

# 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. 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. 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 orchestisch-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 orchestischen zu.

Wie aber sollen wir nun diesen Rhythmus der Chöre finden?

Eine Zeichnung oder Beschreibung des orchestischen 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 orchestische 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 διαφοραὶ*, 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 ἑαυτῆς 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. *ρα* 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.

Wolte Jemand *μηδευιάς* als hypothetische Restriction = wenn keine, im Gegensatz zu *οὐδευιάς* = 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 *ὑπομειζόμενον* 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 *Μαεαυῶ 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 Zahlentunststück, 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 zweizeitiger 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 Aristoxenus\*\* 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 τις ἐστὶ 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 *δείξις*, 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 σχεδόν ἐστὶ τοιοῦτον ὅλον μονὴ τις καὶ στάσις τῆς φωνῆς, wie auch die Saite beim Stimmen κινεῖται und dann ἠρεμεῖ καὶ ἐστηκεν; 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 Anacrufis 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 βραδύτης: 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 andern *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 ἀδοκιμος*. 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 φορὰς 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 φορὰς, 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 Ἰαμβὸς 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 brevis 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 ausgeschlossen 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 *τρέξιμ* 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 *χορεῖος*), so ist die Zeit des metrischen Fußes damit von der des orchestischen 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 ἀρθῆναι*. Verhältnismäßig 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* umlief, bedingt ebensowenig wie beim Spondeus, eine Ungleichheit der äußern und innern Schritte, da die Altäre meist viereck 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 *ἀνάπαιστος*, = 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 ἢ ἀνάπαιστος 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 ἴστανθαι*. 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 ebensowohl 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 Theaterbode 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 ἄνωστος* 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 *ἄνδρας 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 Nacht am Rhein singen. Es ist daher falsch, in die metrischen Schemata die Zeichen  $\llcorner$ ,  $\llcorner$ ,  $\llcorner$  zu bringen.

ausgingen. Ich habe bisher nur einmal eine solche Länge von 3 Zeiten gefunden, nämlich Antigone *Στάσιμον β' ἕλιξ τέτατο*, wo 1 Zeit zu wenig ist, wenn man in der Strophe das *Θρήσσησι* in *Θρήσσαις* ändert, und wo *ζας* 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 *Ὀρχήσις*, 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 ποσάι 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' ὧν 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.

# 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'—ιγ'* 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*  $\underline{\text{—}}\text{—}$  von  $\underline{\text{—}}$  und der *ἀπ' ἐλάσσονος*  $\text{—}\underline{\text{—}}$  von  $\underline{\text{—}}$  unterschieden werden sollte. Diese *δύο ἄρσις* aber bildeten zusammen die eine Gesamtaris 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*  $\underline{\text{—}}\text{—}, \underline{\text{—}}\text{—}$  und  $\text{—}\underline{\text{—}}, \text{—}\underline{\text{—}}$  und  $\underline{\text{—}}\text{—}, \underline{\text{—}}\text{—}$  und  $\text{—}\underline{\text{—}}, \text{—}\underline{\text{—}}$  bei Aristid. p. 39. 40 Weib.

