste. Und wahrlich, brillant sind die mit leeren Augenhöhlen geisterhaft stierenden Kinder und das luftige Spiel der Boreade gezeichnet.

Fragen wir nach der metrischen Form, so zeigt sich Sophokles hier als Meister. Denn wenn auch die zweite Hälfte des Stasimons so verderbt ist, dass wir nicht über alle Einzelheiten mehr urtheilen können, so schimmert dennoch durch die entstellten Worte eine dem eigenartigen Inhalte vollkommen entsprechende Versform durch. Die sechsmal wiederkehrende indifferente Silbe am Schlusse der Verse ist ein hinlänglicher Beweis, dass die Strophe stichisch componirt war. Also dem ausführlich erzählenden Inhalt ist eine charakteristische, an das Epische erinnernde Form verliehen.

Die Ueberlieferung in der Handschrift hat die Spuren der stichischen Composition deutlich erhalten; denn es werden mit nur fünfmaliger Ausnahme je sechs Tacte in einer Zeile vereinigt. Die Ausnahmen selbst sind aber auch wie-

der lehrreich. Abgesehen von den Versen 977/8, in denen die Abtheilung nur entstanden ist, weil die letzten Worte sich nicht mehr in die Zeilenlänge fügten, zeigen die Brechungen eine Gliederung von je drei Tacten; so V. 967/8, 971/2, 979—980, 982/3. Da aber diese Verse wesentlich nicht verschieden sind von den übrigen theils logaödischen, theils iambischen Perioden, so ist der Schluss gesichert, dass die hier zu Tage tretende Zweigliederung auf die ganze Strophe Anwendung findet, in den meisten Versen aber desshalb nicht äusserlich durch Zeilenabtheilung angezeigt ist, weil die ganze Periode so klein ist, dass sie bequem als ein *στίχoc* eingetragen werden konnte.

Im Einzelnen ist die Messung wegen der Texteszerrütung nicht überall scharf erkennbar. Das Metrum des ersten Verses hat bereits richtig W. Dindorf als das 'äolische' bezeichnet: drei Dactylen mit vorhergehendem trochäischen Tact und nachfolgender katalektischen trochäischen Dipodie, statt welcher durch die Indifferenz der letzten Silbe äusserlich ein Daktylus erscheinen kann. Der zweite Vers ist gleichartig, nur dass der letzte Daktylus durch einen Spondeus vertreten ist. Die vollkommene Uebereinstimmung der Zeilenabtheilung in Strophe und Gegenstrophe, selbst mit Wortbrechung, lehrt, dass der Vers aus zwei dreitactigen Gliedern besteht. Das erste Glied schliesst mit dem Ictus des dritten Fusses, so dass das zweite anapästisch anlautet und Variation in den Rhythmus bringt. Der dritte Vers ist in bedenklicher Form überliefert; doch lässt er immerhin eine Theilung in zwei Tripodien mit zweimaliger Dehnung zu. Er hat mit dem folgenden gemein, dass das erste Glied mit vollem Tacte schliesst. Der vierte Vers ist in der Handschrift richtig in die zwei Glieder zerlegt; er zeichnet sich durch Anakrusis, welche im dritten Tacte ihre Ergänzung findet, und durch Vollständigkeit der trochäischen Dipodie am Schluss aus. Letzteres bedingt einen gewissen rhythmischen Haltepunkt, zumal da der folgende Vers, wie die drei übrigen, mit einer Anakrusis beginnt. Die vier letzten Zeilen laufen dagegen in wesentlich identischem iambischem Bau fort, und somit erscheint die ganze Strophe in zwei gleiche Versgruppen getheilt, eine Abtheilung, die jedenfalls musikalische Bedeutung hat. Zwar lässt sich letztere ihrem melodischen

Werthe nach nicht definiren; nur so viel ist bei der stichischen Composition bestimmt, dass nicht je eine Versgruppe als melodische Einheit erschien. Also kann beim vierten Verse nicht der Schluss einer melodischen Periode angenommen werden; vielmehr tritt mit dem Rhythmenwechsel vermuthlich nur ein Wechsel in dem Charakter der Melodie ein. Der Rhythmenwechsel bei der fünften Zeile ist freilich kein starker; äusserlich treten Iamben ein, deren Tacteinheit mit der vorhergehenden Versgruppe durch Abschneidung der anlautenden Kürze sich zeigt.

