

Über die Grundlagen der griechischen Orchestik und Rhythmik.

Bei der lebhaften und vorwärts strebenden Bewegung, die in die griechische Metrik durch wichtige Funde und neue Erkenntnisse gekommen ist, scheint es nützlich und förderlich, auch zu überschauen, was bisher für die Aufhellung der griechischen Orchestik und der Rhythmik des Tanzes geleistet ist, und zu untersuchen, wie weit die eingeschlagene Bahn als richtig und sicher anzuerkennen und ob auf ihr weiter vorwärts zu kommen ist. Ein solcher Rückblick ist umsomehr angebracht, als die Forscher, die sich auf diesem Gebiete umgetan und bemüht haben, den Zusammenhalt der Forschung vermissen lassen; sie sind jeder für sich gegangen, ohne sich nach ihren Weggenossen umzusehen.

So hat H. Buchholtz in seiner Tanzkunst des Euripides (Leipzig 1871) nicht an O. Müller's Bemerkungen über diesen Gegenstand in seiner Einleitung zu Aeschylus' Eumeniden angeknüpft, und wieder unbekümmert um ihn ist Ch. Kirchhoff in seinem Programm über die orchestische Eurythmie der Griechen (Altona 1873) an seine Untersuchung herangetreten. Ja auch ich selbst kann mich nicht freisprechen; ich war, als ich in Fleckeisens Jahrb. 1896, S. 195 ff. und 1897, S. 539 ff. einige Ausführungen über die Bedeutung der Tanzschritte für die griechische Rhythmik veröffentlichte, dadurch, daß jene früheren Untersuchungen so ganz ohne Berücksichtigung und Wirkung für die metrische Theorie geblieben waren¹⁾, zu der Meinung verführt, es sei dort kaum etwas Richtiges und Förderndes zu finden, was doch keineswegs der Fall ist. Beide haben es nur darin versehen, daß sie sich ihr Ziel zu hoch gesteckt haben. Sie gehen darauf aus, die Tanzfiguren aufzuspüren, ja geradezu die Diagramme aufzustellen, nach denen die einzelnen Chöre in den Tragödien getanzt worden seien. Als wenn man heutzutage wissen könnte, wie ein Turnreigen oder eine Quadrille getanzt sei, wenn man hörte, die und die Melodie sei dazu gesungen oder gespielt worden! Mir scheint ein solches Unternehmen nicht viel anders, als wenn man nach dem metrischen Schema, das den Chören zu Grunde liegt, die Musik rekonstruieren wollte. Und mit diesen verstiegenen Zielen verbindet sich dann ein

¹⁾ R. Westphal hat sie nicht einmal erwähnt und ist dadurch, dass er auch die äolischen Tanzrhythmen durch den musikalischen Takt zu verstehen suchte, sehr in die Irre geführt. Christ in seiner Metrik² S. 701 citiert zwar Buchholtz und Kirchhoff, doch an der einzigen Stelle, wo er einen Schritt selbständig zu machen versucht, S. 435 über die Dochmien, geht er ganz fehl.

gewisser feierlicher, gehobener Ton der Darstellung, der der einfachen Auffassung einer so einfachen Sache ebenfalls hinderlich ist. Gleich zu Anfang seiner Untersuchung will Buchholtz zu hoch hinaus und kommt dabei zu Fall. Er will sofort den allerersten Ursprung der griechischen Orchestik aufdecken und sieht ihn in dem Paeon epibatos, bestehend aus 5 Längen: — — — — —¹⁾. „Seine Tritte sind gleichsam die Urtritte, von denen sich alles Tanzen herleitet.“ Und wie soll dieser Urtanz geschritten sein? „Eine Erhebung und eine Setzung des Fußes, eine Erhebung und zwei Setzungen.“ Also, damit man sich das anschaulich macht, ich erhebe den rechten Fuß bei der ersten Länge, setze ihn nieder bei der zweiten, erhebe den linken bei der dritten, setze ihn bei der vierten nieder, und bei der fünften? ich soll noch einmal niedersetzen, setze also, ohne langes Aufheben, denselben linken Fuß schnell noch ein wenig weiter.

Ich gestehe, daß ich nach diesem Anfange in Versuchung war, sein Buch hinzulegen. Denn abgesehen davon, daß dies alles in der Luft schwebt und an sich weder ein sinnvolles noch schönes Bild gibt, es ist ja sicher falsch, es verstößt gegen die eigentliche Grundlage aller Untersuchungen auf diesem Gebiete. Der Tanz besteht aus dem wiederholten Übergehen aus einer Körperstellung in eine andere; die Körperstellung (*διάθεσις* *ἡ* *τῶν* *τοