

# Die orchestische Eurythmie der Griechen.

## Zweiter Theil: Analyse der Praxis.

Erstes Heft:

### Die orchestischen Diagramme zu Euripides Hippolyt. 1. Der Bühnentanz 58—70.

Zum Anfang der Untersuchungen über die orchestischen Schritte in bestimmten einzelnen Chören eignet sich am Besten ein kleiner Chor, dessen Textgestalt keinerlei Schwierigkeiten macht. Ein solcher ist der kleine Bühnentanz des Hippolyt und seiner Theraponten im Anfang des gleichnamigen Dramas von Euripides. Ich werde diesen eingehender behandeln, als es bei größeren Chören verhältnißmäßig später nöthig sein wird; da eine Anzahl Fragen von allgemeiner Bedeutung hierbei ihre principielle Beantwortung finden müssen.

Ich zähle die Zeiten dieses Chors mit ausnahmsloser Durchführung der Position,\* ohne Dehnungen und Kürzungen der metrischen Syllbengrößen von 1 und 2, und ohne Pausen. Niemand kann behaupten, daß es auf diese Weise leicht sei, Symmetrie zu machen, statt zu finden. Es ist Dies ein anderes Verfahren, als jenes der musikalisch rhythmischen Hypothese, wodurch man gleiche Tacte herstellt, ohne sich an alle jene Schranken zu binden; wobei man sich fast anheischig machen könnte, beliebige 10 Verse aus einem Capitel in der Bibel zu mehreren, von einander verschiedenen Systemen zu gestalten, deren jedes doch eurythmisch sein sollte.

Die Gesamtzahl der *χοροί* ist  $169^{**} = 13 \times 13$ , und vertheilt sich, diesem innern Verhältniß symmetrisch, in 13 *μέτρα*.

Auch bei Personenwechsel habe ich die Position zwischen *μέτρα* durchgeführt; analog wie im Innern des Trimeters Philokt. 590 *αἰτιον* als — ◡ — gebraucht ist. Vgl. Voeckh Graec. Trag. Princ. p. 64. Die abwechselnden Sänger tragen das ganze System als Einheit vor, worin jeder seine Partie als unabgelösten Theil des Ganzen singt und sich als Vertreter des Ganzen empfindet.

Das *ἔνεοθε*, folgt mit (Curtius Griech. Etymol. S. 420, 3. Aufl.), wird am Besten dem auffordernden Führer Hippolyt, nicht aber als gleichmäßige Aufforderung des einen an den andern jedem Chorenten in den Mund gelegt. Daran hängt dann der Satz bis *μελούμεθα*. Und ferner muß Hippolyt noch einen angemessenen Theil des Folgenden und zwar jedenfalls das Erste singen; da er auch selbst thun muß, was mitzuthun er auffordert. Giebt man nun ihm Alles bis *οἶκον*, dann das wenige Uebrige den

\* Man vgl. über die Syllaba „anceps“ und den Hiatus in dieser Hinsicht noch die sorgfältige Auseinandersetzung von Christ, die metrische Uebersetzung der pinbarischen Oden, S. 36 ff. 44 ff.

\*\* Nach Gewohnheit der Tragiker ist *γένεθλον* mit langer paenultima zu messen, während sie *γενέθλα* als — ◡ — gebrauchen.

Theraponten, so tritt das *ἐπεσθαι* sehr spät und nur in geringer Ausdehnung ein. Beachten wir aber die durch das doppelte *χαῖρε, χαῖρέ μοι* und das einmalige *χαῖρέ μοι* angedeutete Gliederung, so führt uns Dies darauf die erste feierliche Anrede in dem langen *δ'* dem Hippolyt, die folgenden *ε'—ι* den Theraponten, dann wieder *ι'—υ'* dem Hippolyt zu geben. So erhalten wir folgende Vertheilung: Hippolyt bekommt 7, die Theraponten 6 *μέτρα*. Die 7 sind in 3 auffordernde, 4 ausführende getheilt. Uebershaupt aber fordern 3 auf, führen 10. aus, und von den 10 hat Hippolyt 4, die Theraponten aber haben 6. Und um die hervorragende Stellung des Führers zur Geltung zu bringen, werden wir eine Vertheilung der 6 passend so annehmen, daß die Theraponten in Gruppen vertheilt jeder weniger als jener vortragen; der Gedanke deutet durch Haupt- und Nebensatz eine Gliederung in 3 und 3 an.

Die Zahl\* der *χρόνοι* ist in *ε'* und *ζ'* je 13, und in *η'* und *θ'* gleichen sich 11 und 15, in *ε'* und *ι'* 12 und 14 zu je  $2 \times 13$  aus. Die Gedankengruppen von 3 und 3 *μέτρα* ordnen sich also im Besonderen noch so, daß den beiden mittleren Paaren sich je 1 *μέτρον* des zusammengehörigen äußeren Paares anschließt. Im Ganzen haben die Theraponten  $78 = 6 \times 13$ .

Von Hippolyts 7 Metren haben die 3 der Aufforderung 33, die 4 der Ausführung 58, d. i.  $(3 \times 13) \div 6$  und  $(4 \times 13) \div 6$ ; die 4 aber vor denen der Theraponten 56, die 3 nach denselben 35, d. i.  $(4 \times 13) \div 4$  und  $(3 \times 13) \div 4$ . Im Ganzen hat Hippolyt  $91 = 7 \times 13$ .

Jeder einfache Fuß hat *ἄρσις* und *θέσις*, d. h. er besteht aus einem schwächeren und einem stärkeren Theil, nicht mehr. Zwar kann der eine wieder aus zwei Theilen bestehen, wie z. B. Aristides beim Anapäst von 2 *ἄρσις* spricht, p. 36 Weib. Aber keiner dieser kleineren Theile ist *ἄρσις* im Verhältniß zum andern, sondern im Verhältniß zu derselben *θέσις*, und er ist es nur in Verbindung mit dem andern, mit ihm zusammen. Wie metonymisch von der Tactirbewegung der *ἄρσις* auch der nur einmal tactirte ganze schwächere Theil *ἄρσις* heißt, so kann man mit derselben Metonymie von 2 *ἄρσις* sprechen, wenn 2 kleinere Theile desselben als unterschiedene tactirt werden. Das geschah, und mit Nothwendigkeit, irgendwie, wenn in der abstracten Rhythmik als Einzelsfuß der *ἀνάπαιστος ἀπὸ μείζονος*  $\underline{\text{υ}}\text{υ}$  von  $\underline{\text{υ}}\text{—}$  und der *ἀπ' ἐλάσσονος*  $\text{υ}\text{υ}$  von  $\text{—}\underline{\text{υ}}$  unterschieden werden sollte. Diese *δύο ἄρσις* aber bildeten zusammen die eine Gesamtart des Fußes.

Setzt man 2 einfache Füße zusammen, so wird der eine die *ἄρσις*, der andere die *θέσις* des zusammengesetzten Fußes, der zu Tacttheilen 2 gewesene Tacte erhält. So in den *δακτυλοὶ*  $\underline{\text{υ}}\text{υ}, \underline{\text{υ}}\text{υ}$  und  $\text{υ}\text{υ}, \text{υ}\text{υ}$  und  $\underline{\text{υ}}\text{υ}, \text{υ}\text{υ}$  und  $\text{υ}\text{υ}, \underline{\text{υ}}\text{υ}$  bei Aristid. p. 39. 40 Weib.

Uebereinstimmend mit den Metrikern werden in der Rhythmik des Aristides die Joniker als aus Spondeus und Proceleusmaticus bestehend  $\underline{\text{υ}}\text{—}, \text{υ}\text{υ}$  und  $\text{υ}\text{υ}, \underline{\text{υ}}\text{—}$ , als Szyzygien gefaßt; p. 36 Weib. Dem widerspricht Aristogenus nicht, p. 302. 304 Mor.; denn er spricht dort nur von den beiden möglichen *λόγοι* im *ἑτάσημον μέγεθος* überhaupt, ohne Etwas darüber zu äußern, ob dasselbe zusammengesetzt oder unzusammengesetzt sei.

Ferner setzt Aristides rhythmisch die *βακχῆτοι*  $\text{υ}\text{—}, \text{—}\text{υ}$  und  $\text{—}\text{υ}, \text{υ}\text{—}$  als *συζυγίαι* und die *περίοδοι δωδεκάσημοι* grade wie die Metriker aus Füßen des jambischen Geschlechts zusammen; p. 37. 38 Weib. Dem widerspricht Aristogenus nicht; siehe das eben Bemerkte.

Aristides nennt die Joniker nicht *ἀσύνθετοι*, sondern *συζυγίαι* im *δακτυλικὸν γένος*, die *βακχῆτοι* aber *ἀσύνθετοι* und *συζυγίαι* im *ιαμβικὸν γένος* p. 36. 37 Weib. Das Zusammengesetzte besteht hiernach darin, daß Füße desselben Geschlechts zusammengesetzt sind.

\* Vgl. zu der ganzen folgenden Auseinandersetzung der Symmetrie und Eurythmie Christ a. a. D. S. 55.

Wenden wir dies auf seine Aeußerung an, daß der παλιον διάγνιος ein ἀσύνθετος sei, p. 38 Weib., so sagt er nur, daß dieser Fuß nicht aus 2 Füßen des παιωνικόν γένος besteht. Ob derselbe aber aus 2 heterogenen Füßen bestehe, darüber schweigt er. Er setzt ihn aus langer und kurzer θέσις und langer ἄρσις zusammen; schweigt aber darüber, ob die ἄρσις aus  $\circ\circ$  contrahirt und ein gewesener Tact sei. Aristides ist sehr kurz und sagt Nichts von allen übrigen päonischen fünfzeitigen Formen; auch Nichts von der Grundform  $\text{—}\circ\circ\circ$ ; siehe Brambach, Rhythm. und metr. Untersuchungen S. 155. 156. 160. Beim daktylischen Geschlecht zählte er alle aufgelösten und zusammengezogenen einfachen Formen auf; beim jambischen nur Iambus und Trochäus, ohne den Tribrachys zu erwähnen, aber indem er sich statt des sonstigen Terminus μακρῶς hier des Terminus διπλασίον θέσεως bediente. Er wird stufenweise ungründlicher, und so beschränkt er sich beim päonischen Geschlecht unter den fünfzeitigen Formen auf die Form  $\text{—}\circ, \text{—}$ . Dieser giebt er 2 σημεῖα, Tactzeichen, d. i. eine θέσις und ἄρσις. Dies vereinigt sich mit der Angabe von 2 θέσις als Bestandtheilen dahin, daß das Eine σημεῖον Ein langer Niederschlag mit Absatz in demselben nach einer Doppelzeit ist, und ihm als metonymische θέσις tactirte Theile, 2 Theile des ἑνθμιζόμενον entsprechen.