## § 7.

## Gebet und Reigen.

## Erster Theil.

|        |      |                                                                                                                                           |
|--------|------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1115   | στρ. | πολυώνυμε, Καδμείας<br>νύμφας ἀγαλμα καὶ Διὸς<br>βαρυβρεμέτα γένος,<br>κλυτὰν δὲ ἀμφέπει<br>Ἰταλίαν, μέδεις δὲ παγ-<br>κοίνοις Ἐλευσινίας |
| 1120   |      | Δηοῦς ἐν κόλποις,<br>Βακχεῦ, Βακχῶν                                                                                                       |
| [1122] |      | ὁ ματρόπολιν Θήβαν<br>βαιετῶν παρ' ὑγρῶν Ἰσμῆνου<br>βείθρων ἀγρίου τ'                                                                     |
| 1125   |      | ἐπὶ σπορᾷ δράκοντος.                                                                                                                      |
|        | ἀντ. | σὲ δ' ὑπὲρ διλόφου πέτρας<br>στέροψ ὄπωπε λιγνὸς, ἐν<br>θα Κωρύκται νύμφαι<br>στίχουσι Βακχίδες,                                          |
| 1130   |      | Κασταλίας τε νᾶμα, καὶ<br>σε Νυσαίων ὄρεων<br>κισσῆρεις ὄχθαι<br>χλωρὰ τ' ἄκτᾶ<br>πολυστάφυλος πέμπει                                     |

Ueberlieferung. Versabtheilung, wie oben, ausser 1120—1123. δηοῦς — | ὦ βακχεῦ — | ναίων 1132—1136 κισσῆρεις — | πολυστάφυλος — | ἀμβρότων — | Θεβαίαις —.

1119 ἰτάλειαν cod. 1121 ὦ βακχεῦ cod. ὦ von Hermann getilgt. 1122 ὁ von Musgrave beigelegt. 1123 ναίων cod. ναιετῶν Dindorf. βείθρων cod. von Hermann verbessert. 1129 στείχουσι cod. στίχουσι Dindorf.

|        |                                     |
|--------|-------------------------------------|
| 1135   | ἀμβρότων ἐπέων εὐαζόν-              |
| [1135] | των Θηβαϊακ<br>ἐπισκοποῦντ' ἀγυιάκ. |
| I      | περίδος τρίκωλος                    |
| II     | " "                                 |
| III    | " "                                 |
| IV     | " "                                 |

Dieses Lied ist in den Ausgaben durch falsche Versabtheilung arg entstellt; denn, indem man den einfachen, eurythmischen Bau der Perioden mit ihrem scharfen Wechsel zwischen drei- und viertactigen Gliedern verkannte, hat man willkürlich die verschiedenartigste Versgrösse angenommen und ein buntscheckiges Ganze erzielt, dem auch die neuesten eurythmischen Versuche keine rechte Einheit wiederzugeben vermochten. Die richtige Anordnung ist in der Ueberlieferung wohl erhalten; die kleinen Abweichungen, d. h. die zweimalige Vereinigung zweier Glieder in eine Zeile und die Vernachlässigung der Silbentrennung in εὐαζόντων sprechen nur für die Genauigkeit der sonstigen Zeilenabtheilung.

In der That haben wir einen stetigen und ausserordentlich effectvollen Wechsel zwischen Tripodien und Tetrapodien, welcher nur einmal und zwar behufs eines befriedigenden rhythmischen Schlusses variirt wird. Für die Erkenntniss der Periodisirung haben wir einen vollkommen sicheren Anhaltspunkt, nämlich den Hiatus zwischen den Versen 1134 und 1135. Durch ihn wird die letzte Gliedergruppe von 4—3—4 Tacten abgeschnitten. Die vorhergehenden neun Verse theilen sich wieder so genau in drei gleiche Gruppen, von denen jede mit vollem Worte schliesst, dass in dieser Gruppierung nur Perioden gesehen werden können.

