

Die orchestrische Eurythmie der Griechen.

In tanto aequalis distributionis studio, quod ubique in Graecorum poesi scenica conspicuum est, vix potest dubitari, quin stationes conversionesque chori cum ipsorum carminum conformatione conjunctissimi fuerint. Itaque quemadmodum, si stationes explicationesque chori quoque in loco cognitae haberemus, de carmine chorico ejusque partibus judicare possemus, ita vicissim ex carmine de statione chori conjectura fieri potest.

G. Hermannii Elem. Doctr. Metr. p. 726. Cf. p. 723. 724.

Erster Theil:

Grundzüge der Theorie.

In meiner Abhandlung „Ueber die Annahme von Bruchzeiten unter 1 in der antiken Rhythmik“ suchte ich zu beweisen, daß diese Annahme in der theoretischen Ueberlieferung der Alten keinen Grund hat.

Mein freundlicher Recensent im Philologischen Anzeiger 1870, S. 394 ff. anerkennt die Richtigkeit meiner negativen Beweisführung, glaubt aber dennoch, weil ohne jene Annahme die Symmetrie in den „logadischen“ Strophen nicht gedacht werden könne, so müsse man sie durch die fernere Annahme stützen, daß Aristoxenus an verlorenen Stellen seiner Schriften solche Bruchzeiten als Ausnahme gelehrt habe.

Dagegen versuche ich nun positiv, ohne solche Annahme die gesuchte Eurythmie nachzuweisen.

Dies wird auf viele Segnerschaft stoßen, da nach einer Aeußerung meines geehrten Recensenten mein Programm einen Angriff auf den Satz von der Tactgleichheit enthält und also alle Combinationen der neuen Schule mit einem Schlage umzuwerfen droht.

Doch gesteht auch wieder einer der strengsten jüngeren Anhänger jenes Satzes, Brill, in „Aristoxenus rhythmische und metrische Messungen“, S. 10, daß gerade dieses Abweichen von der gewöhnlichen Ueberlieferung der Metriker es sei, welches die meisten Philologen für unwahrscheinlich halten.

Und es fehlt nicht an Zeichen der Unsicherheit im Allgemeinen und im Wichtigsten bei den Vertretern der musikalischen Hypothese.

Denn daß auch jetzt noch nach so vielen Jahren der Versuch, die antike Eurythmie der Chöre durch musikalischen Rhythmus zu erklären, nicht über das Hypothetische hinaus gekommen ist, Das wird der Kundige nicht leugnen. Zum Beweise mag der Titel eines der Werke von J. H. Schmidt dienen: „Die Eurythmie in den Chorgesängen der Griechen. Allgemeine Gesetze zur Fortführung und Berichtigung der Kopsch-Westphal'schen Annahmen.“

Treffend sind z. B. die Kritiken von Susemihl über Brill und von Brambach über J. H. Schmidt.

Westphal selbst erklärt in seinem System der antiken Rhythmik S. 191 den Nachweis der brachykatalektischen Bildungen und ihrer Behandlung in vielen Fällen für geradezu unmöglich: und sagt in der 2. Auflage seiner Metrik II S. 749: „wenn wir aufrichtig sein wollen, so müssen wir bekennen, daß uns der legitime Spondeus der Jamben und Trochäen seiner Berichtigung nach um nichts verständlicher ist als der illegitime“; was sich auf die Aeußerungen S. 748, 749 über den Polyschematismus bezieht, wo es unter Anderm heißt: „Wenn nun die Alten für diese Menge von Bildungen keinen zureichenden Grund, keinen

„ἐπιλογισμός“ anzugeben wußten, so müssen wir gestehen, daß es uns nicht viel besser geht Am allerauffallendsten bleibt freilich der illegitime, d. h. dem Gesetze der reinen Trochäen und Jamben zuwiderlaufende irrationale Spondeus.“

Wie vielerlei eurythmische Möglichkeiten aber ein und dasselbe Chorlied bei der musikalischen Hypothese gestattet, hat Brambach in seinen rhythmischen und metrischen Untersuchungen nachgewiesen.

Unter diesen Umständen wird es wünschenswerth sein, endlich den ernstesten Versuch mit dem Wege zu machen, auf welchen uns die Alten selbst hinweisen, mit der Erklärung der Eurythmie in den antiken Chören durch die Orchestik. Ich unternehme es, im Folgenden der musikalisch-rhythmischen die orchestrisch-rhythmische Hypothese gegenüberzustellen.

Eine negative Kritik der musikalischen Hypothese ist nicht die eigentliche Aufgabe, die ich mir stelle; und begnüge ich mich daher hier mit dem Gesagten und einigen gelegentlichen Ausführungen über die Annahme von Pausen und Dehnungen in der Chormusik. Gelingt es mir, in Theorie und Praxis positiv mein Verfahren als das rechte nachzuweisen, so liegt darin die entscheidende Kritik. Denn alle Negation von diesem oder jenem Einzelnen in der musikalisch-rhythmischen Hypothese ließe doch immer noch die Möglichkeit offen, daß sie im Ganzen die richtige und nur nicht richtig ausgeführt wäre. Ich halte sie aber principiell für unrichtig, da ihr Princip der antiken Ueberlieferung über das Wesen des chorischen Rhythmus widerspricht.

Plato sagt Legum II p. 665: τῆ δὲ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἶη, τῆ δ' αὖ τῆς φωνῆς, (ἀνθρώπου) τοῦ τε ὀξείος ἅμα καὶ βαρείος συγκεραυνυμένων, ἁρμονία ὄνομα προσηγορεύοιτο, χορεία δὲ τὸ ξυναμφοτέρον κληθεῖη. Damit vgl. Legum p. 654 B χορεία γε μὴν ὄρχησις τε καὶ ᾠδὴ τὸ ξύνολον ἐστίν. Also entspricht ὄρχησις der κίνησις, ᾠδὴ der ἁρμονία. Ist nun der ῥυθμὸς eine τάξις der κινήσεως, so ist er eine τάξις der ὄρχησις.

Freilich hat auch die ᾠδὴ einen Rhythmus, wie bekannt. Aber in der χορεία muß er in dem der ὄρχησις mit gegeben sein, sonst könnte er nicht ganz ungenannt geblieben sein. Auch läßt die Einheit des chorischen Kunstwerks nicht einen zweiten verschiedenen Rhythmus neben dem orchestrischen zu.

Wie aber sollen wir nun diesen Rhythmus der Chöre finden?

Eine Zeichnung oder Beschreibung des orchestrischen Rhythmus der Chöre haben wir nicht mehr. Wir müssen also aus dem secundären Rhythmus der ᾠδὴ auf ihn zurückschließen.

Die ᾠδὴ ist aber gesungenes Wort und befaßt zwei ῥυθμιζόμενα, den Ton und das Wort.

Hätten wir Abschriften der ältesten Handschriften mit Notenbuchstaben, Längenzeichen und überhaupt rhythmischen Weisungen, so müßten wir nach der musikalischen Composition uns die orchestrische vorzustellen suchen. Wir haben jedoch nur einige ungenügende kleine Reste der alten Musik. Darunter sind die νόμοι des Mesomedes nur kitharodisch, Westphal Metrik II S. 632. Die Beispiele aus dem Anonymus sind nur für Instrumentalmusik, Brambach, Metrische Studien zu Sophokles, S. XXI: und wenn auch ihre Transpositionsscala zu den der Aulodik, Kitharodik und Orchestik gemeinsamen gehört, Westphal a. a. O. und Anhang zur Metrik I S. 50 ff., so geben sie doch für Analyse einer Chormusik keinen Anhalt, weil uns letztere fast ganz verloren gegangen ist. Was man also über mehr als zweizeitige Zeichen aus ihnen schließen will, Brambach a. a. O. XX. XXI, könnte sich in dieser Flötenschule auf Aulodik beziehen, und bedarf zur Beziehung auf Orchestik noch eines besonderen Anknüpfungspunctes. Endlich aus der Melodie zu Pindar Pyth. I folgt, abgesehen von dem nicht völlig beseitigten Zweifel an ihrer Richtigkeit, und selbst wenn man die Uebereinstimmung der melodischen Schlüsse mit den Schlüssen der metrischen

Elemente unbedingt voraus annimmt, nicht die Rhythmisirung in gleichen Tacten, Westphal a. a. D. II 629 ff. Denn jene Uebereinstimmung fände ebensowohl Statt, wenn man mit unveränderten metrischen Quantitäten von 1 und 2 mässe. Im Besonderen aber kann Westphal Nichts für die Kürzen unter 1 daraus folgern, weil er keine *χρόνοι πρώτοι* in ihr verkürzt.

Es bleibt uns also nur übrig, uns an die Metra der Texte zu halten. Durch deren pervestigatio, qua auch seit G. Hermann's Mahnung p. 723 a. a. D. nondum quisquam ad hunc finem genau mit Zählung des Einzelnen und Ganzen usus est, müssen wir das Verständniß des orchestrischen Rhythmus, conjectura, p. 726, erschließen; aus der Folge, dem metrischen Rhythmus, die Ursache, den orchestrischen zu erkennen suchen.

Der Rhythmus ist numerus. Zählen wir also vor Allem die metrischen Zeiten im Einzelnen und im Ganzen. Letzteres versäumt man. Aber Eurhythmie ist nicht bloß Verhältniß von Theilen zu Theilen ohne bestimmte Gesamtsumme von Theilen, sondern auch der Theile und des Ganzen zu einander.

Dabei muß aber die Position am Ende eines Metrums vor dem Anfang eines andern beachtet werden.

Daraus, daß hier immer Hiatus verstatet ist, folgt nicht, daß Position ausgeschlossen ist. Die Zwischenzeit zwischen den Metren ist zwar größer als die in der Cäsur, die doch auch schon dem Hiatus einigen Spielraum verstatet, ohne die Position auszuschließen; aber sie ist nicht so groß, daß sie nicht bloß den Hiatus zuläßt, sondern auch die Position in allen Fällen ausschließt.

Das Gegentheil folgt aus Aristides Quintilianus bei Hephaest ed. Gaisford iterum I p. 205; p. 47 Weib.*

Derselbe handelt in dem Abschnitt, den diese Stelle beschließt, von der Quantität der Sylben. Zuerst von den *φυσικαὶ διαφοραί*, wonach sie durch ihre eigenen Laute lang oder kurz sind; dann von den Sylben, die *κατὰ πρόθεσιν τῶν συμφώνων*, durch Consonanten, die in ihnen auf das Vocalische folgen, *μακρὰ* werden, endlich von den durch Zusammentreten der Sylben möglichen *διαφοραὶ* der *κοινὰ ἢ μέσα ἐν τοῖς ποσὶ*, welche so *εἴρηται διὰ τὸ ποτὲ μὲν βραχέας, ποτὲ δὲ μακρὰς ἐκπληροῦν χρείας*.