Dem widerspricht Aristoxenus nicht; siehe oben. Wenn derselbe p. 298 Mor. die σύνθετοι πόδες in allgemeinem Sinn als solche bezeichnet, welche διαίρονται εἰς πόδας, so wird er den Päon als σύνθετος angesehen haben; denn da er selbst darüber schweigt, so findet die Präsumption der Uebereinstimmung mit den andern Theoretikern eher als die des Widerspruchs Anwendung. Damit besteht die Fassung des Begriffs ἀσύνθετος bei Aristides wohl, da er den Zusatz ἐν γένει nämlich δακτυλικῶ, λαμβικῶ, παιωνικῶ hat. Auch Psellus 12 widerspricht nicht, wenn er als den πρώτος ποδὲ παιωνικὸς den ἐν τοῖς πέτε bezeichnet; und das Fragm. Parisin. 11 nicht, wenn nach ihm das παιωνικόν γένος ἄρχεται ἀπὸ πεντασήμου ἀγωγῆς; noch Dionysf. Music. bei Porphyriion ad Ptolem. Harm. p. 219, wenn er sagt, daß die ἑνθμιχοὶ πόδες in jenen 3 Füßen οἱ πλείστοι καὶ εὐφρέστατοι διακεκρυμμένοι τυγχάνουσι, ἄλλοι δὲ τινες καὶ κατὰ τὸν ἐπίτριτον καὶ κατὰ τὸν τετρατάσιον. Auch findet kein Widerspruch mit der Lehre des Aristoxenus p. 300. 302 Statt, daß das δισήμου μέγεθος aus der Anzahl der ποδῶν τῶν καὶ συνεχῆ ἑνθμοποιῶν ἐπιδεχομένων ausgeschlossen ist, und mit den Worten des Fragm. Parisin. 11 ἐστὶ δὲ ὅτε καὶ ἐν δισήμῳ γίνεται δακτυλικὸς ποδὲ, indem das δακτυλικόν γένος ἀπὸ τετρασήμου ἀγωγῆς beginne; denn der ἀπλοῦς Proceleusmaticus, der Pyrrhichius steht im Päon stets in διέχεια, in einem Wechfeltact von  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{3}{4}$ .

Nach dem Allen berechne ich nun die Zahl der θέσεις. Auf ihre Stellung im Einzelnen kommt es dabei noch nicht an, ob z. B.  $\text{—}, \text{—}$  als  $\text{—}, \text{—}$  oder als  $\text{—}, \text{—}$  zu fassen ist; ob  $\text{—}, \text{—}$  in  $\text{—}, \text{—}$  oder in  $\text{—}, \text{—}$  gegliedert ist. Ich zähle die θέσεις der einfachen Tacte ohne Unterschied; und berühre nur gelegentlich schon, wo es sich von selbst giebt, ihre Stellung in diesen Tacten und ihren Werth als θέσεις gewesener oder zusammengesetzter Tacte.

Die Periode der Theraponten hat  $\text{VI} \times \text{IV}$ . Auch wer „lyklische“ Daktylen darin findet, gelangt doch zu dieser Zählung.

Entsprechend sind für die zweigetheilte Periode Hippolyts  $\text{IV} \times \text{IV}$  und  $\text{III} \times \text{IV}$  zu vermuthen, da wir bei den χρόνοι den  $6 \times 12$  entsprechend  $7 \times 13$  fanden.

Deutlich enthalten β', γ', δ' III, III, VI = XII. Soll mithin α' IV haben, so muß es mit  $\text{—}, \text{—}$  d. i. mit Päon, mit Palimbacchius beginnen.

Dies wird durch die Analogie bestätigt, indem sich so nur am Schluß und hier Päone finden. Sie charakterisiren Anfang und Ende des Systems im Gegensatz gegen alles Innere.

Diese antithetische Ordnung setzt sich auch fort.

Die drei letzten *μέτρα* sollen XII *θέσεις* haben. Die zwei Päone, Kretiker in *ι'* haben IV; also sind in *α'* und *ιβ'* VIII zu vermuthen. Diese erhält man, und zugleich den concinnsten Bau, wenn man *α'* aus Choriamb und katal. daktyl. Dipodie, *ιβ'* aus katal. daktyl. Dipodie und Choriamb zusammensetzt, worauf dann noch eine Sylbe folgt.

Analog läßt sich *β'* in Daktylus und Choriamb theilen, *γ'* in katal. Choriamb und katal. daktyl. Dipodie, worauf dann noch eine Sylbe folgt. Die Fortlassung der II *θέσεις* am Ende des beginnenden daktylischen und choriambischen Theils diente zur Ausgleichung der Hinzufügung von II *θέσεις* in *δ'*. Diese Gliederung von *β'* und *γ'*, wenn auch durch die antithetische Beziehung zu *α'* und *ιβ'* angezeigt, ist aber doch, bloß metrisch betrachtet, eine schwierige. Ich muß daher hier auf die Orchestis verweisen, welche Alles sehr deutlich und bestimmt erklärt, und so dem Metrum die nöthige Unterstützung gewährt.

Im Großen also enthält die Aufforderung XII ÷ II, die Ausführung XL + II = III × IV und X × IV, ÷ II und + II.

Der Raumtheil der Bühne, den mein Diagramm beansprucht, beträgt in der Breite 52, in der Tiefe XII Quadrate. War die athenische Bühne dazu groß genug?

Nach dem Plan von Ernst Ziller in der archäol. Ephim. des Prof. Rhysopoulos 1862 November Tab. 40., der die Ausgrabungen bis März 1863 darstellt, beträgt der Radius des zu Grunde gelegten Kreises etwa 14 Meter. Davon kommen auf die Tiefe der Bühne, welche nach Vitruvs Regel zwischen die eine Seite von einem der drei eingeschriebenen Quadrate und die damit parallele Tangente fällt, etwa vier Meter, nämlich nahezu  $\frac{2}{7}$  Radius. Dies genügt für XII Quadrate und was neben ihnen noch überschießen mußte. Falls man Dies aber noch nicht für genügend erachten möchte, so darf man, da die Maße Vitruvs in den erhaltenen Denkmälern nicht immer ganz genau innegehalten sind, annehmen, daß die Tiefe des vor der Mauer MN, die nach dem Bericht ein *λείψανον τῆς ὀρχήρας σκηνῆς* ist, aufgeschlagenen Brettergerüstes noch etwas mehr betrug, als XII und was daneben noch überschießen mußte. Die Breite betreffend, so vgl. A. Müller in den Neuen Jahrbüchern 105, S. 691 ff., wornach die Bühne zufolge Vitruv doppelt so breit, als etwa  $\frac{9}{7}$  des Durchmessers des Kreises der Orchestra, also etwa 48 Meter breit,  $\frac{1}{12}$  aber ihrer Breite tief sein soll. Im Besondern beträgt beim athenischen Theater die Entfernung zwischen *Ξ* und *Ο*, deren Lauf der Bericht für einen Theil der *ὀρχαία μορφή τῆς σκηνῆς* hält, schon etwa zwanzig Meter, was schon für 52 Quadrate hinreicht.

Die Grundzahl 13 des metrischen Systems führt darauf, dem Chor die gewöhnliche Zahl des tragischen Chors von 15 Choreuten zu geben, da dieselben in ihrer Aufstellung nach der Richtung eines *στοίχου* 13 Quadrate einnehmen, und so das Grundmaß orchestisch zeigen. Ich stelle den Chor aber *κατὰ ζυγά* auf, da er die 52 dorthin gebraucht, wohin er steht, und die Bühne in der Tiefe für einen *στοίχου* nicht so, wie für einen *ζυγός* ausreicht. Die für symmetrische Bildungen sonst so auffallende Grundzahl 13 findet so ihre Erklärung.

Hippolyt und die Theraponten kommen von der Jagd, und zwar aus der Heimath, da Nichts zu der Annahme bewegt, daß sie irgendwo fern in der Fremde gejagt haben, und jetzt nicht unmittelbar von der Jagd, sondern von einem Auszug längerer Zeit endlich zurückkehren. Aber *ἀγρόθεν*, aus der rechten \* Eckthür hinter der rechten Periakte; vgl. Wecklein im Philol. XXXI, S. 446 ff. Die jedesmal gültige

\* Rechts und links immer vom Zuschauer aus.

Decorationsseite derselben muß man sich parallel mit der vorderen Bühnenwand als die vordere denken. Dann ist die rechte Seite der rechten Periakte neben der Seitenwand ganz unsichtbar, und an ihrer linken sahen die Zuschauer aus den linken, äußersten Reilen entlang und vorbei, ohne ihre Decoration zu erkennen. Aus dem iter versurae hinter dieser Periakte treten die Choreuten in ζυγά hervor, Hippolyt voraus, so daß der Mittelplatz im vordersten ζυγάς, der im geschlossenen Chor der seinige wäre, leer bleibt. Vgl. V. 51 ff. εἰσορῶ στελχοντα Ἰππόλυτον. πολὺς δ' αὖ αὐτῷ προσπόλων ὀπισθόπουλος κῶμος λέλασεν Ἄρτεμιν ὑμνοῖσιν. Sie singen, unter Flötenbegleitung, schon hinter der Bühne; beim Auftritt und Einmarsch in ihre στάσεις schweigen sie, während das Instrument fortspielt. Sie tragen Jagdcostüm, wohl Jagdstiefeln, die niedrigeren Kothurne ἐνδρομίδες, vgl. Wieseler, Satyrspiel 72 ff., Hippolyt seine höheren. Sie schreiten weiter, und machen, wenn Jeder auf seiner bestimmten Quadratreihe 26, 13, 10, 7, 4, 1 angelangt ist, eine Wendung zum Publicum hin, und schreiten dann Jeder nach seiner χώρα auf I, IV, VII.