Die Glieder sind aus Daktylen und Trochäen, zum Theil mit Anakrusis, gebildet. Die viertactigen mit einem Dak-

1135 Θηβαϊακ Hermann. Θηβαϊακ cod.

tylus sind Glykoneen (1119. 1123 = 1130. 1135), aus den Elementen des Glykoneions mit Kürzung um einen trochäischen Tact sind die Verse 1117. 1120. 1122 = 1128. 1131. 1134 gebaut. Sonst wechseln trochäische und spondeische Glieder, bis auf den Eingangsvers, welcher durch Doppelanakrusis das Ansehen einer anapästischen Dipodie mit nachfolgendem iambischen Spondeus erhält. In der That ist es eine auch aus den Elementen des Glykoneions gebildete Tripodie, nämlich Daktylus und katalektische trochäische Dipodie mit zweisilbiger Anakrusis. Die trochäische Dipodie hat eine irrationale Länge statt der Kürze, wie so häufig in Glykoneen; daher ist der erste Vers unverdächtig und nicht etwa der Diphthong ει zu trennen in Καδυεΐακ oder in der Gegenstrophe zu ändern διλόφοιο πέτρακ. Ferner hat die irrationale Messung des Trochäus im dritten Glied, welche sich in der Gegenstrophe findet, ... αι νόμφαι (1128) zu irrigen Annahmen geführt; man glaubte, den Vers auf diese Weise nicht schliessen zu können, obgleich man doch dieselbe Messung innerhalb der Verse 1120 und 1131 ertragen wollte. Vollends die Häufung der Spondeen in den Zeilen 1121, 1123 = 1132, 1134 hätte von einer willkürlichen Behandlung des Versbaues wegen eines spondeischen Schlusses abmahnen sollen. Kurz eine ungezwungene Beobachtung des gesammten rhythmischen Ganges lehrt, dass nicht nur nichts der überlieferten Gliederung entgegensteht, sondern dass sie vielmehr eine schöne und wirkungsvolle Ordnung in sich trägt.

Allerdings ist diese Ordnung wirkungsvoll. Denn der Reigen wird durch die kurze, knappe Gliederung wahrhaft begeistert. In den ersten zwei Perioden fliessen die Worte mit inniger Andacht dahin. Wie in heisser Inbrunst der Betenden steigern sich dann die rhythmischen Schläge in den gedehnten Längen der dritten Periode, wenn die erneute Anrufung des Gottes leidenschaftlich eintritt Βακχεῦ, Βακχᾶν ᾠ ᾠ ᾠ ᾠ. Und hurtig rollen die Worte weiter, bis sie einen jähen Tonfall in den reinen Trochäen des Schlussverses finden. Ausser jener Anrufung sind gedehnte Längen sparsam, Pausen, wie sich bei der lebhaften Bewegung denken lässt, gar nicht verwendet. Eine Dehnung tritt ein am Schluss der zweiten Periode, wo eine Pause schon wegen des Zusammenhanges unmöglich wäre, ferner im letzten Tacte des folgen-

192 IV. Ueber die logaödischen Compositionen in der Antigone.

den Gliedes, wodurch die drei Dehnungen der Worte Βακχεῦ Βακχᾶν eine kräftige Gegenwirkung erhalten. Das Schlussglied der dritten Periode hat auch eine Dehnung, die man am besten im letzten Tacte annimmt, weil auf diese Weise ein gleicher Schluss der zweiten und dritten Periode erzielt wird. An sich können die Worte ὁ ματρόπολιν Θήβαν auch so gemessen werden — — — — —

In der dritten Periode der Gegenstrophe fällt die Dehnung der drei Längen nicht auf so gewichtige Worte, wie in der Strophe. Es musste also der Inhalt des Ganzen die melodische und rhythmische Wirkung tragen, wie ja überhaupt bei strophischer Composition nicht in allen entsprechenden Stellen dieselben Effecte durch Worte erzielt werden können.

Die Strophen bilden ein so inniges Ganze, dass nicht alle Glieder, nicht einmal die zweite Periode, mit einem besondern Tact anfangen.

Zweiter Theil.

- 1137 στρ. τὰν ἐκ πασᾶν τιμᾶς  
ὑπερτάτων πόλεων  
ματρὶ σὺν κεραυνία·  
1140 καὶ νῦν, ὡς βίαίαι  
ἔχεται πάνδαμος ἅ  
κα πόλις ἐπὶ νόσου,  
μολεῖν καθαρσίῳ ποδι Παρνασίαν  
1145 ὑπὲρ κλιτῶν, ἧ στονόεντα πορθμόν.  
ἀντ. ἰὼ πῦρ πνεόντων  
χοράγ' ἄστρον, νυχίων  
φθειγμάτων ἐπίσκοπε,  
παῖ Διὸς γένεθλον,  
1150 προφάνηθι Ναξίαῖς  
καὶ ἅμα περιπόλοισι  
Θυαίαισιν, αἵ σε μαινόμεναι πάννουχοι  
χορεύουσι τὸν ταμίαν Ἰακχόν.

Ueberlieferung. Versabtheilung, wie oben, ausser 1141—1142, ἔχεται πάνδαμος πόλις | ἐπὶ — | 1145 ὑπὲρ — | πορθμόν. 1151—1153 καὶς — | θυαίαισιν — | πάννουχοι — | χορεύουσι — | Ἰακχόν.

1137/8 τὰν ἔκπαγλα τιμᾶς ὑπὲρ πασᾶν πόλεων Dindorf, um genaue Responsion herzustellen. ἅ κα Kaiser zur Ausfüllung der Lücke. ἀμὰ Böckh. 1147 χοράγε cod. καὶ νυχίων cod. verbessert von Brunck. 1149 Διὸς] Ζηνὸς Bothe. 1150 προφάνηθ' ὦ Musgrave. πρόφανεθ' ὦναε καὶ Bergk. Θυαίαισιν Böckh.

|     |                   |   |  |   |  |   |  |   |  |   |  |   |  |   |
|-----|-------------------|---|--|---|--|---|--|---|--|---|--|---|--|---|
| I   | περίοδος τρῖκωλος | ∞ |  | — |  | — |  | — |  | — |  | — |  | — |
| II  | „                 | ∞ |  | — |  | — |  | — |  | — |  | — |  | — |
| III | „                 | ∞ |  | — |  | — |  | — |  | — |  | — |  | — |

Derselbe frische Gliederwechsel, wie im ersten Theile, ist in der zweiten Strophe durchgeführt. Auch hier weist die Ueberlieferung den eurythmischen Bau in unverkennbaren Spuren auf. Der Wechsel zwischen vier- und dreitactigen Gliedern ist einfach umgekehrt. Rein erhalten ist er in der Zeilenabtheilung der ersten drei Verse; die folgenden sechs Zeilen sind in Strophe und Gegenstrophe auf verschiedene Weise abgetheilt, jedoch so, dass in der Verschiedenheit selbst das Richtige durchschimmert. Uebereinstimmend ist die Tetrapodie der Zeilen 1140 und 1149; dann aber folgt eine durch die lückenhafte Tradition verschuldete Abweichung:

1141 ἔχεται πάνδαμος πόλις | ἐπὶ νόσου μολεῖν | καθαρσίῳ κ. τ. λ.  
1150 προφάνηθι Ναξίαῖς | καὶς ἅμα περιπόλοισι | θυαίαι

In der Gegenstrophe sind diese Verse richtig erhalten, während in der Strophe nach dem Entstehen einer Lücke die Worte πόλις und μολεῖν aus der folgenden Zeile heraufgerückt sind. So ergänzt sich die beiderseitige Zeilenabtheilung und führt zu einer harmonischen Versgliederung. Die Unterschreibung der Wörter πορθμόν und Ἰακχόν 1145 = 1153 ist zufällig durch den Raum bedingt.

Die rhythmischen Elemente sind dieselben, wie in der ersten Strophe, nämlich die glykoneischen. Ein erstes Glykoneion tritt hervor in den Versen 1143 und 1152, erweitert durch eine voraufgehende hyperkatalektische iambische Dipodie, aber mit Unterdrückung einer Trochäenkürze, ein Glykoneion mit gleichartiger Erweiterung schliesst die Strophe 1145 = 1153. Die übrigen Zeilen sind trochäisch oder spondeisch, haben aber, bis auf zwei, Anakrusen. Aus dem gesammten Charakter dieser logaödischen Composition erklärt sich der Wechsel irrationaler Längen und Kürzen. Am stärksten tritt derselbe im ersten Verse hervor, der mit wahrer Wucht einherschreitet: in der Strophe hat er nur Längen, von denen





Text, stellenweise verderbt ist, ersieht man aus der stark überwiegenden Uebereinstimmung der Zeilenlängen mit den nach Aristoxenus erforderlichen Gliedergrössen. Es sei gestattet, hierfür den Beweis an hervorragenden Beispielen zu führen.