Nun kommt er noch auf die praktische Anwendung dieser theoretischen Sätze bei der Betrachtung gegebener Sylben. Will man, so sagt er, die Sylbe allein überschauen, so muß man ihre Quantität aus ihren eigenen Lauten genau erkennen. Will man sie aber in einem metrischen Schema überschauen, so ist für die vollendete Erkenntniß, die aus der Betrachtung des Fußes hervorgehn soll, auch Dies erforderlich, daß man die folgende Sylbe hinzunimmt. Das ist zwar nicht ganz ausnahmslos richtig; nämlich dann nicht, wenn auf einen langen Vocal oder Diphthong ein ihn gegen Verkürzung deckendes Consonantisches, oder auf einen kurzen Vocal ein nothwendig verlängerndes Consonantisches in derselben Sylbe folgt: aber in allen andern Fällen ist es richtig. Und *αὐτίκα*, als auf der Stelle zur Hand liegenden Autoritätsbeweis dieses im Allgemeinen richtigen Satzes führt Aristides an, daß wir d. i. alle die, denen er in seiner metrischen Theorie sich anschließt, die Schlusssylbe jedes Metrums für *ἀδιάφορος*, ununterschieden erklären, unter der Voraussetzung, daß keine Sylbe auf sie folgt, durch deren Vermittlung sie abgegränzt

* *Χρὴ δὲ κάκεινο θεωρεῖν, ὡς εἰ μὲν μόνην τὴν συλλαβὴν ἐθέλομεν κινεῖν (lege κατιδέιν), ἐκ τῶν ἐαυτῆς στοιχείων τὸ μέγεθος αὐτῆς ἡμῖν ἐπιγνωστέον· εἰ δὲ ἐν ποδικῷ σχήματι, καὶ τὴν ἐξῆς προσληπτέον πρὸς ἐντελῆ γνώσει τῆς τοῦ ποδὸς ἐπισκεψέμεθα. Αὐτίκα παντὸς μέτρον τὴν τελευταίαν ἀδιάφορον ἀποφαινόμεθα, μηδεμίαν αὐτῆ συλλαβῆς ἐπιφερομένης, δι' ἧς ἀφανισμένως ἐνὸς μεγέθους αὐτὴν ἂν εἰπεῖν προσηκού.*

Einer Größe wäre und es uns dann zukäme, sie als eine solche zu bezeichnen. Wenn also eine Sylbe auf sie folgt, so wird sie abgegränzt Einer Größe, und bleibt nicht mehr *ἀδιάφορος*. Es kann aber überhaupt nur eine Anfangssylbe eines folgenden Metrums auf die Schlußsylbe eines Metrums folgen; während diese eine *ἀδιάφορος* in jedem für sich genommenen Metrum ist, auf das eben keine Sylbe folgt, das ist, keine Anfangssylbe eines folgenden Metrums. Nach Aristides übt diese immer einen abgränzenden Einfluß: natürlich mit denselben Ausnahmen, die so eben bei den Sylben im Innern des Metrums erwähnt wurden; wobei ich zur Klarheit noch ergänzend hinzufüge, daß eine Sylbe auch dann durch die folgende bestimmt wird, wenn dadurch bestimmt wird, daß sie unverändert bleibt, z. B. *φα* vor *θεολ*, *ρε* vor *ιπ*. Die Worte lauten ganz allgemein von jedem Metrum. Hätte man aber Zweifel an ihrer allgemeinen Wahrheit, so genügt es für mich, wenn sie nur für Chöre gelten; und diese Gültigkeit ist mir durch die mit consequenter Durchführung der Position auch bei der *τελευταία* gefundene vollendete Symmetrie in vielen Fällen bestätigt worden.

Wollte Jemand *μηδευίας* als hypothetische Restriction = wenn keine, im Gegensatz zu *οὐδευίας* = da keine, urgiren, so würde auch diese Auslegung mir für meinen Zweck genügen.

Eine Spur dieser Lehre findet sich auch noch beim Hexameter.

Zwar nicht in Hephästion IV 6. Derselbe faßt den Begriff der *ἀδιάφορος* anders als Aristides, daß sie nämlich eine Sylbe sei, welche sowohl kurz als lang sein könne; aber, wie die Beispiele II. B 1. 2 zeigen, in concreto entweder lang oder kurz sei, ohne daß die Anfangssylbe des folgenden Metrums in Betracht komme. Von der *ἐντελής γνῶσις* spricht er nicht. Die Beispiele aber zeigen, daß er Position zwischen zwei Hexametern nicht lehrt.

Dagegen hat Marius Victorinus p. 62, 28 ff ed. Keil eine Andeutung davon. Freilich erklärt er die *brevis pro longa* am Schluß des Hexameters durch die *distinctionis mora* zwischen den Metren, wodurch die *brevis* extenditur; welche Ansicht Quintilian Institut. IX 4, 93. 94 mit der Consequenz bestritten, daß dann die lange dort dreizeitig werden müßte. Allein die *longa pro brevi* wird nach Victorin von Manchen durch den Vergleich mit den *communes in metris*, im Innern der Metra erklärt, und als Beispiel *Insulae Jonio* in magno angeführt: denn nach Aristoxenus seien kurze Sylben geeigneter zur Trennung des Verses vom folgenden Verse; und daher seien Verkürzungen durch Position hier am Orte, meint Victorin. Daraus sei dann die allgemeine Indifferenz der *novissima* entstanden.

Wie weit nun diese Lehre in nicht getanzten Metren befolgt sei, untersuche ich nicht. In Chören habe ich mit consequenter Durchführung der Position bei der *τελευταία* eine vollendete Symmetrie gefunden, und meine Ansicht ist, daß wir nur auf diesem Wege zu einer *ἐντελής γνῶσις* der chorischen Eurhythmie gelangen.

Da ich aber diese symmetrische Einheit nur mittelst consequenter Durchführung der Position durch das ganze Chorlied, ohne Ausnahme der *τελευταία* davon, erhalte, so folgt daraus, daß es keine Pausen darin giebt: denn an jeder Stelle im Innern wie am Ende ist eine Positions-Kürze und -Länge zulässig; eine Pause aber würde die Position unmöglich machen, auch wenn sie die kürzeste, die einzeitige wäre. Und da ich diese Symmetrie ohne Pausen finde, so folgt auch, daß diese überflüssig sind.

Die auf diese Art gefundenen Zahlen der Zeiten in den Metren stellen sich nun als *παρὰλλαι* d. i. als ein, von einem Mittleren abweichendes Mehr und Minder heraus, so daß diese mittleren Größen ein auf deutliche Weise geordnetes symmetrisches Ganzes ergeben. Nicht als ob diese Mittelgrößen eigentlich hätten im *ὑδμιζόμενον* dargestellt und die Abweichungen nicht geschehen sollen. Vielmehr sind

letztere das eigentliche Kunstwerk; aber sie sind es mit Beziehung auf das ideell und regulativ zu Grunde liegende System der ersteren, welches man daher zu finden suchen muß.

Es läßt sich das mit der Vergrößerung und Verkleinerung von Perioden in unserer Musik vergleichen. Aber es besteht der Unterschied, daß bei den Alten oft sehr weit von einander entfernte Metra sich ausgleichen. So z. B. in dem Chor des Hippolyt *Μαεανῶ τις ὕδωρ* gehört von 50 Metren das 49ste zum ersten, das 50ste zum 3ten.

Wie ist nun möglich, daß Das ein schönes und dem Publicum verständliches Kunstwerk gewesen sein soll? Ist Das nicht vielmehr ein Zahlentkunststück, in Bezug auf welches ebenso gut und noch mehr als von anderen modernen Hypothesen zur Erklärung der musischen Eurythmie der Alten der Tadel gelten müßte, den Brambach a. a. O. S. 57 darüber ausspricht? Und doch sind jene Zahlenverhältnisse vorhanden, und sind symmetrisch, und sind ohne Kürzungen, Dehnungen, Pausen, ohne Conjecturen objectiv gegeben. Man vergleiche meine Abhandlungen in der Berliner Zeitschrift für das Gymnasialwesen 1866, S. 337 ff. und 1867, S. 1 ff., und die Analysen, welche ich in dem zweiten Theil dieser Untersuchungen, der die Praxis behandelt, vorlege.

Die einfache und leichte Lösung dieser Schwierigkeit liegt darin, daß die Eurythmie durch die Orchestris dem Auge sichtbar wurde, so daß das ungeübteste Auge die zusammengehörigen Glieder wahrnehmen mußte, und am Schluß eines Tanzes in der Gesamtaufstellung des Chors erkannte, ob Alles stimmte, oder auch nur eine einzige kurze Zeit und ein einziger Schritt falsch gewesen war.

Ueber die Maßeinheit der Zeit im Metrum, Melos, Orchestris heißt es bei Aristides, p. 32. 33 Weib. p. 48 Cäsar, daß der χρόνος πρώτος* an Sylbe, Ton, ἐν σχῆμα betrachtet werde. Wie dadurch nicht das Vorkommen zweizeitiger Sylben und Töne geleugnet wird, so auch nicht das zweizeitige σχήματα. Auffallen kann, daß συλλαβή und φθόγγος nicht den Zusatz ἐν haben, wie σχῆμα. Er müßte auch bei jenen stehen, steht aber bei σχῆμα am Passendsten, weil gerade darin der Rhythmus primär enthalten ist, und ist dann, da Aristides es schon im Sinn hatte, schon bei διάστημα in gleichem Geschlecht gesetzt. Man sieht aber aus seinen Worten, daß σχῆμα der gemessene Theil der κίνησις ist.

Von Aristogenus** wird σχῆμα als eine gewisse Anordnung der Körperteile erklärt.

Aus Pflanus † aber ergiebt sich, daß innerhalb der κινήσις σώματος als der gesammten Kunst des Tanzes der Uebergang aus einem σχῆμα in ein anderes κίνησις in besonderm Sinn heißt. Die Zeiten der σχήματα sind die der Ruhe, sind γνωρίμοι, sind meßbar; die der κινήσεις in besonderm Sinn nicht, sondern kürzer als das allgemeine Maß, der χρόνος πρώτος. Diesen theilten die Alten nicht, wie wir

* οὗτος δὲ ὁ ἀμερῆς μονάδος οἰοεὶ χρόνον ἔχει. θεωρεῖται γὰρ ἐν μὲν λέξει περὶ συλλαβὴν, ἐν δὲ μέλει περὶ φθόγγον ἢ περὶ ἐν διάστημα, ἐν δὲ κινήσει σώματος περὶ ἐν σχῆμα.

** Rhythm. p. 270 Mor. διάθεσις τίς ἐστι τῶν τοῦ σώματος μερῶν τὸ σχῆμα, γινόμενον ἐκ τοῦ σχεῖν πως ἕκαστον αὐτῶν, ὅθεν δὴ καὶ σχῆμα ἐκλήθη.