An die drei στοιχοὶ vertheilen sich die, den sechs μέτρα der Theraponten entsprechenden sechs ὀδοὶ derselben in drei Paare, welche den je zwei zusammengehörigen μέτρα entsprechen. Analog gebe ich dem Hippolyt drei Doppelwege, so daß dann zuletzt noch einer mehr von ihm zu machen ist. Lassen wir ihn 13 vor den Theraponten sich aufstellen, und diese 13 zuletzt zurückmachen, und sich in den ersten ζυγάς einreihen, so daß dann der ganze Chor im geschlossenen Rechteck steht, so erhalten wir einen deutlichen Gegensatz von Anfang und Schluß. Seine drei Doppelwege macht dann Hippolyt hin, her, hin, jeder Therapont aber die seinigen einmal hin.

Sehen wir nun, wie sich die ὀδοὶ, die μέτρα des Tanzes, gleich den μέτρα der λέξις zu einem festgelegten, wohlgeordneten System des Gesamtmetrum dieses kleinen Bühnentanzes zusammensetzen.

Hippolyt beginnt mit einem Palimbacchius. Wie ward ein solcher geschritten?

Hätte man Pöone von der Form — — auf einer Reihe gradeaus schreiten wollen, so hätte es in den Schritten, wenn man die χρόνοι ἄγνωστοι zwischen ἄρσις und βᾶσις nicht in störender Weise hätte verlängern wollen, kein Mittel gegeben, die Zugehörigkeit des engen Mittelschrittes zu dem einen der weiten Schritte zu bezeichnen. Trat man aber ἄρσις und θᾶσις auf verschiedenen Reihen, so war es eo ipso deutlich. Dadurch erklärt sich der Name διάρμιος zergliederter; vgl. auch Schol. Pind. Pyth. II 127 διέλεκται ἢ τῆς πρόφηξις ὄρχησις, wozu Buchholz, Tanzkunst des Euripides S. 61 ff. Der Seitenschritt resultirte, wie der zu Anfang einer neuen ὀδὸς aus Seiten- und Vorwärtsbewegung, ging also in der Diagonale. Zum Unterschied von jenem Anfangschritt aber denke ich mir den andern Fuß nicht sofort grade seitwärts nachgezogen, sondern auf der frühern χώρα bleibend, bis er weiter gesetzt wird. Diese diagonale Erweiterung erklärt jene beiden Ausdrücke noch mehr.

Es trat aber dasselbe Bedürfniß auch bei einer Folge von Bacchien und Palimbacchien ein, welche man in der λέξις nur durch die κατὰ πόδα τομὴν deutlich machen kann; die denn doch auf die Dauer sehr eintönig wird. Hatte man nun einmal diese Tanzart bei allen zusammengezogenen Pöonen, so lag es nahe, sie auf die nicht zusammengezogenen der Einheit halber zu übertragen. Ja, selbst bei diesen war es auch dann Bedürfniß, wenn man z. B. — — nicht immer — —, sondern abwechselnd auch — — mit Zusammenziehung und Auflösung tanzte.

Hierin lag aber auch ein erwünschter Unterschied von den daktylischen und jambischen Füßen überhaupt, die auf derselben Linie blieben. Man verallgemeinerte ihn daher auch zu diesem Zweck für alle Pöone. So war es außerordentlich leicht, alle diese drei rhythmischen Geschlechter zu unterscheiden. Bei dem daktylischen schritt man abwechselnd je eine sei es continuirliche, sei es in 2 Engen getheilte Weite;

und ebenso bei dem jambischen eine Enge und eine Weite mit jedem rechten und linken Fuß, einerlei ob die Weite getheilt oder ungetheilt war. In dem einmaligen Wechsel der beiden Füße bestand der einfache Tact. Beim Päon wechselte man zweimal, er war daher ein zusammengesetzter Tact. Anders ausgedrückt, das daktylische wie das jambische Geschlecht für sich wurden jedes auf derselben Reihe, in ihrer Zusammenfügung zum Päon aber jedes auf einer andern Reihe getanzt. So konnte man die *ποδικὰ μέτρα*, *δέσις* und *ἀσσις* in metonymischem Sinn, sicher von einander, und die ganzen Päone sicher von der Zeit nach gleichen Formen des daktylischen und jambischen Geschlechts unterscheiden.

Der Schritt von 29. IV auf 31. VI liegt in der Richtung, wo sich vor der Bühnenwand das nachher zu bekränzende, also solide Bild der Artemis wird befunden haben. Aphrodite nämlich steht ihr gegenüber, so daß die Aufstellung der beiden Göttinnen ihren principiellen Gegensatz dem Zuschauer für das ganze Stück anschaulich zeigt. Dann aber dürfte Artemis an der Seite, wo der Weg nach Delphi führt, also an der linken zu denken sein. Dorthin grüßt Hippolyt ehrfurchtsvoll bei diesem Seitenschritt; übergehend in diese Gebärde aus dem Befehl, den er halb zurückgewandt beim Anfang seines Schreitens mit *ἔπειθ'* den Theraponten mit der Rechten zuwinkt, indem er dann sich umwendend nach vorn mit der Rechten zur Artemis weist. So ist gleich der erste Fuß, der Palimbacchius, im Kleinen ein klarer Ausdruck alles Folgenden, gleichsam thematisch. Man denke sich auch, daß Hippolyt vorher beim Einmarsch ohne Gruß bei Aphrodite vorüber schritt, die Theraponten dann aber diesen Gruß vollzogen.

Nunmehr schreitet er mit dem Choriamb in dem Wege *α'* weiter, ich denke mir so, daß er den linken Fuß darin weiter auf 33. IV setzt, und den rechten darauf sofort nachzieht, da Choriamben rechts angetreten werden. So steht er in einer Anfangsstellung, wie beim Beginn, mit beiden Füßen in einer *χώρα*: aber indem er dabei singt, zeigt er, daß sie Fortsetzung eines schon begonnenen Weges ist.

Wie wurden Choriamben getanzt? Choriamben sind den Jamben verwandt. Wie nun in jambischen Dipodieen die zweite *βασίς* die stärkere ist, so nehme ich Dasselbe von Choriamben an. Diese sind aber weniger energisch, weil sie nicht zwei steigende Füße haben, wie jene, sondern einen sinkenden und einen steigenden.\*

Für jambische Dipodieen ergibt sich ferner aus den genauen Angaben bei Terentianus Maurus, daß die erste Länge zu einer longula verkürzt, die zweite um eine mora = Zögerung, Weile, verlängert ward; daß aber Beides weniger als 1 tempus betrug, da sonst die metrische Form  $\cup\cup$  aufgehoben würde. Für die *ἐπιτάσημος* gilt Dasselbe, weil sie eine *ιαμβική* mit Uebergewicht des zweiten Fußes bleibt. Bezeichnet man die Kürzung mit  $\cup$ , die Verlängerung mit  $\mu$ , d. i. *ἐν ἔλασσον* und *ἐν μείζον*, so giebt Dies die Formen  $\cup\frac{1}{4}\cup\frac{1}{4}\mu$ . Dadurch erklärt sich Quintilians Ausdruck Instit. IX 4, 140 *tragoediae tumorem, qui spondeis atque iambis maxime continetur*; auch in  $\cup\frac{1}{4}\cup\frac{1}{4}\mu$  war die Schlußsilbe die längste, über 2, und so konnte nach dem tumor des Spondeus in der arsis der des Iambus in der thesis auch noch für tumor gelten, und bei der Kürzung der ersten thesis die Eile, das durch die arsis des Spondeus nur aufgehaltene Vorwärtsdrängen doch Eigenschaft der ganzen Dipodie bleiben. Nahe liegt

\* Aristides p. 39. 40 Meib. redet von *ἔτεροι ὀρθοὶ μικροί, ἔξασσημοί*, womit er im Gegensatz zum Vorhergehenden auf p. 39 zu p. 36 zurückgeht *μικροὶ δὲ οἱ ποτὲ μὲν εἰς χρόνον, ποτὲ δὲ εἰς ὀρθοὺς ἀναλύμενοι, ὡς οἱ ἔξασσημοί*. *ῥεχτετε ἀνάσσις* hat er p. 37 angegeben; diese werden r. l., r. l. getanzt; jetzt p. 39 giebt er erstere an, sie werden r. r. l. l. getanzt, so daß jeder Fuß 3 *διαστήματα* schreitet. Diese Auflösung ist eine *εἰς χρόνον* und die Namen *ιαμβος*, *τροχαῖος* bezeichnen hier nicht Füße, also etwas Anderes und zwar eine Eintheilung von *χρόνοι*, katachrestisch. Diese Rhythmen sind seltener zu denken, weil sie Vorbewegungen je eines Fußes von 3 *διαστήματα* verlangen; s. S. 16 der theoretischen Abhandlung.

eine Ausgleichung in der Kürzung und Dehnung anzunehmen, analog dem bei den ganzen Metren befolgten Princip.

Da nun aber der Tanz in der *γορά* dieselben Verhältnisse wie im *σχῆμα* zeigte, und da unmöglich ist, daß man die zum *σχῆμα* gehörige *συλλαβή* nicht mit demselben gleichzeitig fang, also im *σχῆμα* dieselbe Kürzung und Dehnung stattfand, so übertrage ich das Verhältniß auf die Räume analog. Der Choreut gestaltete die jambische Dipodie zur abgeschlossenen Einheit, indem er die erste Weite enger, die zweite als correspondirende entsprechend weiter als zwei Quadrate schritt. Ebenso geschah es dann im Choriambus.

Ich übertrage dies analog auf andere Zusammensetzungen von 2 Füßen, deren jeder in der *θέσις* eine Länge, in der *ἄφσις* 1 oder 2 Kürzen hat.

Der Name *Chygie* erklärt sich nun ganz passend als Bild, indem 2 Köpfe in einem Joch, wenn eines vorrückt, das andere zurückbleibt, in ausgleichender Einheit zusammen gehalten werden. Dem Auge ward dadurch die gegliederte Einheit klar und deutlich, indem es die sich ergänzenden 2 Schritte, den verkleinerten und vergrößerten sah.

Hippolyt wendet sich also wieder links (die Wendungen rechnen ihrem Wesen nach nicht als Theile des Weges mit, sondern gehören zur übrigen gesticulirenden *γορά*), und schreitet den Weg *α'* zu Ende.

Dann tritt er mit *β'* auf VI über. Daß *β'* aus Daktylus und Choriamb besteht, zeigt der Wechsel der tretenden Füße deutlich, r. l. l., r. l. r. l.

Der Seitenschritt zu Anfang von *β'* ist eine diagonale Weite. Der *ἀπόθεσις* von dem *μέτρον α'* entspricht der Abbruch der *ὁδός α'*, und der aus der Bewegung nach der Seite und nach vorwärts resultirende diagonale Schritt ist, analog der langen Anfangssylbe, ein weiter.

Ebenso ist es in *γ'* auf VIII. Hippolyt soll  $2 \times 13$  vorwärts kommen; davon sind noch 4 übrig, und mit dem bedeutsamen Worte *Ἄρτεμις* erreicht er das Ziel, und bricht mitten im Choriamb, wie in der Richtung des Weges ab. Dieser selbst ist aber noch nicht vollendet und wird in rückläufiger Richtung fortgesetzt r. l. r., r. l. l. r. l. Wegen der Umkehr, wobei er sich auf dem rechten Fuße herum bewegt, ist zu denken, daß er zu der Sylbe *α'* zuerst mit dem linken auf 50. VIII tritt und dann den rechten auf diese *χώρα* alsbald nachzieht; ähnlich wie auf 33. IV geschah. So ist Alles deutlich, die Zusammensetzung aus choriambischem und daktylischem Element, das Grundmaß des Doppelweges, das Zurückbleiben um 4 in *β'*, um 6 in *γ'*, das Zuführtheinsetzen von *γ'* um 4.

Der Choriamb verlangt zu Anfang  $\frac{1}{2}$ , und sollte doch an's Ende bis 52 führen. Es bedarf also vorher eines ergänzenden  $\frac{1}{\mu}$ . Dies liegt zunächst in  $\frac{1}{\mu}$  des Choriambes von *β'*; aber das  $\frac{1}{2}$  zu Anfang desselben weist dann wieder weiter zurück; und so kommen wir auf das — des Daktylus, welches demnach ein  $\frac{1}{\mu}$  ist. Nun hat zwar nach Dionysius von Halikarnaß der Daktylus eine *ἄλογος* bei den Rhythmicern, kürzer als die *τέλειος*. Aber er redet vom Einzelfuß, indem er nur an den Hexameter denkt, worin jener, frei mit dem Spondeus wechselnd, nicht als Dipodie vorkommt. Beim geschrittenen Daktylus  $\frac{1}{2} \cup \cup$  aber ist eine Ausgleichung nöthig, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen, und diese braucht nicht immer in einem andern Fuße, als einem Daktylus gesucht zu werden. So haben wir nun hier zu dem ursprünglichen ganzen Choriamb von *γ'*  $\frac{1}{2} \cup, \cup \frac{1}{\mu}$  eine ursprüngliche daktylische katalektische Dipodie  $\frac{1}{\mu} \cup \cup, \frac{1}{2}$  zu denken, so daß sich die beiden, wenn sie verkürzt werden, mit  $\frac{1}{2} \cup, \cup$  und  $\frac{1}{\mu} \cup \cup$  ausgleichen.

Die Worte *α' μέλοισθα* werden mit abwechselnder Gebärde gegen das Bild der Artemis und die

Theraponten begleitet gewesen sein. Zu der ersteren Bewegung paßt bei der Umkehr der Schritt des linken Fußes auf 50. VIII, der näher nach der Bühnenwand zieht, als einer des rechten hier thun würde.

Der *ῥυθμὸς σεμνός* des Daktylus stimmt sehr gut zum Gedanken von *δ'*, sogar zu dem Worte *σεμνοτάτα*. Er hat zwar zwei Engen, die nicht so feierlich wie eine Weite sind. Aber von dem orchestrischen Daktylus gilt Dasselbe, was Quintilian über die metrisch längeren Füße andeutet. Während die zweifüßigen Jamben quasi frequentiore pulsum habent, haben dactylus ac paeon amplitudinem, und zwar dieser etiamsi majore ex parte syllabis brevibus, temporibus tamen satis plenus, IX, 4, 136. Letzteres überträgt sich analog auf den Daktylus, dessen amplitudinem die sublimia ebenfalls amant.

Freilich steht ein Daktylus andererseits wieder gegen den Spondeus an Würde zurück; denn dieser ist nicht bloß ebenso plenus, sondern hat auch bloß lange Sylben, vereinigt also beide Bedingungen der gravitas: siehe a. a. O. § 83 quo quique (pedes) sunt temporibus pleniore longisque syllabis magis stabiles, hoc graviorem faciunt orationem, breves celerem ac mobilem.

Aber im Gegensatz gegen Füße des jambischen Geschlechts, und solche tanzen die Theraponten, ist der Daktylus ein feierlicher Rhythmus.

Hier nun fasse ich die Dipodieen als  $\frac{7}{4} \cup \cup \frac{7}{4} \cup \cup$ . Die Reihe 39 ist wichtig, weil sie nicht bloß eine *στοῖχος*-Größe schließt, sondern am Schluß des ganzen Tanzes der erste *ζυγός* auf ihr steht. Der Grund, warum ihr diese Wichtigkeit gegeben ist, liegt in dem Umstand, daß sie auf die Bildsäule der Artemis führt. Dahin konnte auch in *β'* von 39. V aus Hippolyt bei *τὰν* im Vorüberschreiten hinzeigen. Ferner weisen die beiden Diagonalschritte von 29. IV auf 31. VI bei *ε'* und von 45. VIII auf 43. X bei *πὸ*, wo er sich beide Male an Artemis wendet, verlängert auf einen Durchschneide-Punkt an derselben Stelle hinter 39. XII. Dort wäre der Platz der Bildsäule anzunehmen. Indem ich nun das *ορχήμα* auf der *χώρα* der wichtigeren Reihe 39. X auch für wichtiger als das auf der weniger wichtigen 43. X ansehe, verlege ich die größere Kraft und Dauer nach 39. X, und gebe dem Schritt dahin die vermehrte Weite. Nimmt man an, daß der Therapontenchor mit seinem vordersten *ζυγός*, der aus 2 Theraponten besteht, da Hippolyt in der Mitte fehlt, sich auf 13 vor der Bildsäule der Aphrodite aufstellt, welche B. 100 bei den *πύλαισι*, doch wohl den königlichen steht und dort *προσωθεν* von Hippolyt begrüßt wird 101, während er 72 nahe zur Artemis trat; und daß von dort der Chor durch den auf 26 aufgestellten Hippolyt nach 39 geführt wird, so giebt Dies Alles einen schönen anschaulichen Gegensatz. Dieser wird noch klarer, wenn man mit Beachtung des *πύλαισι σαῖς* und 112 *τὴν σὴν δὲ Κύπριον* Dies so präcisirt, daß die Artemis links von der Thür des *ζευῶν* stand, und Hippolyt auf 26 sich zwischen dieser und den *βασιλείοις πύλαισι* schon der Artemis näher aufstellte. Bezeichnend ist dann auch im Gegensatze hiezu, daß, wie wir bald sehen werden, keiner von den *στοῖχοι* der Theraponten mit seinem Diagonalschritt dahin sich wendet, sondern nach einer früheren Stelle der Bühnenwand.

Nach der zweiten daktylischen, aber katalektischen Dipodie, welche gleich der ersten zu betonen ist, folgt in *δ'* noch ein fünfzüßiger Theil, mit vollen Längen und Weiten schließend. Er bringt den Hippolyt mit dem Trochäus bis an's Ende der 13, wo derselbe umzukehren hat, was er mit dem Spondeus thut. Eine durch Mehr oder Minder zu bewirkende Einheit einer Syzygie ist hier nicht möglich. Der Theil ist auch kein *κόλον* für sich in *δ'*; sondern dieses *μέτρον* enthält die zwiefachen Ausgleichungen, erstens rückwärts zu den am Ende von *γ'* fehlenden 6 und zweitens vorwärts zu den nachher in *ε'* fehlenden 4. So besteht es aus 2 Theilen, die nicht eine einheitliche Syzygie bilden. Auf die Zuschauer machte

Dies, soweit sie nicht künstlerisch eingeweiht waren, nur den Eindruck eines doppelten, energischen Schlusses und eines unvollendeten Wegs; während die technisch geschulten auch den Zusammenhang mit dem Frühern und Späteren bemerkten. Antithetisch zu den daktylischen Dipodien betone ich —  $\mu$  — und —  $\iota$  —.

So ist Hippolyt von IV auf X, um die Breite eines  $\zeta\upsilon\gamma\acute{o}s$  der Bühnenwand näher gekommen, und steht 4 Quadrate vor 26, wie er in  $\beta'$  4 hinter 52 zurückblieb. Er wendet sich dem Publicum zu, und sieht nun die Theraponten vor sich vorbeisreiten. Das Publicum aber erkennt aus seinem Standort in Vergleich mit den bezüglichen Anfängen und Schlüssen der früheren Wege, daß er 4 zu viel geschritten ist, und noch wieder zu tanzen anfangen wird, um seinen Tanz zu harmonischem Abschluß zu bringen.

Von den drei  $\sigma\tau\acute{o}\iota\chi\omicron\iota$  muß nicht  $A$ , sondern  $I'$  beginnen; denn sonst würden die Bewegungen von  $B^2$  nachher durch  $A$  verdeckt, da der  $\epsilon$  tanzende  $\sigma\tau\acute{o}\iota\chi\omicron\iota$  nach seiner ersten  $\acute{o}\delta\acute{o}s$  stehen bleibt.

Dann folgt  $B^2$ . Derselbe zeigt die Grundzahl 13 unverändert, indem die beiden  $\sigma\tau\acute{o}\iota\chi\omicron\iota$  zur Seite von ihm, dem mittleren, mit 12. 14 und 11. 15 abweichen.