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

Ferner setzt Aristides rhythmisch die *βακχῆτοι*  $\text{—}\text{—}, \text{—}\text{—}$  und  $\text{—}\text{—}, \text{—}\text{—}$  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 μακρᾶς 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 ἠυθμιζόμενον 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 Pfellus 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 ἠυθμικοὶ πόδες in jenen 3 Füßen οἱ πλείστοι καὶ εὐφρέστατοι διακεκρυμμένοι τυγχάνουσι, ἄλλοι δέ τινες καὶ κατὰ τὸν ἐπίτριτον καὶ κατὰ τὸν τετρασίον. Auch findet kein Widerspruch mit der Lehre des Aristoxenus p. 300. 302 Statt, daß das δισήμον μέγεθος aus der Anzahl der ποδῶν τῶν καὶ συνεχῆ ἠυθμοποιῶν ἐπιδεχομένων ausgeschlossen ist, und mit den Worten des Fragm. Parisin. 11 ἔστι 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 διέχῃ, 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 ἀρχαίας 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 *ἀρχαία 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 *στοιχός* 13 Quadrate einnehmen, und so das Grundmaß orchestisch zeigen. Ich stelle den Chor aber *κατὰ ζυγὰ* auf, da er die 52 dorthin gebraucht, wohin er steht, und die Bühne in der Tiefe für einen *στοιχός* 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 sah 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 *ζυγός*, der im geschlossenen Chor der seinige wäre, leer bleibt. Vgl. V. 51 ff. *εἰσορῶ στελχοντα Ἰππόλυτον. πολὺς δ' αὖ αὐτῷ προσπόλων ὀπισθόπουρος 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 *στοῖχοι* vertheilen sich die, den sechs *μέτρα* der Theraponten entsprechenden sechs *ὀδοί* 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 *ζυγός* 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 *ὀδοί*, die *μέτρα* des Tanzes, gleich den *μέτρα* der *λέξις* zu einem festgelegten, wohlgeordneten System des Gesamt-rhythmus 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 *βάσις* 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 *θέσις* 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 πρῶτης ὀρχησις*, wozu Buchholz, Tanzkunst des Euripides S. 61 ff. Der Seitenschritt resultirte, wie der zu Anfang einer neuen *ὀδός* 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 getanz. So konnte man die *ποδικὰ μέτρα*, *δέσις* und *ἀγορῆς* 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 *a'* 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 getanz? 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 Schlußsyllbe 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, ἔξασημοί*, 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 ἔξασημοί*. *ῥεχτερε ἀνάλοσις* hat er p. 37 angegeben; diese werden r. l., r. l. getanz; jetzt p. 39 giebt er erstere an, sie werden r. r. l. l. getanz, 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 *σλλαβή* 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 *Chyzygie* 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 *ζευόν* 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<sup>2</sup>: 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 ὀδός 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 Einzelfälle 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, ὅρος*, 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 Abiectivum *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 *παρὰλλαγαί* 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 *παρὰλλαγαί* 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  $\beta\alpha\kappa\chi\epsilon\acute{\iota}\omicron\nu$   $\kappa\alpha\tau\grave{\alpha}$   $\acute{\iota}\alpha\mu\beta\omicron\nu$ ,  $\kappa\alpha\tau\grave{\alpha}$   $\tau\rho\omicron\chi\alpha\acute{\iota}\omicron\nu$ . 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 iamβική ἀπὸ βακχείου* 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  $\text{u}\text{u}\text{u}$  und  $\text{u}\text{u}\text{u}$  eingeschlossen ist, was dem innern Choriamb gegenüber zusammengehört. Dies ergibt  $\text{u}\text{u}, \text{u}\text{u}\text{u}, \text{u}\text{u}$ .

Die wichtigste *παράλληλη* 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 ἰαμβος* 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 ἰαμβου*
7.  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$ ,  $\underline{\text{u}}$  *βακχείος ἀπὸ ἰαμβου*
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 ἰαμβου.*

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 Ueberlieferung 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 Ueberlieferung schieben, und den schließenden Trochäus  $\underline{\text{u}}$  statt  $\text{u}$  lesen und auch über die vorletzte Note eine *στιγμή* 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  $\lambda\epsilon\acute{\iota}\varsigma$  in den der  $\omicron\rho\chi\eta\sigma\iota\varsigma$ , 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  $\omicron\rho\chi\eta\sigma\iota\varsigma$  ebensowohl, wie durch die  $\lambda\epsilon\acute{\iota}\varsigma$  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 Schnedenburger metrisch  $\text{— — — — —}$ , ehe Wilhelm es  $\text{— — — — —}$  componirte. Schnedenburger 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 *παρὰλαγαί* 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: *Ca* unter *με'*, und in VI 31: *rβ* 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 ruled the earth, the wars and revolutions that have shaped the course of human events, and the great discoveries and inventions that have advanced the human mind. The author's style is clear and concise, and his treatment of the subject is both comprehensive and impartial. This book is a valuable work for anyone who is interested in the history of the world and the progress of human civilization.

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 ruled the earth, the wars and revolutions that have shaped the course of human events, and the great discoveries and inventions that have advanced the human mind.