† § 6: Τῶν δὲ ἠρεμιζομένων ἕκαστον οὔτε κινεῖται συνεχῶς οὔτε ἠρεμεῖ, ἀλλ' ἐναλλάξ. καὶ τὴν μὲν ἠρεμίαν σημαίνει τὸ τε σχῆμα καὶ ὁ φθόγγος καὶ ἡ συλλαβή. οὐθένος γὰρ τούτων ἐστὶν αἰσθῆσθαι ἀνευ τοῦ ἠρεμῆσαι· τὴν δὲ κίνησιν ἢ μετάβασιν ἢ ἀπὸ σχηματος ἐπὶ σχῆμα, καὶ ἢ ἀπὸ φθόγγου ἐπὶ φθόγγον, καὶ ἢ ἀπὸ συλλαβῆς ἐπὶ συλλαβὴν. εἰσὶ δὲ οἱ μὲν ὑπὸ τῶν ἠρεμιῶν κατεχόμενοι χρόνοι γνωρίμοι, οἱ δὲ ὑπὸ τῶν κινήσεων ἀγνωστοὶ διὰ σμικρότητα ὡσπερ ὄσοι τινὲς ὄντες τῶν ὑπὸ τῶν ἠρεμιῶν κατεχομένων χρόνων. νοητέον δὲ καὶ τοῦτο ὅτι τῶν ἠρεμιῶν συστημάτων ἕκαστον οὐχ ὁμοίως σύγκειται ἐκ τε τῶν γνωρίμων χρόνων κατὰ τὸ ποσὸν καὶ ἐκ τῶν ἀγνωστων, ἀλλ' ἐκ μὲν τῶν γνωρίμων κατὰ τὸ ποσὸν ὡς ἐκ μερῶν τινῶν σύγκειται τὰ συστήματα, ἐκ δὲ τῶν ἀγνωστων ὡς ἐκ τῶν διοριζόντων τοὺς γνωρίμους κατὰ τὸ ποσὸν χρόνων.

den Ganzton, sondern maßen nur Größeres mit ihm. Die Ausdrücke *κινεῖν*, *ἠρεμεῖν*, *μετάβασις* sind vom Tanz entnommen.

Plutarch* nennt die *ἠρεμιαί*, den negativen Gegensatz von *κινήσεις*, mit positivem Ausdruck *μοναί*, welche die Dauer der *σχέσεις*, technisch *σχήματα*, sind. Diese *σχέσεις* haben eine Entfernung von einander, wie in der Musik die das *διάστημα*** begrenzenden *φθόγγοι*; und wie nach durchgemessenem *διάστημα* die sich bewegende Stimme im *φθόγγος* ruht und steht, so weilt der Körper nach der *κίνησις*, technisch *φορά*, nach der Bewegung durch den Zwischenraum im *σχῆμα*, und dieser Zwischenraum ist ein gemessener, der Abstand der *σχήματα* ein symmetrischer, in gegebenen, praktisch verwertheten Intervallen. Die *σχήματα* werden nur in der Zeit, die *κινήσεις* nur im Raum gemessen. Alles Dieses deutet der Vergleich an; doch fehlt die Ausführung.

Zur Darstellung werden aber beide, das *σχῆμα* und die *φορά* verwandt.

Das *σχῆμα* ahmt eine Gestalt und deren besondere Erscheinung nach, und ist eine Haltung und Anordnung des Darstellers und seiner Kleidung. Er ist durch seine Garderobe ein Charakterbild, und ordnet dieses in bestimmt zeichnender Weise malerisch auf seinem Körper, den er dabei bewegt; und dadurch wird eine besondere, eine Zeitlang bleibende Erscheinung, Figur hervorgebracht, worin die darauf abzweckenden Bewegungen endigen.

Die *φορά* verändert das Charakterbild aus einer besonderen Erscheinung in eine andere. Sie ist ein Ausdruck, ein Zu sich zur Erscheinung Bringendes, *ἐμφαντικόν* für ein *πάθος*, Begegniß, empfangenen Eindruck, und für eine *πράξις*, ein spontanes Thun; oder für eine *δύναμις* im Gegensatz zur *ἐνέργεια*, z. B. ein Sichwenden zur Flucht im Gegensatz zur erfolgenden oder nicht erfolgenden Flucht. Im wesentlichen Unterschied von derjenigen *κίνησις*, die von Ton zu Ton, Wort zu Wort geschieht, ist die leibliche von *σχῆμα* zu *σχῆμα* ein nothwendiger Theil des Kunstwerks, weil jene nicht sinnlich wahrnehmbar ist, diese es aber ist, indem jene unhörbar, diese sichtbar ist.

Ein Drittes in der *ὄρχησις*, die *δεξις*, siehe Plutarch ferner a. a. D., ist nicht ein *μιμητικόν*, sondern ein *ῥώμιον*, und wäre streng logisch nicht als Drittes neben *σχῆμα* und *φορά*, welche dem *μιμητικόν* angehören, sondern als Zweites neben Dieses zu stellen, bestehend ebenfalls aus *σχῆμα* und *φορά*, *τάξει τινὶ καὶ ἀριθμῷ*, als ein *δηλωτικόν ἀληθῶς τῶν ὑποκειμένων* z. B. ein Zeigen nach dem Himmel,

* Quaest. Conviv. IX 15: Ἡ γὰρ ὄρχησις ἐκ τε κινήσεων καὶ σχέσεων συνέστηκεν, ὡς τὸ μέλος τῶν φθόγγων καὶ τῶν διαστημάτων· ἐνταῦθα δὲ αἱ μοναὶ πέρατα τῶν κινήσεων εἰσὶ. φορὰς μὲν οὖν τὰς κινήσεις ὀνομάζουσι, σχήματα δὲ σχέσεις καὶ διατάξεις, εἰς ἃς φερόμεναι τελευτῶσιν αἱ κινήσεις, ὅταν Ἀπόλλωνος, ἢ Πανός, ἢ τινος Βάκχης σχῆμα διαθέντες ἐπὶ τοῦ σώματος γραφικῶς τοῖς εἰδέναι ἐπιμένουσιν. . . . ἐν ὄρχησει τὸ μὲν σχῆμα μιμητικόν ἐστι μορφῆς καὶ ἰδέας, καὶ πάλιν ἡ φορὰ πάθος τινὸς ἐμφαντικόν, ἢ πράξεως, ἢ δυνάμεως.

** Nach Aristoxenus Harmonik bewegen wir die Stimme in einem τόπος ἀκίνητος, einer Linie ohne Breite, indem wir gleichsam dadurch, daß wir die Füße verschieden setzen, von dem Raum, in welchem wir schreiten, irgend eine Größe abgränzen. Die κινήσεις, d. i. die ἐπιτάσεις τε καὶ ἀνέσεις sind ἀφανεῖς (sichtbar dagegen die κινήσεις im Tanz). Die ὀρίζοντες τὰ διαστήματα φθόγγοι sind aber ἐναργεῖς τε καὶ ἐστηκότες, auf einer τάσις, Tonhöhe, welche σχεδὸν ἐστὶ τοιοῦτον ὅλον μονὴ τις καὶ στάσις τῆς φωνῆς, wie auch die Saite beim Stimmen κινεῖται und dann ἠρεμεῖ καὶ ἔστηκεν; der φθόγγος macht die vorhandene τάσις zur φανερά. Der φθόγγος ist eine φωνῆς πῶσις ἐπὶ μίαν τάσιν, ein ἐστάναι der φωνῆ ἐπὶ μιᾷ τάσει; und das διάστημα τὸ ὑπὸ δύο φθόγγων ὠρισμένον μὴ τὴν αὐτὴν τάσιν ἐχόντων ist ein τόπος, der die Zwischentöne aufnehmen kann, eine ὁδὸς ποιά. Zwischen den 2 stehenden, ἐστῶτες, Gränztönen eines Tetrachords haben die 2 κινούμενοι, φερόμενοι jeder seinen τόπος, in welchem sie mehr oder weniger weit sich bewegen können, und wo die τόποι zusammenstoßen, ist das Ende der τόποι, πέρασ ἢ συναφή. Vgl. Aristox. Harm. Fragm. von Marquardt S. 12. 14. 16. 18. 20. 32. 201. 202. 230. Dies Alles sind der Orchestis angepaßte bildliche Vorstellungen.

welcher der wirkliche war, da man im Freien spielte, oder nach der wirklichen, sichtbaren Gegend, oder in Komödien bei einem aus der Rolle Fallen nach dem Publicum oder einem bestimmten Zuschauer u. dgl.

Für den Zweck dieser Abhandlung kommt es besonders auf die *φορά* und deren Verhältniß zur metrischen Syllbendauer an, der die Dauer des *σχήμα* entsprach; wie sich im Ferneren zeigen wird.

Die *χρόνοι ἄγνωστοι*, worin die *μεταβάσεις* von Sylbe zu Sylbe geschahen, waren bei gleichem Tempo doch verschieden lang.

Die verschiedene Länge der regelmäßigen und zufälligen Cäsuren, der *principales caesurae* und der *passiones*, siehe meine Abhandlung über die Betonung des heroischen Hexameters S. 21 ff., übertrug sich von der *λέξις* auf den Tanz, wie auf die Töne.

Die Zwischenzeit* zwischen der *ἄρσις* und *θέσις* war keine *τῶν κατὰ μέρος*, was die Zeit der *ῥυθμιζόμενα* war; es war nicht werth, sie mit Rücksicht darauf, als *μέρος*, mitberechneten Theil genau zu untersuchen, weil sie zu kurz war, und dem Auge und Ohr, das nach dem tactirenden Fuß sah und hörte, insofern entging; dem Ohr nämlich auch, insofern es nach Ablauf des gesungenen tactirten Tons zu wenig Zeit der Stille bis zum Schall des weiter tactirenden Fußes bemerkte, um sie messen zu können. Aber vorhanden war sie doch, und bemerkbar, und zeigte den Fuß und die kleinste Zusammensetzung der Laute an, die in dem Rhythmus als solchem vorkam, nämlich die der *ἄρσις* und *θέσις*.

Nach Aristides** aber konnte man diese Zwischenzeit auch in bemerkbarer Weise verschieden nehmen. Die beste Führung des Vortrags, der den Rhythmus deutlich macht, bestand nach ihm darin, daß man im Ablauf der Mitten, im Verlauf der Mittelzeiten zwischen Thesen und Arsen einen Zwischenraum von einer gewissen Größe machte, dieselben etwas auseinander stellte.

Folgerecht nehmen wir zwischen den Metren auch eine und zwar noch etwas größere Zwischenzeit an, die zur reinlichen Sonderung, wie in unserer Musik zwischen Figuren und Perioden diente. Aber eine Pause in Chören an dieser Stelle ist unzulässig; siehe oben über die *ἀδιάφορος*, und die nur durch Beachtung der Position gefundene vollendete Symmetrie in den Chören.