Dann folgt  $A$  mit seinen beiden Wegen. Und zuletzt schließt sich  $I'$  mit seinem zweiten an.

Die Gruppierung dieser 6 Wege ist antithetisch. Dem 1 von  $I'$  folgen 2 von  $B^2$ , denen 2 von  $A$  und 1 von  $I'$  gegenüber treten. So stellt auch der Sinn 3  $\mu\acute{\epsilon}\tau\alpha$  gegen 3.

Beim Vorüberschreiten verdecken abwechselnd  $B^2$  und  $A$  den  $\sigma\tau\acute{o}\iota\chi\omicron\iota$   $I'$  nach seinem ersten Wege,  $A$  den  $B^2$  nach seinem zweiten; und hinter beide tritt zuletzt  $I'$  mit seinem zweiten. Alle 3 verdecken immer mehr den Hippolyt. Stets werden die Schreitenden ganz unverdeckt gezeigt, mit Ausnahme des zweiten Weges von  $I'$ , bei dem es nicht mehr möglich war.

Daß der erste Weg von  $I'$  und der erste von  $A$  durch den zweiten ergänzt wird, sieht jeder Zuschauer sofort. Am Ende stehen alle Theraponten um  $2 \times 13$  vorwärts und um 2 seitwärts von ihrer Ausgangs =  $\chi\acute{o}\rho\alpha$ .

Nunmehr fängt Hippolyt seine Bewegung wieder an. Er nähert sich in  $\alpha'$  der Artemis noch mehr seitwärts, und schreitet vorwärts nahe an sie heran. Durch seine höhere Gestalt wird er sichtbarer, als ein dort schreitender Therapont hinter den andern es wäre; und tritt auch nur auf 33. XII und 36. XII hinter einen  $\zeta\upsilon\gamma\acute{o}s$ . Mit dem bedeutsamen  $\kappa\alpha\lambda\lambda\iota\sigma\tau\alpha$ , das sein  $\sigma\tau\acute{o}\iota\chi\omicron\iota$  zu Anfang des zweiten Weges schon durch  $\pi\omicron\lambda\upsilon$  verstärkt aussprach, indem er dabei wohl auch nach dem Bilde von 31. VI über 37. XII hin grüßte, schreitet er an Artemis vorüber, zugleich dem Künstler der Bildsäule ein Lob spendend.

Dasselbe wiederholt er zu Anfang von  $\iota\beta'$ . Er wendet sich damit, an Artemis vorbeigeschritten, ebenso zum Himmel wie ganz  $A$  und der letzte Weg von  $I'$ , nachdem der erste von  $I'$  und ganz  $B$  sich an das Bild gewandt hatten. Vielleicht war der Mond auf der linken Periakte gemalt.

Hippolyt steht nun auf 48. X. Er ist zum zweiten Male 4 Quadrate von 52 am Ende eines Weges entfernt; jetzt in  $\iota\beta'$  wie vorher in  $\beta'$ . Beide  $\mu\acute{\epsilon}\tau\alpha$  haben dieselben Füße, aber in antithetischer Ordnung, correspondiren also auch im Innern. In  $\beta'$  blieb Hippolyt hinschreitend um 4 zurück, in  $\iota\beta'$  macht er 4 zu viel, und zwar zurückschreitend. Er steht nun 9 vor dem ersten  $\zeta\upsilon\gamma\acute{o}s$  der Theraponten, wie diese, als er mit  $\alpha'$  wieder begann, 9 vor ihm standen.

Jetzt soll er seine letzten 9 schreiten. Die beiden Kretiker von 5 und 4 bringen ihn von 48. X nach 39. VI. Die Breite der zweiten kleinern Hälfte von seinen 7 Wegen ist, wie die der ersten, die eines  $\zeta\upsilon\gamma\acute{o}s$ . Wie jene von IV bis X ging, so geht diese von XII bis VI. Hippolyt wendet sich bei dem letzten Schritt grüßend zur Artemis in einer Halbwendung.

Damit schließt der kleine Tanz. Die Theraponten empfangen ihren Führer auf dem bisher leeren Platz in der Mitte. Hippolyt macht seine Schlußwendung nach vorn; alle Theraponten ziehen gleichzeitig den bisher noch zurückstehenden einen Fuß auf das Quadrat 39 nach. Und nun steht der ganze Chor geschlossen als ein vollendetes τετράγωνον, Oblongum da.

Man möchte noch fragen, wer in ihm sang. Aus der Aufforderung ἐπεσθ' ἕδοντες folgt, daß in ihm die Tanzenden sangen: mithin Hippolyt die Solostimme, die Theraponten aber wechselnd je 5; 4, 4: 5, 5; 5: je nachdem  $I$ ;  $B^2$ ;  $A$ ;  $I$  tanzte. Es war einer von den Fällen, worauf der Tadel in den Σκευαί nicht paßte, Athen. 628 e ὥστ' εἴ τις ὀρχοῖτ' εὖ, θέαμ' ἦν· νῦν δὲ ὀρωσιν οὐδέν, ἀλλ' ὥσπερ ἀπόπληκτοι σταδὴν ἐσιώτες ὠροῦνται, wo auch das ὀρωσιν vom Tanz zu beachten ist.

Wie arbeitete nun der ποιητής, der nicht bloß Genie, sondern Meister sein mußte, einen solchen Chor?

Zuerst erfand er den Gedanken, und ordnete ihn in seine Hauptgruppen. Diese waren in unserm Fall Hippolyts und der Theraponten Gefänge: ersterer getheilt durch das Dazwischentreten der letzteren, und in seiner ersten größeren Hälfte wieder in Aufforderung und feierlichen Beginn der Ausführung getheilt, worauf in der zweiten kleineren Gruß und neuer Anruf folgten; letztere in einen Hauptsatz des Grußes und Anrufs, und einen Nebensatz des Lobes gegliedert.

Zum Ausdruck davon bildete er zuerst sein orchesterisches System, wobei er hier und da schon an bestimmte Worte denken mochte.

Er gab dem Hippolyt den entschiedenen Vorrang in Stellung, Ausdehnung, Art des Tanzes, in 7 Wegen hin her hin, und her; den Theraponten aber nur je 2 hin, jedem στοῖχος und jedem Choreuten.

Dann gliederte er die Wege im Innern. Diese Gliederung läßt sich als ein πρώτον σύστημα darstellen, welches dem durch die παραλλαγαι daraus gewordenen δεύτερον zu Grunde liegt und sich daraus ableiten läßt: ähnlich wie der moderne Componist von einem bestimmten Periodenbau ausgeht, wenn er vermehrte und verminderte Perioden baut. In unserm Chor ist der Charakter des ganzen Systems antithetisch, mit relativer Isolirung der ὀδοῦ δ'.

Als einheitliches Element des Ganzen ward das jambische Geschlecht gewählt; und zwar so, daß die Theraponten nur dieses Geschlechts, in polyschematischer Verbindung mit dem stellvertretenden daktylischen, sich bedienten, Hippolyt dagegen selbstständige Rhythmen des daktylischen und päonischen Geschlechts damit verband. Der Letztere erhielt aber vom jambischen Geschlecht nur Choriamben, um damit die bleibende Gleichheit in allen seinen ὀδοί desto deutlicher zu machen; womit dann die andern beiden Geschlechter in wechselnden Formen verbunden wurden. Nur δ' ward bloß daktylisch gebildet.

Das Antithetische kann vom Anfang und vom Schluß ausgehn; siehe Hephästion ed. Gaisford iterum p. 127. 128 und p. 117. Hier ward vom Schluß ausgegangen. Es unterschied sich nämlich ἡ' charakteristisch von allen andern Wegen dadurch, daß er allein 4 seitwärts führen sollte. Dazu bedurfte es der Anwendung eines päonischen Elements. Der Weg blieb, da er als das letzte μέτρον des ideellen πρώτου σχήμα von 52 aus umkehren mußte und 13 διαστήματα zu durchmessen hatte, nach der Form, die deshalb für diese ὀδός ursprünglich gedacht werden mußte, mit  $\underline{\text{—}}\text{—}\text{—}\text{—}\text{—}$ ,  $\underline{\text{—}}\text{—}$  noch in VIII, trat mit der θέσις  $\underline{\text{—}}$  nach VI über, indem der linke Fuß in VIII stand, und verließ VIII ganz mit dem letzten weißen Schritt  $\text{—}$ , um in die Schlußstellung überzugehen.

Analog, doch umgekehrt ward α' gebaut, mit contrahirtem 2. Päon, des ausdrucksvollen Seitenschrittes wegen, und mit folgendem Choriamb.

Von den Paaren  $\iota\beta'$ ,  $\iota\alpha'$  und  $\beta'$ ,  $\gamma'$  war ersteres das Wichtigere, da es nicht der Aufforderung, sondern der Ausführung angehört. Es sollte die Artemis im Gegensatz zur Göttin der Schönheit absichtlich mit dem wiederholten *καλλίστα* ehren, und kateochen als *παρθένος* bezeichnen, während Aphrodite nicht in so hohem Sinne eine *παρθένος* ist; denn das Wort an sich konnte auch sie bezeichnen; Trachin. 1219, Curtius Griech. Etym. Nr. 376. So waren die Worte *χαῖρε* und *καλλίστα* für die *λέξις* unmittelbar gegeben, und bei der Wichtigkeit des letzteren Wortes seine Wiederholung. Als daktylische katalektische Dipodie gab es das daktylische Element her, und damit war weiter die Stellung in den beiden Metren gegeben, der möglichst nachdrücklichen und daher unmittelbaren Wiederholung halber zu Ende und Anfang; für die Urform des *μέτρον* — — —, — — —, — am Ende etwa mit zugefügtem *ού* denkbar.

Mit Variation des daktylischen Theils folgte daraus die Auflösung des Spondeus, in  $\beta'$  und  $\gamma'$ , und aus der grundsätzlichen Antithesis im ganzen Chor die antithetische Stellung auch in  $\beta'$  und  $\gamma'$ .

Für  $\delta'$  war inhaltsgemäß nur ein Geschlecht und zwar Daktylen zu wählen.