#### Richtig

sind folgende Partien überliefert (einschliesslich der Verse, welche unbedeutend in der Silbentrennung entstellt und durch die Responion corrigirt sind):

O. T. 192 f. 196—199. 201. 205. 212 f. 649—659. 678—688. O. C. 194—210. 213—253 u. a. 1447—1450. 1453—1455. 1462—1465. 1468—1470. 1480—1485. 1495—1498.

Ant. 100—104. 107—109. 117—120. 124—126. 134—138. 149—153. 331—335. 337. 341—345. 347. 354—355. 360—363. 364—365. 370—373. 582—603. 606—616. 619—628. 781. 785—790. 791. 795—800. 839—850. 853—870. 876—881. 944—965. 971—976. 983—987. 1115—1120. 1124—1132. 1135—1141. 1143. 1146—1150.

Tr. 94—111. 136—140. 497—504. 506—515. 517—530. 633—662. 821—840. 879—895. 947—952.

Ajax 221—257. 693—718 u. a.

Phil. 135—158. 169—190. 201—218. 829—836. 846—850. 855—863 u. a.

El. 121—150. 472—450. 1398—1441 mit je einem Fehler durch vernachlässigte Silbentrennung. 504—515. 849—870. 1058—1081. 1082—1097. 1232—1272. 1272—1287. 1384—1397.

Vorhandene Fehler werden durch die Responion ganz oder grossentheils ausgeglichen: O. T. 151—166. 190—215. 463—481. 482—510. 660—697. 863—910. 1086—1107. 1186—1203. 1205—1221. 1313—1315—1321—1324. 1329—1368.

O. C. 117—169. 510—548. 1463.

Ant. 966. 977. 1141. 1142. 1145. 1151—1153.

Tr. 112—132. 841—862. 953—970, nur theilweise 1004—1042.

Ai. 172—193. 348—393.

El. theilweise 823—849.

An sich richtig, aber dem Grundgesetz nach inconsequent, ist die Lostrennung von Gliedertheilen, besonders Dipodien, z. B. Ant. 585. 595. Ai. 600. 601. 605. 611. 612. 616. 625. 630. 636. 641; ferner die Zweitheilung der Hexameter O. T. 151—166, wo aber mehrere Fehler unterlaufen, vgl. Tr. 1004—1042. Der Periodenbau ist richtig (mit einer Ausnahme) eingehalten, dagegen die Glieder nicht getrennt Ant. 806—816. 824—836.

#### Falsch

sind häufig die Silben eines Wortes getrennt, wenn es zwei Gliedern angehört, z. B. O. T. 863—881. 1187—1202. O. C.

197. Ant. 335—336. 345—346. 604—605. 617—618. 782—784. 792—794. 838—857. 870. 1135. Tr. 106. 120. 131. 207. 505. 516. Ai. 193—200. 608. El. 502. 1428.

Falsche Glieder sind gebildet O. T. 155. 467—469. 477—479 (Tetrapodien). Die Trennung der Glieder in zweigliedrigen Perioden führt leicht Fehler mit sich, z. B. in den Hexametern O. T. 151—153. 156. 161. 165—166.

Fehler in einzelnen Versen und ganzen Strophen stellen sich auch ohne naheliegende Veranlassung ein: O. T. 167—184. O. C. 178—186. 210—211 (vgl. die Logaöden der Antigone S. 137 ff. Tr. 133—135 vgl. 1004—1042. Ai. 596. 608. Phil. 827. 836 ff. 843—846. 850 ff. Die meisten Fehler finden sich im König Oedipus.



### Berichtigung.

S. 10, Z. 37: W. v. Humboldt, statt A. W.

79, Z. 19: 405, statt 495.

115, Z. 36:  $2 + 2 + 2$ , statt  $3 + 3$ . Der dreimalige Doppeltact wiederholt die Wirkung der ungeraden Theilung im Anfange.

117, Z. 13:  $\pm \cup \cup$ , statt  $- \cup \cup$ .

160, Z. 10—12. 15. 18. Die Hexapodien haben den Hauptictus in dem dritten Tacte, nicht in dem zweiten, wie die Tetrapodien.  
Z. 13. 14. 16. 17.

---