Beide Verlängerungen des *χρόνος ἄγνωστος* fanden in allen 3 *ῥυθμιζόμενα* gleichmäßig Statt; da man an sich und nach der Ueberlieferung anzunehmen hat, daß den Arsen und Thesen und den Metren der *λέξις* gleiche Abschnitte in Musik und Tanz parallel liefen.

Für die Musik weist dieses Letztere Westphal an der Melodie zu Pindar rücksichtlich der Uebereinstimmung der melodischen Schlüsse mit den Schlüssen der metrischen Elemente nach; Metrik II S. 629, 633, 634. Dasselbe zeigt sich an den Hymnen des Mesomedes. Vgl. auch Brambach, Rhythm. u. metr. Messungen S. 98, 99; wo nur hinsichtlich der Pausen am Ende der Metren noch zu viel zugegeben ist, wenn sie durch Hiatus, *Syllaba anceps*, überzählige Anacrusis bewiesen sein sollen.

Für die Orchestis habe ich es nun zu beweisen, in welcher die Schrittweise in diesem längsten *χρόνος ἄγνωστος* von besonderer Wichtigkeit ist. Es ist Dieses aber ein Theil eines umfassenderen Beweises, den ich für folgende wichtige Sätze zu führen habe:

* Bacchius Senior Meib. p. 24: "Ἄρσιν ποίαν λέγομεν εἶναι; "Ὅταν μετέωρος ἢ ὁ πούς, ἠνίκα ἂν μέλλωμεν ἐμβαίνειν. Θέσιν δὲ ποίαν; "Ὅταν κείμενος. Τὸν δὲ ἀνὰ μέσον τῆς ἄρσεως καὶ τῆς θέσεως χρόνον οὐκ ἄξιον ἐπιζητεῖν ὡς ὄντα τινὰ τῶν κατὰ μέρος. διὰ γὰρ τὴν βραχύτητα λανθάνει καὶ τὴν ὄψιν καὶ τὴν ἀκοήν, πόδα δὲ καὶ σύνθεσιν στοιχείων ἐλαχίστην δεκνύων.

** p. 42 Meib. Ἄγωγή δ' ἐστὶ ῥυθμικὴ χρόνων τάχος ἢ βραδυτής: ὅσον ὅταν τῶν λόγων σωζομένων, οὓς αἱ θέσεις ποιοῦνται πρὸς τὰς ἄρσεις, διαφόρως ἐκάστου χρόνου τὰ μεγέθη προφερόμεθα. ἀρίστη δὲ ἀγωγή ῥυθμικῆς ἐμφάσεως ἢ κατὰ μέσον τῶν θέσεων καὶ τῶν ἄρσεων ποσῆ διαστασις.

Den Zeiten der *συλλαβαί* entsprachen in gleicher Größe die Zeiten der *σχήματα*, und dem Verhältnisse der Zeiten entsprach das Verhältniß der Räume, d. i. der Entfernungen, welche die Füße vor einander in den *φοραί* durchschritten, indem sie aus einem *σχήμα* in das andere übergingen, und welche sie in diesem anderen *σχήμα* auseinander standen. Vor einer Kürze und einer Länge schritt man eine Enge und eine Weite, und während einer Kürze und einer Länge standen die Füße eine Enge und eine Weite auseinander. Jedem *μέτρον* der *λέξις* entsprach ein *μέτρον* der *ὄρχησις*, eine *ὁδός*,* ein abgeschlossener Weg; und beim Anfang eines andern *μέτρον* der *λέξις* begann eine andere *ὁδός* mit einem etwas längeren und weiteren Seitenschritt, in einer schräg vorschreitenden Richtung.

Aus dem über die Gleichheit der Zeitdauer des *χρόνος πρώτος* für die kurze Sylbe und das gleichzeitige *σχήμα* Gelehrten, s. o., ergiebt sich unmittelbar die Uebereinstimmung der Zeitdauer des *δισημος* für die lange Sylbe und das gleichzeitige *σχήμα*.

In der Vereinigung von *σχήματα* und gesungenen *συλλαβαί* richteten sich aber die letzteren metrisch nach den ersteren. So sagt Athenäus XIV 628 von der classischen Zeit *εἰ δέ τις ἀμέτρος διαθείη τὴν σχηματοποιῶν καὶ ταῖς ὁδαῖς ἐπιτυγχάνων μηδὲν λέγει κατὰ τὴν ὄρχησιν, οὗτος δ' ἦν ἀδόκιμος*. Sofern zwar nämlich beide denselben Inhalt ausdrückten, s. a. a. O. *οὐ κακῶς δὲ λέγουσιν οἱ περὶ Λάμωνα τὸν Ἀθηναῖον ὅτι καὶ τὰς ὁδὰς καὶ τὰς ὄρχησεις ἀνάγκη γίνεσθαι κινουμένης πως τῆς ψυχῆς*, und sofern das gesungene Wort denselben deutlicher ausdrückte, insofern folgte die *ὄρχησις* dem Gesang, s. a. a. O. *ἐχρῶντο τοῖς σχήμασι σημείοις μόνον τῶν ἀδοκίμων*. Allein sofern im Ausdruck der Rhythmus in Betracht kam, hatte doch die *ὄρχησις* den Vorrang, und richtete sich die *λέξις* nach ihr, nach ihrem Maß. Daß Dies mit dem *κατὰ τὴν ὄρχησιν* gemeint ist, zeigt die vorhergehende Hervorhebung der Eigenschaft des Metrischen in der *ὄρχησις*, und eben der Umstand, daß es nachher umgekehrt heißt, im Ausdrucksvollen des Inhalts seien die *σχήματα* Zeichen des Gesungenen, und richteten sich mithin nach dem Gesungenen.

Es verhielt sich Dies theilweise ähnlich, wie in unserer Vocalmusik die Worte und das Versmaß zum musikalischen Tact. Die Worte fügen sich dem Tact; aber die Wahl desselben ist von den Worten und ihrem Inhalt angeregt worden.

Darnach hat man Quintilians Worte aufzufassen, Instit. IX 4, 139: *Atqui corporis quoque motui quaedam tempora assignas; pedes non minus saltationi quam modulationibus adhibet musica ratio numerorum*. Den metrischen und musikalischen pedes sind analog gewisse einfache, bestimmt begränzte Zusammensetzungen stärkerer und schwächerer, weiterer und engerer Schritte mit dazu gehörigen Stellungen der Füße von entsprechender Dauer nach den Schritten. Einem einfachen orchestrischen *πούς* ist aber wesentlich ein einmaliger Wechsel der Füße, deren einer das eine, der andere das andere *ποδικὸν μέρος* tritt. So unterscheiden sich dem Auge deutlich $_0$, $0_$ und $_00$, $_;$ $_0$, 00 , $_0$, $0_$ und $_0$, 00 , 00 . Dies wird durch *ἄρσις* und *θέσις* auch verschieden tactirt.

Darnach verstehen sich auch die Worte Plutarchs, wenn er Quaest. Sympos. IX 15 die *ὄρχησις* eine *ποίησις σιωπῶσα* und die *ποίησις* eine *ὄρχησις φθερομένη* nennt, vgl. de glor. Athen. III zu der mangelfhaft überlieferten Stelle: und wenn er ferner die *πᾶσα κοινωνία καὶ μέτεξις* derselben nicht bloß in dem gemeinsamen Inhalt, dem ausgedrückten Gedanken, sondern, besonders in den *ὑποσχήματα*, in der Vereinigung der nachahmenden Kunstmittel, der *σχημάτων καὶ ὀνομάτων* sieht, wodurch sie *ἐν ἔργον ἀμφο-*

* Dieser Name bietet sich nach Analogie des Namens *περίοδος* dar. Man vergl. auch Eschol. Oed. Col. 163 *πολλὴ ἐστὶν ὁδὸς ἢ διαχωρίζουσα σε ἡμῶν. δεῖ γὰρ νοεῖν, ὡς ἐπὶ πόρρωθεν προσφωνοῦσιν αὐτὸν, μὴ δυνάμενοι ἐπιβῆναι τῷ τόπῳ*.

τεται ἀποτελοῦσιν. Wie das denn die Beispiele nachweisen, indem sie dahin gedeutet werden, daß die Metra, gesprochen und gesungen die Glieder des Leibes, wie Gliederpuppen mit Fäden, bewegen; τὰ ποιήματα καὶ παρακαλεῖν τὸ χεῖρε καὶ τὸ πόδε, μᾶλλον δὲ ὅλον ὡσπερ τισὶ μνησθῆναι εἶκειν τὸ σῶμα τοῖς μέλεσι.

Die ganze Quaestio IX 15 aber geht zufolge der Einleitung* von der Frage nach der Bedeutung des technischen Kunstausdrucks φορὰ aus. In dem ὀρχεῖσθαι φορὰν παρὰ φορὰν besteht nach ihr das Wiederherstellen der ἐμμελία, das μουσικῶς ὀρχεῖσθαι. Die φορὰ gehörte zu den μέρη τῆς ὀρχήσεως; nämlich für das Auge, wenn auch ihre Zeit nur die des χρόνος ἄγνωστος war. Es ward in der ἐμμελία eine φορὰ um die andere im verhältnißvollen Wechsel getanzt. In den Zeiten der φοραὶ aber gab es kein bestimmtes Verhältniß; sie waren ἄγνωστοι κατὰ τὸ ποσόν, nicht meßbare, sondern nur unbestimmt zu schätzende kleine Zwischenzeiten. Es ist also an den Raum zu denken, und gefordert, daß die ἐμμελία durch eine verhältnißvolle Abwechselung in den räumlichen Größen der φοραὶ wiederhergestellt werden solle. Es muß eine besondere wichtige Verwandniß mit diesem Verhältniß gehabt haben, wenn gerade auf ihm, und nicht auf dem der Zeiten in den σχήματα das ἀνασώζειν beruhte.

Dabei kam es vor Allem auf die Schrittweiten an.

Scharf abgemessen waren zwar alle φοραὶ, und alle darauf, als ihr Ende, folgenden σχήματα, auch die der Hände, vgl. Athen. XIV 30 ἐρρυθμούς φοράς τινας ἀποτέμνοντες καὶ σχήματά τινα τῶν χειρῶν. Allein die Kunst der Handbewegungen war später als die der Schritte, Athen. 630 b. προτέρα δὲ εὐρηται ἢ περὶ τοὺς πόδας κινήσις τῆς διὰ τῶν χειρῶν. Sie war nicht so wesentlich für den Tanz, nicht primär, sondern secundär. Sie war auch nicht für ein eurhythmisches System geeignet, denn ihr diente als Maßstab und Anhalt die Lage zum Körper des Tanzenden, eines selbst seine Lage immer ändernden Gegenstandes: und nach vielen φοραὶ konnte man die geordnete Vereinigung derselben zu einem System schwer im erinnernden Geist zusammenfassen; wenn sie überhaupt stattfand. Vielmehr dienten dieselben zweckmäßiger dem Ausdruck im Einzelnen.