Nun waren die *ὄδοι* der Theraponten zu regeln.

Aus der Form von  $\epsilon'$  im *δευτέρον σύστημα* ersehen wir, daß ein *ἄπλοῦς βακχείος ἀπὸ τροχαίου*\* beabsichtigt war. Polyschematistisch gebildet, vgl. Westphals Metrik II 747. 748, ergibt Dies die Form — — —, — — —, — — —. Den dazu antithetischen polyschematistischen *ἄπλοῦς βακχείος* haben wir in  $\iota$ , näm-

\* Die wichtige Stelle bei Aristides über die *περίοδοι δωδεκάσημοι* ergibt folgende 12, in 3 Gruppen getheilte Formen:

1. — — —, — — —, — — —	<i>τροχάϊος ἀπὸ ἰάμβου</i>
2. — — —, — — —, — — —	<i>τροχάϊος ἀπὸ βακχείου</i>
3. — — —, — — —, — — —	<i>βακχείος ἀπὸ τροχαίου</i>
4. — — —, — — —, — — —	<i>ἰάμβος ἐπίτριτος</i>
5. — — —, — — —, — — —	<i>ἰάμβος ἀπὸ τροχαίου</i>
6. — — —, — — —, — — —	<i>ἰάμβος ἀπὸ βακχείου ἢ μέσος βακχείος</i>
7. — — —, — — —, — — —	<i>βακχείος ἀπὸ ἰάμβου</i>
8. — — —, — — —, — — —	<i>τροχάϊος ἐπίτριτος</i>
9. — — —, — — —, — — —	<i>ἄπλοῦς βακχείος ἀπὸ ἰάμβου</i>
10. — — —, — — —, — — —	<i>ἄπλοῦς βακχείος ἀπὸ τροχαίου</i>
11. — — —, — — —, — — —	<i>μέσος ἰάμβος</i>
12. — — —, — — —, — — —	<i>μέσος τροχάϊος</i>

In allen diesen 12 *περίοδοι* sind nur Jamben und Trochäen verbunden, und zwar entweder 1 Fuß von dem einen, 3 von dem andern *εἶδος*, oder 2 von jedem *εἶδος*. Im erstern Fall ergeben sich 2 Unterabtheilungen, je nachdem der 1 und die 3 Füße diesem oder jenem *εἶδος* angehören; im zweiten findet keine solche Unterabtheilung Statt. Die Ordnung der Einzefälle aber richtet sich im ersten Fall darnach, an der wie vierten Stelle der nur einmal vorkommende Fuß steht; in dem dritten darnach, welches Paar von den Füßen in der Mitte steht.

Diese Eintheilung jedoch ist noch eine äußerliche; das Verständniß der Gliederung ergeben erst die Namen. Vgl. am Schluß des Abschnitts *αἱ δ' εἰδικὰ τούτων σχέσεις ἀπὸ τῶν ποδικῶν τάξεων τῆν ὀνομασίαν εἰλήφασιν*.

Die Namen für 1 und 5, *τροχάϊος ἀπὸ ἰάμβου* und *ἰάμβος ἀπὸ τροχαίου* zeigen, daß ἀπὸ sich auf die Folge des anderartigen Elements auf das anderartige bezieht. Allein Dies ist nicht so zu fassen, daß der Nominativ nur den folgenden Theil bezeichnete, sondern so, daß er das Ganze nach dem schließenden Theil als dem charakteristischen, wichtigeren nominativisch benennt, mit hinzugefügter Specialisirung durch ἀπὸ.

Dies folgt aus den Namen für 4 und 8 *ἰάμβος ἐπίτριτος* und *τροχάϊος ἐπίτριτος*. Im *λόγος* 3. 4 nämlich ist 4 der *ἐπίτριτος ἀριθμός*, *ὄρος*, 3 der *ὑπεπίτριτος*. Der größere, wichtigere Theil aber giebt hier dem Ganzen, dem *λόγος*, *πῶς* den Namen *ἐπίτριτος*. Beim *ἰάμβος ἐπίτριτος* nun ist das Ganze mit seinem trochäischen Theil verglichen, siehe Cäsar Aristides S. 192; und ebenso beim *τροχάϊος ἐπίτριτος*: es ist aber nach seinem Schlußfuß *τροχάϊος* oder *ἰάμβος* genannt, und zur Unterscheidung von andern *τροχάϊοι* und *ἰάμβοι* unter den *δωδεκάσημοι* das Abjektivum *ἐπίτριτος* hinzugefügt.

Zu diesen *τροχάϊοι* gehört auch der *ἀπὸ ἰάμβου*, und zu diesen *ἰάμβοι* der *ἀπὸ τροχαίου*. Demnach bedeutet *τροχάϊος ἀπὸ ἰάμβου* einen mit einer jambischen Monopodie beginnenden zwölfzeitigen *τροχάϊος*, und

sich denjenigen  $\acute{\alpha}\pi\omicron$   $\acute{\iota}\alpha\mu\beta\omicron\nu$ ,  $-\text{u}, \text{u}\text{u}\text{u}, \text{u}-$ , am Ende mit longa pro brevi. Nun zeigen  $\epsilon'$  und  $\zeta'$  die reine Form einer polyhematisirten *períodos* von 13 χρόνοι ohne Anwendung einer *ἀδιάφορος* am Ende. Aber welche *períodos* ist es? Ist es 6, ein  $\acute{\iota}\alpha\mu\beta\omicron\nu$   $\acute{\alpha}\pi\omicron$   $\beta\alpha\kappa\chi\epsilon\acute{\iota}\omicron\nu$  oder  $\mu\acute{\epsilon}\sigma\omicron\nu$   $\beta\alpha\kappa\chi\epsilon\acute{\iota}\omicron\nu$ , oder 10, ein  $\acute{\alpha}\pi\lambda\omicron\upsilon\varsigma$   $\beta\alpha\kappa\chi\epsilon\acute{\iota}\omicron\nu$   $\acute{\alpha}\pi\omicron$   $\tau\rho\omicron\chi\alpha\acute{\iota}\omicron\nu$ ?

In  $\epsilon'$  werden die beiden stärkeren  $\beta\acute{\alpha}\sigma\epsilon\iota\varsigma$  am Ende nach einander links getreten, nach den beiden auf einander folgenden schwächeren; in  $\eta'$  sind die stärkeren und schwächeren durch einander geflochten. Nun wird nach  $\epsilon'$  stillgestanden, nach  $\eta'$  weiter geschritten, und Letzteres ist auch bei  $\epsilon'$  der Fall. Daher betone ich auch  $\epsilon'$ , wie das verwandtere  $\eta'$ ; und fasse es als  $\acute{\iota}\alpha\mu\beta\omicron\nu$   $\acute{\alpha}\pi\omicron$   $\beta\alpha\kappa\chi\epsilon\acute{\iota}\omicron\nu$   $-\text{u}\text{u}\text{u}, \text{u}\text{u}\text{u}$ .

Von den 4 Wegen aber, nach denen still gestanden wird, gehört nach der Sinngliederung  $\zeta'$  zu  $\epsilon'$  und  $\theta'$  zu  $\iota'$ . So lasse ich denn  $\zeta'$  wie  $\epsilon'$  und  $\theta'$  wie  $\iota'$ , jene zuletzt  $\beta\acute{\alpha}\sigma\epsilon\iota\varsigma$ , diese  $\acute{\alpha}\rho\sigma\epsilon\iota\varsigma$  im *δευτέρον* schreiten: und betone  $\zeta'$  als  $\mu\acute{\epsilon}\sigma\omicron\nu$   $\beta\alpha\kappa\chi\epsilon\acute{\iota}\omicron\nu$   $-\text{u}, \text{u}\text{u}\text{u}, \text{u}\text{u}$ ,  $\theta'$  als  $\acute{\alpha}\pi\lambda\omicron\upsilon\varsigma$   $\beta\alpha\kappa\chi\epsilon\acute{\iota}\omicron\nu$   $\acute{\alpha}\pi\omicron$   $\tau\rho\omicron\chi\alpha\acute{\iota}\omicron\nu$   $-\text{u}, \text{u}\text{u}\text{u}, \text{u}\text{u}$ , wozu dann im *δευτέρον σχήμα* noch eine  $\acute{\alpha}\rho\sigma\epsilon\iota\varsigma$  — kommt.

Dieses *πρώτον σύστημα* bildete der Poet durch *παρλλαγαί* um. Der ästhetische Grund davon war der, daß auf diese Weise erst völlig deutlich wurde, wie zu den früheren Wegen noch spätere hinzukommen sollten und welche dann hinzukamen. Das Publicum wußte stets, ob ein Tänzer schon fertig war, und daß ein späterer Weg zu früheren im System gehörte. Außerdem zog der Poet auch im Einzelnen bestimmte Vortheile davon. Um aber *παρλλαγαί* zu bilden, mußte er wiederum vorher ein *πρώτον σύστημα* als Grundlage haben; und wir müssen es daher bei der Analyse suchen.

$\acute{\iota}\alpha\mu\beta\omicron\nu$   $\acute{\alpha}\pi\omicron$   $\tau\rho\omicron\chi\alpha\acute{\iota}\omicron\nu$  einen mit einer trochäischen Monopodie beginnenden zwölfzeitigen  $\acute{\iota}\alpha\mu\beta\omicron\nu$ . Auch hier sind die Namen  $\tau\rho\omicron\chi\alpha\acute{\iota}\omicron\nu$  und  $\acute{\iota}\alpha\mu\beta\omicron\nu$  dem Ganzen von dem schließenden Theil gegeben.

Der Gegensatz des einen Fußes zu den andern 3 aber in diesen 4 *δωδεκάσημοι* führt darauf, in ihnen eine triplaxische Gliederung anzunehmen.