Das Schreiten dagegen hatte einen festen Maßstab und Anhalt an dem unveränderlichen und leicht bestimmt abtheilbaren Boden. Man behielt und übersah hier ohne Mühe die Wege, welche Jemand schritt, und konnte die einzelnen Theile des Weges zu einem continuirlichen Ganzen vom Anfang bis zum Ende in der Erinnerung zusammenfassen und mit dem Auge wieder nachmessen und nachgehen, indem man die unveränderte Orchestra nach wie vor sinnlich sah.

Ich betrachte nun die einzelnen Tanzfüße, um daraus genauer inductiv die oben aufgestellten Gesetze über das Verhältniß der Zeiten und Räume herzuleiten.

Nach Diomedes ed. Keil p. 477 ** war der Iambus traditionsgemäß ein ursprünglicher Wurfschritt

* Ὀρχουμένων δὲ πολλῶν προθυμότερον ἢ μουσικώτερον, δύο τοὺς εὐδοκίμους καὶ βουλομένους ἀνασώζειν τὴν ἐμμελίαν ἤξιον τινὲς ὀρχεῖσθαι φορὰν παρὰ φορὰν. Επεξηγήσεν οὖν ὁ Θρασύβουλος Ἀμμωνίου, τί βούλεται τὸ ὄνομα τῆς φοράς, καὶ παρέσχε τῷ Ἀμμωνίῳ περὶ τῶν μερῶν τῆς ὀρχήσεως πλείονα διελεθεῖν.

** alii a Marte ortum Iambum strenuum ducem tradunt, qui quum crebriter pugnas iniret et telum cum clamore torqueret, ἀπὸ τοῦ ἰέναι καὶ βοᾶν Iambus appellatur: idcirco ex brevi et longa pedem hunc esse compositum, quod hi qui jaculentur ex brevi accessu in extensum passum proferuntur, ut promptiore nisu telis ictum confirmet. auctor hujus vibrationis Aretinus Graecus perhibetur, ὁ Ἰαμβός ἐξ ὀλίγου διαβάς προφόρῳ ποδί, ὅφρ' οἱ γνῖα τεινόμενα ῥώοιτο καὶ εὐσθενῆς εἶδος ἔχησι. igitur hunc pedem vel iambicum gressum prisici Apuli Daunium a duce suo Daunio prodiderunt, quod is primus, cum adversus acrem Diomedis pugnam bellum asperum inisset, gradali pugna suos dimicare in-

(vgl. Keil, Anal. Gramm. 5, 21; Curtius Griech. Ethm. 490 ἰαμβος = Wurf); ein gressus, eine Zusammensetzung von darin bemerkbaren, charakteristischen bestimmten Schritten (Synonymit von Schmalfeld, 4. Aufl. S. 293 gradi, Schulz Synonymit 5. Aufl. S. 313 gradus und gressus), mit Kriegsgeschrei verbunden. Die sprachliche Zusammensetzung — rührte davon her, daß die den Wurfspeer Werfenden aus einem kurzen Nähertreten in einen ausgedehnten passus übergehend sich vorwärts bewegten. Der römische passus, 5 Fuß weit, befaßte die Entfernung des vorwärts geschrittenen Fußes von der Stelle, wo er vorher hinter dem andern stand. Hier kommt aber wegen des Gegensatzes zum brevis accessus nur derjenige Theil des passus in Betracht, welcher weiter bringt, näher bringt, profert. Ziehen wir daher $\frac{2}{5}$, nämlich $\frac{2}{5}$ für die Strecke, die er vorher hinter dem andern stand, und $\frac{1}{5}$ für die Größe des andern Fußes, dem er vorbeischiebt, vom Ganzen ab, so bleiben $\frac{2}{5}$, etwa 2 Fuß nach. Man darf also das Verhältniß der Größen des engen und weiten Schritts, indem das Wort Schritt nur von der Strecke der Annäherung verstanden wird, als 1. 2 im Durchschnitt ansetzen, abgesehen von Ungenauigkeiten der Ausführung.

Als Autorität für diese vibratio wird Arctinus angeführt, welcher sage, daß der Krieger ἰαμβος nach einem Kleinen = ex brevi accessu, mit vorgefertigtem Fuße = in extensum passum, weit aus-schritt = proferuntur.

Vergleicht man aber Mar. Victor. p. 44, 28 Keil: ἀπὸ τοῦ ἰέναι βᾶδην: a brevi enim profectus (pes iambus) per longam porrigitur, so ergibt sich, daß der Fuß Iambus, personificirt gedacht, während der langen Sylbe hingestreckt steht. Der enge Schritt vor der Kürze wird hier gar nicht erwähnt und nur negativ folgt aus porrigitur, daß ein solches weites Hinausstrecken dabei nicht stattfand. Nach der Zeit der Kürze geschah dieses Hinausstrecken, und das Hinausgestrecktsein dauerte während der Zeit der Länge. Denn Niemand wird das porrigitur von der Handlung des Ausstreckens verstehen, als ob diese 2 Zeiten dauerte; Das ergäbe ein sehr unfestes langes Stehn auf einem, nämlich dem andern Fuße. Porrigitur heißt hier = ist hinausgestreckt; vgl. corripitur, producitur.

Ferner handelt Diomedes von der Verbindung der Jamben. Er spricht von einem schrittweisen Kampf, wobei die angreifende Schlachtordnung fest geschlossen in den hitzigen Feind vordringt. Nachdem man heranmarschirt war, natürlich im genus par mit gleich weiten Schritten, nahm man Angriffsstellung in der Nähe, indem man den linken Fuß, des Schildes wegen diesen vorstellte. So conlato pede ließ Daunius seine Schlachtreihe geschlossen im gemessenen Schritt militärisch præcis vordringen, indem der rechte Fuß an den vorgeschobenen linken näher heran, und dann dieser wieder vor trat. Da Dieses sich wiederholte und regelmäßig geschah, so war diese feste Bewegung eine gleichmäßige; es waren die Schritte des linken Fußes denen des rechten, und jeder folgende eines Fußes dem vorhergehenden desselben Fußes d. h. alle Schritte waren gleich. Sollte nämlich diese Angriffsbewegung eine dauernd feste sein, so mußte nicht bloß im einzelnen Iambus das Weitersetzen jedes Fußes gleich weit sein, sondern diese Weite auch in den folgenden Jamben innegehalten werden. Ein öfteres Wechseln hätte nur ein Schwanken der Schlachtordnung bewirkt und mit Unordnung und Auflösung gedroht. Ein accelerirendes oder ritardirendes Tempo, je nachdem der Feind widerstand oder wich, mochte darum im Commando nicht ausgeschloffen sein. Das Verhältniß nach diesen 2 Schritten im Iambus, das der Entfernungen, welche abwechselnd der rechte Fuß

stituit, ut conlato pede, adsequenti paulatim dextero distentoque et progredienti laevo, et brevi successu et longo distentu gradus simul et nisus firmaretur. unde non immerito melum hunc iambicum gradalem quidam nuncupant Gradivoque Marti augurant, quod gradariae pugnae hujus effectu moveantur.

pelte von Dem des innern trat. Diese Bewegung war schnell; und so hing der Name mittelbar auch mit *ῥέξιεν* zusammen. Mercur sollte ihn gefunden haben; vgl. Diomedes a. a. D. Es mochte bei theatralischen Vorstellungen der Eilbote der Götter mit *praeceps festinatio* aus den Höhen herabkommen, und nachdem er den Boden mit beiden Füßen leicht berührt, dann erst *impetu longo* einen weiten, langen Schritt thun, darauf die *festinationem* in *brevem grossum finire*. Jener geschah in diesem Zusammenhang mit größerer, gegenstämmer Kraft, dieser schloß sich mit schwächerer an; jener fiel daher dem stärkeren, dem rechten, dieser dem schwächeren, dem linken Fuß zu, mithin aus anderen Gründen, als beim *Jambus*, wo die Schildstellung verlangte, daß der schwächere linke den stärkeren Tritt that, da es wichtiger war, daß der stärkere, rechte Arm warf, stieß und schlug. Mercur aber wiederholte die Bewegung mehrmals, wie in dem Wort *grossum* angedeutet ist. Heißt es nun mit Bezug auf die metrische Quantität: unde plerique Graecorum ex longa et brevi eum pedem composuerunt (einige nämlich nach anderer Terminologie den *χορῆτος*), so ist die Zeit des metrischen Fußes damit von der des orchestrischen abgeleitet. Das *longo* bei *impetu* kann aber nicht wohl anders, als zunächst von der Weite verstanden werden, da Dies in dem Worte *impetu* liegt. Somit entsprachen sich auch hier Länge und Weite. Und da die *brevis* in der Zeit halb so groß wie die *longa* ist, so liegt als das Einfachste nahe, auch die *brevis* im Raum halb so groß wie die *longa* zu nehmen. Daß die ganze *repertio* durch Mercur eine Mythe ist, hat auf den Schluß über die Beschaffenheit des *Trochäus* keinen Einfluß.

Dieselbe Beschaffenheit folgt schon aus den Anfangsworten des Diomedes, wenn er unmittelbar nach der oben entwickelten Darstellung des *Jambus* fortfährt: *huic contrarius est trochaeus*. Denn mit diesem allgemeinen Ausdruck ist das umgekehrte Verhältniß nicht bloß für die Zeit, sondern auch für den Raum gegeben.

Wenn der *Tribrachys* aus 3 Kürzen besteht, so kann man diese nicht anders als unter sich gleich ansehen; und daß die 3 Schrittgrößen im Raum verschieden gewesen sein, das anzunehmen liegt gar kein Grund vor. Da nun auch ferner die Länge und Weite im *Jambus* und *Trochäus* sich entsprechen, und da jene aus 2 solchen gleichen Kürzen besteht, so muß man auch deshalb die Weite als aus 2 solchen gleichen Schrittgrößen bestehend, und also die Weite doppelt so groß als die Enge ansehen.

Vom *spondius* heißt es bei Diomedes p. 476: *cum (Numa) Salios juniores aequis gressibus circulantes induceret et spondeo melo patrios placaret indigetes*. Vorher heißt es *geminis* statt *aequis*. Die *aequitas* bezieht sich also auf das Verhältniß von dem Schritt des einen Fußes zu dem Schritt des andern in einem Paar d. i. in 2 unmittelbar sich folgenden Schritten, und nicht auf das Verhältniß von einem Schritt eines Fußes zu einem Schritt desselben Fußes. In solchen Schrittpaaren *aequis gressibus* tanzten die *Salier*. Dazu sang man *aequipedi sono spondalium*. Es war also Ton dem Ton an Länge gleich, wie Schritt dem Schritt an Weite. Die *Salier* hielten Umzüge durch die Stadt und dabei machten sie *circuitus ararum*, *Preller Röm. Mythol. S. 316. 317*. Da die *arae* viereck waren, so denken wir analog uns die *circuitus*, welche *aequis gressibus* geschah, nicht in runder Form, was auf *Trochäen* führen würde. Man schritt grade an einer Seite entlang und bog dann im rechten Winkel um. Das *circularare* entspricht unserem: einen Umzug halten. Damit läßt sich das *tripudium* wohl vereinigen. Aus dem dreifachen *triumpe* $\cup\cup$ desselben in den Straßen gingen die *Salier* bei den Altären in den *pedem pontificium* über, der von ebenso viel Zeiten war. Die rhythmische Wirkung ist eine sehr starke, wenn man erst $\cup\cup\cup$ $\cup\cup\cup$ $\cup\cup\cup$ $\cup\cup\cup$ und dann $\cup\cup\cup$ $\cup\cup\cup$ $\cup\cup\cup$ u. s. w. tanzt, und wiederholt so fortfährt.

Der Daktylus ist nach Diomedes p. 495 eine solutio des spondius im pythischen, heroischen Hexameter. Das vom spondius Geltende überträgt sich also auf den Daktylus.

Für den Anapäst als contrarius des Daktylus gilt derselbe Schluß, wie oben für den Trochäus als contrarius des Iambus. Auch kann er direct als Auflösung des Spondeus, wie der Daktylus, betrachtet werden.

Außerdem verdient in orchestischer Beziehung noch Beachtung die Äußerung bei Joann. Sicel. a. a. D. *ὁ δὲ ἀνάπαιστος τὸ ἐναντίον παρὰ τὸ ἀναπαλεῖν ἐν ταῖς ὀρχήσεσι βραχὺ τι κατεχομένων τῶν ποδῶν πρὸ τοῦ ἀρθήναι*. Verhältnißmäßig also hob man in ihm bei den engen Schritten den Fuß auch niedriger als bei den weiten. Dies ist bei der allgemeinen Neigung der Griechen, die musischen Künste in jeder Beziehung symmetrisch zu machen, wahrscheinlich, und ist auch natürlich; wodurch den crebris exultationibus im Pyrrhichius nicht widersprochen wird, in welchem kein Gegensatz von Kürzen und Längen stattfindet.*

Wie im jambischen Geschlecht die Iamben, so heißen im daktylischen in den Metren die Anapäste der ungeraden Stellen dextri, die der geraden sinistri. Ich führe Dies ebenso, s. o., darauf zurück, daß man in den steigenden Füßen die ἄρις rechts, die θέσις links trat. Und dann schließe ich Dies ebenso für den Daktylus, wie dort für den Trochäus, den pes contrarius. Das contrarium bestand darin, daß der entgegengesetzte Fuß die ἄρις, bezüglich die θέσις trat.

Die Tactirung konnte diese 3 Füße —, —, — einzeln nur so deutlich machen, daß sie bei — irgendwie eine innere Gliederung machte. Kam es darauf nicht an, so tactirte man mit 2 gleichen Schlägen; und so weiter dann auch Dipodien.

Auch Victorin sieht den Spondeus als den ursprünglichen Fuß an, und spricht von einem reverti des Daktylus und Anapäst ad originem, zum Spondeus p. 46 ed. Keil. Wollte man aber darum nicht eine Tanzweise zugeben, worin die Kürzen jede für sich geschritten werden, so würde man überhaupt in der Orchestik keine Daktylen und Anapäste anerkennen dürfen.

Die Päone dagegen bestehen ursprünglich aus — oder —, und —. Um also für sie das Gleiche, wie für die andern Füße rücksichtlich der Parallele von Zeit und Raum zu schließen, müssen wir noch den Pyrrhichius betrachten.

Nach Diomedes p. 475 Keil, und Anal. Gramm. ed. Keil p. 4 gehörte der metrische Pyrrhichius zum Tanz der Pyrrhicha, wobei man mit dicht auf einander folgenden schnellen Aufsprüngen je zweimal kurz mit den erzgeschienten Knien auf den ehernen Schild stieß und sich stämmte und so vorwärts schritt. Es folgte also das bis breviter genibus incumbere clipeum und soweit der dadurch verursachte kurze, vom folgenden abgelöste Ton auf die exultationes, d. i. die κινήσεις. Der σύντομος κινήσις des orchestischen Fußes schloß sich die des metrischen an; und so ward dieser κωμικός von jenem καὶ παρὰ τὴν ὀνομασίαν. Waren aber die Zeiten gleich, so waren es auch die Weiten. Es wird Homer N 807 zur Illustration angeführt, welches sich mit 806 und 158 verbindet. Von verschiedenen Weiten im προποδίζειν ist dort

* Der Name ἀνάπαιστος dürfte orchestischen Ursprungs sein. Man muß bei seiner Erklärung in Betracht ziehn, daß Arist. p. 36 Weib. den ἀνάπαιστος ἀπὸ μεζονος und ἀπὸ ἐλάσσονος unterscheidet. Der Daktylus wie der Anapäst sind im Gegensatz zum Spondeus in den beiden Ausföhrungen durch wiederholtes Schlagen des Bodens charakterisirte Rhythmen. Daß der Anapäst von der dem Daktylus entgegengesetzten Bewegung, dem repercuti ἀνάπαιστος heiße, stimmt nicht zu dem Namen ἀνάπαιστος ἀπὸ μεζονος. Man muß aber mit Rücksicht auf Philostrat 601 ἰσοποδὶ ἀναπαλοῦντες und Eustath. Ilias p. 587 das Verbale in activem Sinn nehmen = der wiederholt schlagende.

Nichts gesagt und das *κοῦφα προβιβάς* deutet lauter leichte hohe Schritte an, auch wäre bei weiteren Sprüngen zwischen durch die nahe Deckung im *ὕπασπιδι* nicht so gut zu bewahren gewesen. Daß beim *λέγειν* der *μέλη ἐκ πυροχίων συγκείμενα* man den Altar *ἐν κύκλῳ* umließ, bedingt ebensowenig wie beim Spondeus, eine Ungleichheit der äußern und innern Schritte, da die Altäre meist viereckt waren, und die tanzenden Fackelträger beim Anzünden derselben sich nahe an ihnen halten mußten, an den Ecken also scharfe Wendungen machten und dann wieder gradeaus tanzten. Dabei verschieden weite Schritte zu machen, hatten sie keine Veranlassung.

Hiernach fasse ich auch die zusammengesetzten Päonen auf, die 4 vierhylligen und dann wieder deren Contractionen. Man trat bei der Contraction sofort eine Weite und stand so eine Länge.

Die Grundform $\underline{\mu\upsilon}, \underline{\omega\upsilon}$ contrahirt $\underline{\mu\upsilon}, \underline{\omega\upsilon}$ heißt bei Vachius p. 25 Weib. *παιὼν ὁ κατὰ βάσιν*. Der individualisirende Zusatz erklärt sich als ein alter orchestischer Name. Bei der Contraction ward gleich ein weiter Schritt gemacht; und da $\omega\upsilon$ mit der *βάσις* = *θέσις* beginnt, und sich die *ἄρσις* in $\underline{\omega\upsilon}$ der *βάσις* vereinigt, so wird die ganze Contraction zur *βάσις*, zur verlängerten *βάσις*. Den Namen *παιὼν* überhaupt verstehe ich, nach Analogie des *ἀνάπαυστος*, = der schlagende *κατεξοχήν*, indem darin, der *θεομότης* des Rhythmus entsprechend, ein starkes Aufschlagen des Fußes auf den Boden stattfand.

Daß der Päon ein katalektischer Rhythmus sei, mit 1 zeitiger Pause, folgt nicht aus den Worten Heliodors im Schol. Hephäst. ed. Gaisf. iterum p. 77: *Ἡλιόδωρος δὲ φησι κοσμῶν εἶναι τῶν παιωνικῶν τὴν κατὰ πόδα τομὴν, ὅπως ἡ ἀνάπαυσις διδοῦσα χρόνον ἑξασημούς τὰς βάσεις ποιῆ καὶ ἰσομερεῖς ὡς τὰς ἄλλας*, denn hier ist nur von einer, nicht immer angewandten eleganten Behandlungsweise die Rede, nämlich wenn die *κατὰ πόδα τομὴ* von den Dichtern gebraucht ist. Diese Eleganz war aber bei getanzten Metren nicht zum Verständniß nöthig, sondern mehr für bloßes *μέλος* geeignet. Vgl. hiezu Thiemann, Heliod. Colom. Aristoph. p. 120.

Den selben Schluß, wie von den Theilfüßen des 4 hylligen Päons auf diesen selbst, ziehe ich von $\omega\upsilon, \omega\upsilon, \omega\upsilon, \omega\upsilon$ auf die Zusammensetzungen zu $\omega\upsilon\omega\upsilon, \omega\upsilon\omega\upsilon\omega\upsilon, \omega\upsilon\omega\upsilon\omega\upsilon\omega\upsilon, \omega\upsilon\omega\upsilon\omega\upsilon\omega\upsilon\omega\upsilon$.

Hiernach spreche ich es als ein durch annähernd vollständige Induction gewonnenes Gesetz aus, daß den gemessenen Zeiten der metrischen Füße die der orchestischen *σχήματα* entsprachen, und daß der Abstand der Füße in den *σχήματα* entsprechend in dem Verhältnisse 1.2 stand, bezüglich man vorher diesen Zwischenraum überschritt.

Die Maßeinheit, die Größe eines engen Schritts, war aber relativ, wie bei verschiedenem Tempo die des *χρόνος πρώτος*. Wodurch war sie in der eigentlichen dramatischen *ὄρχησις* geregelt?

Hesych sagt: *γραμμαι ἐν τῇ ὄρχηστρᾷ ἦσαν, ὥστε τὸν χρόνον ἐν στοίχῳ ἴσασθαι*. Wie viele, sagt er nicht. Ich nehme mit Gottfried Hermann Opusc. VI 2, 146 viele an: aber nicht bloß für wichtigere Stellungen, wenn auch gewisse Linien als die wichtigsten vorzüglich deutlich, breiter oder abweichend gefärbt sein mochten. Daß nämlich nur bei der ersten Aufstellung der Chor eines Anhalts bedurfte, ist nicht gesagt. Er konnte bei längeren Bewegungen ebenso gut sonst aus der Reihe kommen; und bei kürzeren war ein bestimmter Anhalt sehr nöthig, namentlich wenn man aus der Reihe trat und in sie zurück sollte. Das *ἐν στοίχῳ* lautet allgemein singularisch, und ist nicht = *ἐν στοίχοις, ἐν τρισὶν στοίχοις*; es kann z. B. auch auf *ζυγά* angewandt werden. Der Unterschied von dem sonst vorkommenden *κατὰ στοίχους* ist, daß Dies eine bestimmte dramatisch technische Art der Aufstellung, das allgemeine *ἐν στοίχῳ* aber das Innehalten der Aufstellung in irgend einer Weise bedeutet. Auch versteht es sich nicht von krummen, sondern von graden Linien. Diese muß man aber sich kreuzend denken; denn bei einem Frontwechsel blieben die

Verhältnisse, also die Gründe für die Herstellung einen Anhalt gewährender Linien dieselben. Da das auch für Bühnentänze eines Chors sich ebenso verhielt, und auch die Schauspieler einen Anhalt wohl brauchen konnten,* so denke ich mir auch die Bühne mit Linien durchzogen. Und da nun dieser Anhalt ebensovohl für enge wie für weite Schritte nothwendig war, so sind alle Linien als je 1 Enge von einander entfernt zu denken. Sie waren eigens gezogene; denn von den selbstverständlichen Bretterfugen würde man nicht melden, daß Linien in der *ὄρχηστρα* waren. Man mochte diese Fugen für die eine Richtung befolgen, um nicht den Anblick zu verwirren; aber man malte sie deutlich über.