In 2 und 3, 6 und 7 bedeutet  $\beta\alpha\kappa\chi\epsilon\acute{\iota}\omicron\nu$  eine antithetische Verbindung von zwei Einzelfüßen des jambischen Geschlechtes:  $-\text{u}, \text{u}-$  oder  $\text{u}-, -\text{u}$ . Die metrischen Namen Choriamb oder Antispast können im Einzelfall zweckmäßig auf diese orchestisch-rhythmischen Syzygien übertragen werden, da sie kürzer sind, als die vom Schol. Hephaest. ed. Gaisf. iterum p. 173 und Anal. Gramin. ed. Keil p. 10 gebrauchten  $\beta\alpha\kappa\chi\epsilon\acute{\iota}\omicron\nu$   $\kappa\alpha\tau\acute{\alpha}$   $\acute{\iota}\alpha\mu\beta\omicron\nu$ ,  $\kappa\alpha\tau\acute{\alpha}$   $\tau\rho\omicron\chi\alpha\acute{\iota}\omicron\nu$ . Aus der Anwendung dieses Namens  $\beta\alpha\kappa\chi\epsilon\acute{\iota}\omicron\nu$  nun aber ergibt sich hier die Zusammengehörigkeit der bezüglichen beiden Einzelfüße in diesen *δωδεκάσημοι*, und daraus wieder diejenige der andern beiden darin.

Ich betone den Antispast  $\text{u}\text{u}\text{u}$ . Derselbe ist in seinem ersten Theil veränderlich, wenn er ein  $\mu\acute{\epsilon}\tau\rho\nu$  beginnt, *τὴν μὲν πρώτην συζυγίαν ἔχει τροπομένην κατὰ τὸν πρότερον πόδα εἰς τὰ τέσσαρα τοῦ δι-σλλάβου σχήματα*. Hephaest. p. 59; sein Haupttheil ist also der zweite, der feste Trochäus. Auch ist er den Jamben verwandt, welche  $\text{u}\text{u}\text{u}$  betont sind.

Ist nun der  $\beta\alpha\kappa\chi\epsilon\acute{\iota}\omicron\nu$  in 2 und 3  $\text{u}\text{u}\text{u}$  oder  $\text{u}\text{u}\text{u}$ , und in 6 und 7  $\text{u}\text{u}\text{u}$  oder  $\text{u}\text{u}\text{u}$ ? Die Antwort folgt aus der doppelten Benennung von 6. Soll diese nicht mißligig sein, während wir nach dem Schlußwort des Aristides, s. o., die Gliederung aller 12 *δωδεκάσημοι* aus den Namen zu erkennen suchen, so bezeichnet sie, daß 6 halb so, bald so gegliedert ward: und da dann  $\mu\acute{\epsilon}\sigma\omicron\nu$   $\beta\alpha\kappa\chi\epsilon\acute{\iota}\omicron\nu$  auf  $\text{u}\text{u}\text{u}$  deutet, so bleibt für den  $\acute{\iota}\alpha\mu\beta\omicron\nu$   $\acute{\alpha}\pi\omicron$   $\beta\alpha\kappa\chi\epsilon\acute{\iota}\omicron\nu$  die Gliederung  $\text{u}\text{u}\text{u}, \text{u}\text{u}\text{u}$ . (Dieselbe Periode in der Form  $\text{u}\text{u}\text{u}$   $\text{u}\text{u}\text{u}$  ist in den Pindarischolien s. Christ a. a. O. S. 15, *períodos*  $\acute{\iota}\alpha\mu\beta\iota\kappa\acute{\eta}$   $\acute{\alpha}\pi\omicron$   $\beta\alpha\kappa\chi\epsilon\acute{\iota}\omicron\nu$  genannt). Analog bezeichnet dann 2, der  $\tau\rho\omicron\chi\alpha\acute{\iota}\omicron\nu$   $\acute{\alpha}\pi\omicron$   $\beta\alpha\kappa\chi\epsilon\acute{\iota}\omicron\nu$  die Gliederung  $\text{u}\text{u}\text{u}, \text{u}\text{u}\text{u}$ . Umgekehrt aber stehen die Namen  $\beta\alpha\kappa\chi\epsilon\acute{\iota}\omicron\nu$   $\acute{\alpha}\pi\omicron$   $\tau\rho\omicron\chi\alpha\acute{\iota}\omicron\nu$  und  $\beta\alpha\kappa\chi\epsilon\acute{\iota}\omicron\nu$   $\acute{\alpha}\pi\omicron$   $\acute{\iota}\alpha\mu\beta\omicron\nu$  für  $\text{u}\text{u}\text{u}, \text{u}\text{u}\text{u}$  und  $\text{u}\text{u}\text{u}, \text{u}\text{u}\text{u}$ . Es sind in ihnen wie in allen andern dieser *δωδεκάσημοι*, die  $\beta\acute{\alpha}\sigma\epsilon\iota\varsigma$   $-\text{u}$  als mit Verkürzung, die  $\beta\acute{\alpha}\sigma\epsilon\iota\varsigma$   $\text{u}$  mit entsprechender Verlängerung der Weiten geschritten vorzustellen.

Hieraus also ergibt sich als der Sinn des Namens mit Rücksicht auf das  $\acute{\alpha}\pi\omicron$ , daß dieses den Anfang, und der Genitiv den ersten Fuß der *períodos* bezeichnet, mag dieser wie in 1 und 5 ein Einzelfuß oder wie in 2. 3 und 6. 7 ein Doppelfuß sein; und daß der Nominativ der Name der ganzen *períodos* ist, wozu dann noch der Zusatz mit  $\acute{\alpha}\pi\omicron$  als *differentia specifica* hinzutritt.

Die zweite Benennung von 6 aber,  $\mu\acute{\epsilon}\sigma\omicron\nu$   $\beta\alpha\kappa\chi\epsilon\acute{\iota}\omicron\nu$ , führt auf die Auffassung, daß darin  $\text{u}\text{u}\text{u}$  von  $\text{u}-$  und  $\text{u}-$  eingeschlossen ist, was dem innern Choriamb gegenüber zusammengehört. Dies ergibt  $\text{u}\text{u}\text{u}, \text{u}\text{u}\text{u}, \text{u}\text{u}\text{u}$ .

Die wichtigste *παράλλαξις* in unserm Chor nun bestand in der Verbindung der 2 Hälften von Hippolyts Periode durch  $+4$  und  $\div 4$ .

Auf diese Größen machte dann der Poet dadurch noch eindringlicher aufmerksam, daß er schon vorher  $\beta'$  um 4 vor 52 zurückbleiben ließ, welche 4 dann in  $\gamma'$  geschritten wurden, ehe die Rückbewegung begann. Um aber nicht diese ganze Verkürzung um 4 in dem einen Wege  $\beta'$  geschehen zu lassen, ward sie mit an  $\alpha'$  vertheilt; daß die Vertheilung der  $26 \div 4 = 22$  gerade in 12 und 10 geschah, mag auch die Bequemlichkeit der *λέξις* mit bewirkt haben. Sodann wurde zur Verbindung und Gegenüberstellung der Aufforderung und Ausführung  $\gamma'$  noch mit  $\delta'$  durch  $\div 2$  und  $+2$  in Beziehung gesetzt und ausgeglichen; und da dies weniger bedeutsam, als der Gegensatz der ganzen zwei Hälften von Hippolyts Periode war, so ward dazu die kleinere Zahl 2 gewählt.

Die  $\div 4$  der zweiten Hälfte ward in  $\epsilon'$  deutlich durch abermaliges Zurückbleiben um so viel vor 52 gezeigt; endlich das Paar  $\alpha'$  und  $\beta'$  unter sich verknüpft.

Die Art der Verkürzung war folgende: In  $\beta'$  und  $\gamma'$  ward eine daktylische und jambische Länge aus der Mitte genommen, in  $\epsilon'$  aus dem Choriamb ein Kretikus derivirt. Dieser Päon war  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ . Da  $\underline{\text{u}}$  in einem ursprünglichen Päon, aus  $\text{u}$  contrahirt, nicht verkürzbar ist, weil  $\text{u}$  und  $\text{u}$  nicht verkürzbar sind, auch von einer Verlängerung der Kürze Nichts, der Verkürzung und Verlängerung der Länge Analoges, irgendwo gemeldet ist, so kann in einem ursprünglichen Päon auch Nichts der Art stattgefunden haben. Dagegen kann der derivirte Kretikus *παρθένων* hier als derivirter  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$  in charakterisirter Art getanzet sein, da  $\underline{\text{u}}$  aus einem Choriamb genommen ist.

Auch hier ist *μέσος βακχείος* Name des Ganzen nach seinem Haupttheil; das aber heißt hier, nach dem in der Mitte vereinigt stehenden Doppelfuß.

Eine gleiche Umfassung finden wir in 11 und 12, welche, den Namen *μέσος ἰάμβος* und *μέσος τροχαῖος* gemäß, als  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$  und  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$  aufzufassen sind.

So sind endlich auch 9 und 10 gegliedert. Das Beiwort *ἀπλοῦς* nämlich kann hier nicht im Gegensatz zu *διπλοῦς* gefaßt werden, da kein *διπλοῦς βακχείος* vorkommt. Vielmehr steht es im Gegensatz zu *βακχείος* ohne solchen adjectivischen Zusatz in 3 u. 7. Dort war mit dem *βακχείος* ein anderartiger Doppelfuß,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$  oder  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$  verbunden. In 9 aber ist  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$  von  $\text{u}$  und  $\text{u}$  und in 10  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$  von  $\text{u}$  und  $\text{u}$  umschlossen. Die einschließenden Einzelsüße ergeben jedesmal zusammen denselben *βακχείος*, den sie einschließen. Diese beiden Perioden sind also jede bloß *βακχείος*, und das bedeutet das Beiwort *ἀπλοῦς*. Darnach ist 9  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$  und 10  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$  zu gliedern.