Rechteckig waren die dramatischen Chöre; d. h. natürlich nicht immer während des Tanzes, sondern wenn sie in Colonne schritten, was bei der *πάροδος κατὰ ζυγά* und *κατὰ στοίχους* geschah, und wenn sie standen, d. i. wenn der ganze Chor stand, nicht aber, wenn Theile desselben standen, ohne zu tanzen; denn es kam auch vor, daß Theile standen, während andere Theile tanzten. Hierüber Näheres bei der Erörterung des Begriffs *στάσιμον*.

Schritt nun von den *στοίχοι* oder *ζυγοί* einer hinter dem andern, welcher Fall unter andern z. B. bei der *πάροδος* vorkam, so mußte jeder Hintermann Platz für einen weiten Schritt haben, um seinem Vordermann mit einem solchen nicht auf die Ferse zu treten. Dies gilt ebenso bei einem Frontwechsel, und bedingt daher auch für die Entfernung des Nebenmannes eine Weite. Nur der Vordermann einer ganzen Reihe, und jeder äußere Seitenmann bedurfte eines solchen abgemessenen Raumes nach vorne und nach außen nicht.

Standen nun in einem *στοίχος* von 5 die Choreuten hinter oder neben einander, so gab Dies 4 Weiten, in je 2 Engen getheilt, für die 4 Abstände, wozu noch die 5 Felder kamen, auf denen je 1 Choreut stand. Dies macht für einen solchen *στοίχος* eine Ausdehnung von 13 *διαστήματα*. Für den *ζυγός* von 3 Choreuten erhalten wir ebenso 7 *διαστήματα*, 3 besetzte und 4 unbesetzte Felder.

Eine besondere Wichtigkeit mußte aber der Schritt haben, welcher in dem *ἄγνωστος χρόνος* zwischen 2 Metren geschah. Dieser *χρόνος* war der längste *ἄγνωστος* und vor ihm mußte eine *τελεία λέξις* stehen, ein Wort enden. Er war die charakteristische Gränze, *ὄρος*, eines Metrums gegen das andere; und was vom Anfang des Ganzen an vor ihm lag und nach ihm kam, bis zu einem andern solchen *ὄρος* oder bis zum Ende des Ganzen, gehörte zusammen. Entsprachen sich nun überhaupt Metrum und Tanz, so mußten diesen wichtigsten Gliederungen in den metrischen Systemen vor Allem deutliche Theile des Tanzes entsprechen. Wie aber sollte anders oder passender der Anfang eines solchen neuen Theiles des Tanzes bezeichnet werden, als dadurch, daß man während eines Metrums in einer bestimmten Richtung schritt — ich will Dies *ὁδός*, Weg nennen, und darunter ein orchestrisches *μέτρον* verstehen, vgl. Plat. Philebus p. 17 — und daß man mit einem neuen *μέτρον* der *λέξις* ein neues der *ὄρχησις*, eine neue *ὁδός* in anderer Richtung begann? Dies ist das natürlich Gegebene. Und da der *ὄρος* zwischen den Metren der längste war, so ist auch angezeigt, daß die *φορά*, der Schritt aus einem solchen Wege in einen anderen der weiteste war.

* Göthe, der langjährige Leiter der Weimar'schen Hofbühne, schreibt in den Regeln für Schauspieler, die er 1803 in der Zeit seines Zusammenwirkens an derselben mit Schiller verfaßte, § 87 Folgendes: Wie die Auguren mit ihrem Stab den Himmel in verschiedene Felder theilten, so kann der Schauspieler in seinen Gedanken das Theater in verschiedene Räume theilen, welche man zum Versuch auf dem Papier durch rhombische Flächen vorstellen kann. Der Theaterboden wird alsdann eine Art von Damenbrett; denn der Schauspieler kann sich vornehmen, welche Casen er betreten will; er kann sich solche auf dem Papier notiren, und ist alsdann gewiß, daß er bei leidenschaftlichen Stellen nicht kunselos hin und wieder stürmt, sondern das Schöne zum Bedeutenden gefellet.

Diese feste, einfache Grundlage für die klare Gliederung des Tanzes war nicht durch Rhomben, sondern nur durch Quadrate erreichbar, worin man die Linien des Bodens sich schneiden ließ. Zwar hätten Rhomben, die nach den beiden Diagonalen kleinere und größere Schritte als über die Seiten ermöglichen, den Anhalt zum Ausdruck mittlerer, wie erhobener und gedrückter Stimmungen gegeben. Allein dafür hatte man schon, wie den Gegensatz kurzer und langer Sylben und *σχήματα*, so den enger und weiter Schritte. Und dagegen wäre man beim Uebertritt in einen andern Weg entweder auf die längeren Diagonalen durch die spitzen Winkel beschränkt worden, oder man hätte unzweckmäßig in dem längsten *χρόνος ἀνωστος* des Metrums abwechselnd den längsten und kürzesten der drei möglichen Schritte thun müssen. Ich nehme daher Quadrate am Boden an. Da das *σχῆμα* zu der Anfangssylbe des neuen Metrums aber ganz diesem angehört, und kein Grund ist, sich den Abstand der Füße hier weiter zu denken, während die zugehörigen Zeiten das Verhältniß von 1. 2 festhielten, so denke ich mir, daß wenn der fortgeschrittene Fuß sein nach der Diagonale liegendes Quadrat betreten hatte, dann der andere sofort dahinter auf das Anfangsquadrat des neuen Weges trat, und so die Zeit des *σχῆμα* stand.

Die Quadrate mußten so groß sein, daß man sich bequem auf zwei bei einander liegenden vorbeischieben konnte, wobei denn noch der eine oder der andere Schauspieler und Choreut etwas zur Seite ausweichen mochte. Doch mußten sie auch nicht sehr groß sein, da sonst die Schritte unbeholfen geworden wären. Auf der Bühne ermöglichte zwar der Kothurn weitere Schritte; doch werden die Linien wohl nicht für die Komödie neu gezogen worden sein. Dagegen muß man wieder in Anschlag bringen, daß die Griechen vom *καλόν* das *μέγα* forderten, und wie zu Schauspielern so auch zu Choreuten wohlgewachsene Gestalten *ἀνδρας μείζονας* Villos. Anecd. II 198, nahmen, die ohne Zwang hinreichend weite Schritte thun konnten.

Gedehnte Schritte aber von 3* Quadraten konnten nur ausnahmsweise geschehn, und dienten zum Ausdruck des Außerordentlichen. Häufig vorkommend hätten sie der Orchestis etwas Sperriges, Unbeholfenes gegeben. Und darin liegt der Grund, weshalb auch die an dasselbe Verhältniß mit den Schrittweiten zu bindenden Zeiten der *σχήματα* und ferner der Metra im Allgemeinen nicht über die Länge von 2 hin-

* Anders verhält es sich in dieser Hinsicht zwar mit Compositionen ohne Orchestis. Aber die Angaben der Alten über das Vorkommen der Längen über 2 empfehlen auch hier einen vorsichtigeren Gebrauch, als man zu machen geneigt ist. Im Anonymus Bellermanns steht Nichts darüber, wie oft sie gebraucht seien. Augustin bedient sich zur rhythmischen Ausgleichung mit dem Metrum der Pausen. Die wichtigen Stellen aber bei Plethon in Vincent Notices et Extraits p. 234 lauten: *Τὸ μὲν οὖν ἐλάχιστον φωνῆς ἐμμελοῦς μέρος φθόγγον εἶναι, οὗ τὸν μὲν τῆς βραχείας συλλαβῆς χρόνον ἐνός γίνεσθαι, τὸν δὲ τῆς μακρᾶς δυοῖν μὲν τὰ πολλὰ, γίνεσθαι δ' ἐν ταῖς μελωδίαις καὶ πλείονων.* und p. 238 Anm. 4: *Ὀύσης γὰρ συλλαβῆς, τῆς μὲν μακρᾶς, τῆς δὲ βραχείας, καὶ τῆς μὲν βραχείας ἐνός αἰεὶ γιγνομένης χρόνον, τῆς δὲ μακρᾶς, δυοῖν μὲν τὰ πολλὰ, ἐν δὲ ταῖς μελωδίαις ἔσθ' ὅτε καὶ πλείονων.* Die kurze Sylbe wird *αἰεὶ* einzeitig genommen, die lange aber auch länger als ihr Grundmaß von 2. An sich ist die Sylbe, vgl. Simplicius in den *εἰς τὰς κατηγορίας σχόλια συμμικτά*, 4 b 35, Brandis p. 56, nur durch ihre lautliche Natur kurz oder lang; und daher ist sie je nach ihren *στοιχεῖα* Beides etwas mehr oder weniger. Dann aber wird sie rhythmisch in der Zeit fest bestimmt, einzeitig oder zweizeitig. Letzteres wird die lange zwar nur *τὰ πολλὰ* meistens, was nicht = immer, indessen doch mehr als ein *ὡς τὰ πολλὰ* (Krüger Alt. Syntax § 69, 63, 5) ist. In den *μελωδίαις* nämlich (*ὄρχησις* ist nicht genannt) kommt es vor, daß sie auch *πλείονων* wird. Von einem „oft“ ist aber Nichts angedeutet; es heißt nur *ἔσθ' ὅτε*. Das *πλείονων* deutet aber auf mehr als bloß ein *τριῶν*, sonst wäre wohl bestimmt *τριῶν* gesagt. In der *ὄρχησις* werden vierzeitige noch seltener als dreizeitige zu suchen sein; man konnte nur sehr schwer, wenn überhaupt vier Quadrate Schrittweite sehn. Dabei ist festzuhalten, daß metrisch solche Sylben doch zweizeitig waren. Das war wie bei uns, wenn wir eine halbe und eine viertel Note auf die Worte fest steht in der Wacht am Rhein singen. Es ist daher falsch, in die metrischen Schemata die Zeichen $\underline{\quad}$, $\underline{\quad}$, $\underline{\quad}$ zu bringen.

ausgingen. Ich habe bisher nur einmal eine solche Länge von 3 Zeiten gefunden, nämlich Antigone *Στάσιμον β' ἕξας τέτατο*, wo 1 Zeit zu wenig ist, wenn man in der Strophe das *Θρήσσησιν* in *Θρήσσαις* ändert, und wo *ξας* zu *—* zu dehnen ist, wenn man nicht gegen *La éτέτατο* lesen will, die Dehnung aber grade ausdrucksvoll ist, so daß mir die Lesart *τέτατο* beizubehalten scheint.

Irrationalen Verkürzungen der Längen aber entsprachen bequem eben solche der Weiten, welche an den Linien ein festes Maß hatten, um sie dann auch wieder auszugleichen.

Indem nun das räumliche Maß ein für das ganze Stück festes war, worauf die Größen der Schritte und die Stellungen der Füße immer wieder bezogen und bei Abweichungen durch ausgleichende Abweichungen zurückgeführt wurden; wogegen das zeitliche Maß von dem Tempo abhängig war, worin man den *χρόνος πρώτος* bei jedem einzelnen System nahm: war die Eurhythmie der Chöre mehr auf die räumlichen Schrittweiten als auf die zeitlichen Längen der Töne und Stellungen gegründet. Da Aristoxenus zu Anfang seiner rhythmischen Fragmente sich auf eine vorhergegangene Erörterung der mehreren *φύσεις* des Rhythmus bezieht, und andere von dem *αὐτὸς ὁ ῥυθμός* dem eigentlichen Rhythmus, Fluß unterscheidet, welcher in der *μουσικῇ* stattfindet und *περὶ τοὺς χρόνους ἐστὶ*: so darf man voraussetzen, daß er vorher auch von dem räumlichen *ῥυθμός* sprach, welchen er aber nach Aristoteles eigentlich *σχῆμα* nannte; vergl. Aristot. *Μεταφυσικ* I 4 die Erklärung des demokratischen *ῥυθμοῦ* durch *ὁ ἐστὶ σχῆμα*. Vgl. auch Aristides *Μετρίκ.* p. 31, der dort dreierlei *ῥυθμός* unterscheidet, *ἐπὶ τῶν ἀκινήτων σωμάτων*, wie des *ἀνθρώπου*, und *ἐπὶ πάντων τῶν κινουμένων*, wie im *βαδίζειν* und bei der *φωνῇ*; und letztere Arten kategorisch *ῥυθμός* nennt. Demnach glaube ich, daß Aristoxenus zum eigentlichen *ῥυθμός*, dem des *χρόνος*, die Zeiten der *φορὰί* und *σχήματα* rechnete, sofern sie in den ungemessenen und gemessenen Zeiten stattfanden; daß er aber davon die *σχήματα* sonderte, sofern das *σχῆμα διάθεσις τις τῶν τοῦ σώματος μερῶν* ist. Eine solche *διάθεσις* war auch die Stellung der Füße im *σχῆμα*. Und da nun die *φορὰ* auch den Theil des Schritts mit befaßte, welchen der zurückstehende Fuß bis zum Vorderende des vorstehenden durchmaß, dieser Theil aber für die *ὁδός* nicht mitzählte, so sah er diese nicht als iter, Gang, sondern als via, Weg, an. Dieser Weg war ihm in ein symmetrisches System von *διαστήματα* eingetheilt, von welchem jedes ein Theil eines *σχῆμα* war; und die einzelnen *σχήματα* bildeten durch diese Theile, die sich bestimmt zu einander verhielten, das Ganze der Orchestis, so weit sie räumlich dem Auge als symmetrische Gliederung eines Weges erschien. Aber diese Distinction stimmt nicht zu dem Namen *κίνησις σώματος*, den er auch selbst für das dritte *ῥυθμιζόμενον* gebraucht, obwohl er den *ῥυθμός* des Tanzes in die Zeiten der *ὄρχησις*, also besonders in die *ἡρεμίαι*, die *σχήματα* legt. Vielmehr, wenn man in älterer Zeit, als die *ὄρχησις* noch lebendiger war, vom *ῥυθμός* sprach, so verlegte man ihn constitutiv in die *κίνησις σώματος*. Man vergleiche außer den oben angeführten Stellen aus Plato in den *Leges* noch im *Philebus* p. 17: *Ἄλλ', ὃ φίλε, ἐπειδὴν λάβης τὰ διαστήματα ὅποσα ἐστὶ τὸν ἀριθμὸν τῆς φωνῆς ὀξύτητος τε πέρι καὶ βαρότητος, καὶ ὅποια, καὶ τοὺς ὅρους τῶν διαστημάτων, καὶ τὰ ἐκ τούτων ὅσα ἀστήματα γέγονεν, ἃ κατιδόντες οἱ πρόσθεν παρέδωσαν ἡμῖν τοῖς ἐπομένοις ἐκείνοις καλεῖν αὐτὰ ἁρμονίας, ἐν τε ταῖς κινήσειν αὐ τοῦ σώματος ἕτερα τοιαῦτα ἔχοντα πάθη γιγνόμενα, ἃ δὴ δὲ ἀριθμῶν μετρηθέντα δεῖν αὐ φασὶ ῥυθμούς καὶ μέτρα ἐπονομάζειν, καὶ ἅμα ἐννοεῖν, ὡς οὕτω δεῖ περὶ παντὸς ἑνὸς καὶ πολλῶν σκοπεῖν. ὅταν γὰρ ταῦτά τε λάβης οὕτω, τότε ἔχενον σοφός, nämlich τὴν μουσικὴν. Man verlegte den *ῥυθμός* constitutiv in die eigentliche Bewegung der Füße, und die Eurhythmie in das geordnete System der Schritte, und befaßte dann consecutiv unter diesem Worte auch den Rhythmus der Zeit in den *σχήματα* und den gleichzeitigen *φθόγγου* d. i. gesungenen Worten. Dagegen dachte man auch den Zeitrhythmus für sich, in dem abstrahirten, nicht*

getanzten μέλος und sonderte, was in den obigen Stellen der Leges nicht geschehen ist, im φθόγγος Ton und Wort; so Republ. p. 398 τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶ συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἀρμονίας καὶ ῥυθμοῦ, und p. 399. 400. Bei den ποσάλ aber der Schritte dachte man wieder constitutiv nur an den für die Eurhythmie in Betracht kommenden Theil, sofern ein Fuß vor den andern gesetzt ward, und beachtete den übrigen nur consecutiv, wenn dabei etwas Besonderes zu beachten war. Man maß aber nicht die Theile der via, sondern die Theile des iter, nicht die Theile des durchschrittenen Raumes, sondern die Theile der Bewegung, die Größen der Bewegungen der Füße. Und Das ist auch eine natürlichere Auffassung der ὁδοί.

Unser moderner Rhythmus ist aber ein zeitlicher, und ob der antike uns zusagen würde, ist zu fragen. Zur Charakteristik des letzteren in seiner dramatischen, besonders tragischen Blüthe zur Zeit des Damon führe ich noch folgende Stellen als Vergleich an: Athen. XIV 628 f. σχεδὸν γὰρ ὡσπερ ἐξοπλισία τις ἦν ἡ χορεία, ein militärisches Manoeuvre, und allgemein Plutarch a. a. O. Δόξειε δ' ἄν, ὡσπερ ἐν γραμμῇ, τὰ μὲν ποιήματα ταῖς χρόσεσιν εἰκέναι, τὰ δὲ ὀρχήματα ταῖς γραμμαῖς, ὅφ' ὦν ὁρίζεται τὰ εἶδη: ferner die schon oben benutzte Stelle Athen. XIV 628 d εἰ δὲ τις ἀμέτρος διαθείη τὴν σχηματοποιίαν καὶ ταῖς ὁδαῖς ἐπιτυγχάνων μηδὲν λέγει κατὰ τὴν ὀρχησιν, οὗτος δ' ἦν εὐδόκιμος.

Die berechnete Zeit der Sylbe, welche mit der des σχῆμα zusammenfällt, ist die ihres vocalischen Elements. Die etwa vorausgehenden Consonanten, wodurch sie metrisch nicht länger wird, fallen in die Zeit der Niederbewegung des Fußes auf das Quadrat des zu dieser Sylbe gehörenden σχῆμα. Die etwa folgenden werden nach dem Verlauf der berechneten Zeit der Sylbe und des σχῆμα ausgesprochen, sei es daß der Fuß weiter schreitet, sei es daß er am Ende von einem Wege stehen bleibt. Zwischen den Schlußconsonanten der vorhergehenden Sylbe und den Anfangsconsonanten der folgenden liegt die Zeit, worin sich der Fuß über die 1 Linie oder 2 Linien bewegt, welche zwischen den 2 Quadraten der früheren und späteren Stellung liegen. Diese Linien sind die Gränzen, ὅροι der Stellungen, und bei einem weiten Schritt ist von den 2 Linien der eigentliche ὅρος die zweite, das folgende Quadrat gegen den überschrittenen Zwischenraum begränzende. Bei einem Anfangsschritt, und wenn eine vorhergehende Sylbe vocalisch ausgeht, fängt der Ton erst bei der Niederbewegung an. Das Quadrat als Ort der Stellung der Person dürfte ihre χώρα, die Gesamtheit der einen Weg ausmachenden Quadrate ihr τόπος gehießen haben, nach der Analogie der metrischen und harmonischen Namen zu rechnen; welche Unterscheidung auch mit der allgemeinen Bedeutung dieser Worte und der mathematischen Anwendung von τόπος übereinstimmt. Der Terminus ὅρος aber wurde leicht zum bildlichen Ausdruck für den χρόνος ἄγνωστος zwischen den Zeiten zweier σχήματα, indem man ebenso wenig dieser Zwischenzeit als der räumlichen Gränzlinie eine Breite beilegte, und beide nicht κατὰ τὸ ποσόν maß. Dies übertrug sich von selbst auf die Zeit zwischen den Gesangtönen der den σχήματα gleichzeitigen Vocale, und ging mit geringer Variation auf die Zeiten zwischen den ganzen Sylben der λέξις über, sofern sie Consonanten enthielten, welche entweder überhaupt nicht singbar waren, wie z. B. τ, das den Griechen für den schönsten galt, oder welche, wenn singbar, wie ν, doch nicht im Tone mit gemessen wurden.

Zum Schlusse dieser ganzen theoretischen Abhandlung bemerke ich nur noch, daß sie aus den folgenden praktischen Analysen erst ihr wahres Verständniß und ihre Vervollständigung erhalten kann und muß. Kunsttheorie soll man nur den Kunstwerken selbst gegenüber treiben, sagt Lessing, und so ist auch alles Obige mit Rücksicht auf die Untersuchung der Praxis d. h. antiker Chortexte geschrieben worden. Zur Darstellung dieser Untersuchungen gehe ich nunmehr über.