Mit dieser Auffassung stimmt das Ergebniß der Untersuchungen von Moriz Schmidt im *Philologus* 1872, S. 577 ff., zum Anonymus de musica § 98. Die richtige Punctirung der 4 Beispiele desselben ist nach S. 581:

CAFFFCÄCLFA      CÄFFLLLFÄLFLÄ      FLLFLFÄCLFÄ      CFCLFLÄCIFA

Dies ist mit metrischen Zeichen der *λέξις* und den die *θέσεις* d. h. die guten Tacttheile bezeichnenden Setzen, siehe S. 578, so zu schreiben:

1.  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$  *τροχαῖος ἀπὸ ἰάμβου*
7.  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$  *βακχείος ἀπὸ ἰάμβου*
12.  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$  *μέσος τροχαῖος*
9.  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$  *ἀπλοῦς βακχείος ἀπὸ ἰάμβου.*

In diesen musikalischen Punctirungen, welche mit den metrischen und orchesterischen *θέσεις* übereinstimmen müssen, zeigt sich wirklich auch dieselbe rhythmische Kraftvertheilung, wie ich sie aus Angaben der Uebersetzung für  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$  in den *δωδεκάσημοι* durch Combination geschlossen habe. Auflösung ist nämlich schwächer als Länge. Zwar hat die *solutio* eine *longior progressio*, wegen des *χρόνος ἀγνοστος* zwischen den Kürzen; aber die *compacte* Länge hat doch mehr Energie, wie sich Das z. B. daran zeigt, daß im Daktylus und Anapäst der Ictus zur Länge gehört. Nur in 9 ist im umfassenden Antispast auch die zweite *θέσις* aufgelöst. Ich möchte deshalb Dieses als einzige Ausnahme auf Rechnung der Uebersetzung schieben, und den schließenden Trochäus  $\underline{\text{u}}$  statt  $\text{u}$  lesen und auch über die vorletzte Note eine *σινγμή* setzen.

Die allen diesen Verkürzungen entsprechende Verlängerung ward in  $\delta'$  antithetisch hinzugefügt.

Bei den Theraponten ward der mittlere Weg unverändert gelassen;  $\Gamma$  und  $A$  aber wichen mit Mehr und Minder ab.

Hatte nun der alte Poet ein solches orchestrisches System ausgearbeitet, so hatte er damit auch schon das metrische vollendet. Und diese Metra behielt er in den Notenwerthen bei. Wenn wir die Texte lesen, so lesen wir den Rhythmus in den zwei- und einzeitigen Sylben.\* In solchen Metren dann begeistert und frei zu dichten, war nicht schwerer, als für Platen u. A. in gewählten oder selbstgebildeten Versmaßen Hymnen und Oden zu schaffen. Es war aber leichter, als für den Uebersetzer das Nachdichten in einer fremden Sprache, in der Fessel gegebener Gedanken, Worte und Constructionen. Man vgl. Wilhelm Jordan vor seiner schönen Uebersetzung des Sophokles 1862, XVII. XVIII und XLII. XLIII; wo auch über das Verhältniß des Quinars zum Trimeter im Drama XXV. XXVI principiell Wichtiges gesagt ist.

Ich fasse nun zum Schluß noch kurz das methodische Verfahren zusammen, welches bei der metrisch-orchestrischen Analyse von Chören nach meiner Meinung zu beobachten ist.

Zuerst sind die  $\chi\omicron\nu\omicron\nu\iota$   $\pi\rho\omega\tau\omicron\iota$  der  $\mu\omicron\lambda\alpha$ ,  $\mu\epsilon\tau\rho\alpha$ , beziehungsweise der  $\sigma\tau\rho\phi\alpha\iota$ , und die des ganzen  $\chi\omicron\rho\omicron\iota\kappa\omicron\nu\omicron\nu$  zu zählen, wie sie von den Handschriften überliefert sind, oder durch eine mit Rücksicht auf den Sinn nothwendige Conjectur gegeben werden. Eine bloße Rücksicht auf unmittelbare Responston zweier  $\mu\epsilon\tau\rho\alpha$  darf aber zu keiner Conjectur veranlassen; Conjecturen aus metrischen Gründen müssen auf die Gesamt-Symmetrie des  $\chi\omicron\rho\omicron\iota\kappa\omicron\nu\omicron\nu$  sich beziehen. Aus den so gefundenen Zahlen ergeben sich dann die zu Grunde liegenden Größen der Theile, welche vermehrt und vermindert sind, während die Größe des Ganzen unverändert bleibt.

Aus der Zahl der zweifellosen  $\theta\epsilon\sigma\iota\varsigma$ , verglichen mit jenen beiderlei Größen, den ideellen zu Grunde liegenden und den reellen veränderten, ergibt sich ferner nach symmetrischen Gesichtspuncten im Ganzen und Einzelnen die Zahl und Vertheilung der  $\theta\epsilon\sigma\iota\varsigma$ , ebenfalls in ideeller und reeller Beziehung; und wird damit ein etwa nöthiger Aufschluß über die Einzelfüße, namentlich auch über das Vorhandensein von Füßen des päonischen Geschlechts gewonnen.

Dann ist die Uebertragung des Rhythmus der  $\lambda\epsilon\gamma\iota\varsigma$  in den der  $\omicron\rho\chi\eta\iota\varsigma$ , gleichsam die Uebersetzung der Worte in Bilder vorzunehmen. Zuerst ist im Verhältniß zu der Zahl der Choreuten, wobei in der Tragödie immer zuerst an 15 zu denken ist, und im Anschluß an die durch die  $\omicron\rho\chi\eta\iota\varsigma$  ebensowohl, wie durch die  $\lambda\epsilon\gamma\iota\varsigma$  auszudrückende und in letzterer vorliegende Gliederung des Gedankens die Vertheilung der  $\mu\epsilon\tau\rho\alpha$  an die Choreuten durchzuführen. Hierauf stellt man sich die Anfangszeiten aller auf ein erstes  $\mu\epsilon\tau\rho\omicron\nu$  eines Choreuten folgenden  $\mu\epsilon\tau\rho\alpha$  für den bezüglichen Choreuten zusammen, weil davon die Seitenschritte abhängen; und verbindet damit eine Uebersicht der vorkommenden Päone in gleicher Weise und Rücksicht.

Diese verschiedenen Thätigkeiten sind aber nicht als gesonderte, in dieser Reihe erfolgende Proceuren so anzusehen, als ob jede frühere erst ganz beendet sein müßte, ehe die spätere beginnen könne. Vielmehr erfolgen sie nur im Ganzen in dieser Reihe, durchkreuzen sich jedoch vielfach, indem immer Eins in dem Gesamtsystem auf das Andere hinweist.

\* Incidenter: „Fest steht und tren die Wacht am Rhein“ sprach Schneckenburger metrisch — — — — —, ehe Wilhelm es — — — — — componirte. Schneckenburger dichtete und sprach gar nicht unmetrisch. Anders J. S. Schmidt, Metrik S. 268, 269.

Mit Hinsicht auf alles Dies findet man dann die Anfangs- und Schlußstellung der Choreuten, und läßt nun von ihnen die Wege ausführen, indem man sich Schritt für Schritt von den Sylben führen läßt, die Seitenschritte aber je nach dem Einzelfall und Zusammenpassen zum Ganzen rechts oder links wählt. Ist ein Weg kürzer, als das ideale Grundmaß, so muß der folgende noch in derselben Richtung vorwärts, doch mit einem Seitenschritt, weiter gehn, bis das Ziel der vorwärts führenden Wege erreicht ist. Wird dies Ziel vor der Vollendung eines längeren, oder folgenden Weges in diesem Wege erreicht, so kehrt der Choreut in diesem um und zurück.

So findet man, je nach der Kunstleistung des alten Poeten einen mehr oder minder ausdrucksvollen Tanz. Das mannigfaltige und verschlungene Zahlensystem der sprachlichen Symmetrie, welches sich weder fortzuleugnen noch für zufällig erklären läßt und weder bloß durch das Ohr und Zeitgedächtniß vom Publikum hat verstanden werden, noch bloß für eine mühsame Berechnung des einsam die Partitur studirenden Gelehrten hat bestimmt sein können, wird in enger Verbindung mit diesem orchestrischen, gleichzeitigen Gesamtrhythmus, leicht verständlich, sichtbar, übersichtlich, dem gebildeten Zuschauer natürlich noch mehr als dem ungebildeten, aber auch dem letzteren hinreichend.

Daß jeder Zuschauer am Schluß der Aufführung Alles bestimmt erinnerte und dies System mit seinen *παρὰλλαγὰι* völlig überschaute, behaupte ich nicht. Aber Das war ebenso wenig erforderlich, wie heutzutage bei einer Oper oder Symphonie. Dazu ist das spätere Studium für den Kunstverständigen da. Dennoch arbeitete der Poet seine Werke bis in's Detail symmetrisch aus; und Das ist wohl anzunehmen, daß in der Partitur bei der *λέξις* eine Bezeichnung des orchestrischen Rhythmus, ähnlich etwa wie zu den Hymnen des Dionysius und Mesomedes der musikalische Rhythmus, zugefügt wurde. Ob auch genaue Diagramme, tabellarische Darstellungen geschrieben wurden, oder der *χοροδιδάσκαλος* den der Tanzgesetze kundigen Choreuten Alles im Einzelnen mündlich überlieferte, oder ein Mittleres von Beidem geschah, wie ich glaube: mag man fragen. Jedenfalls wurden Diagramme nicht mehr beachtet und gingen verloren, als man die Tanzkunst der Chöre nicht mehr sah, und auf die dürftige Andeutung und Beschreibung räumlicher Bewegungen und Stellungen durch Worte und Zeichen reducirt war.

(So weit hier. Die Abhandlung erscheint zugleich etwas weiter fortgeführt im Buchhandel, und werden diese Untersuchungen fortgesetzt werden.)

#### Berichtigung.

Auf der Steindrucktafel lies in I 16: *εα* unter *με'*, und in VI 31: *ρβ* unter *α'*, und *λδ* statt *δν*.

The first part of the book is devoted to a general introduction to the subject of the history of the world. The author discusses the various theories of the origin of life and the development of the human race. He also touches upon the different stages of civilization and the progress of science and art. The second part of the book is a detailed account of the history of the world from the beginning of time to the present day. It covers the various empires and kingdoms that have risen and fallen, and the events that have shaped the course of human history. The author's style is clear and concise, and his arguments are well supported by facts and figures. The book is a valuable source of information for anyone interested in the history of the world.

The second part of the book is a detailed account of the history of the world from the beginning of time to the present day. It covers the various empires and kingdoms that have risen and fallen, and the events that have shaped the course of human history. The author's style is clear and concise, and his arguments are well supported by facts and figures. The book is a valuable source of information for anyone interested in the history of the world.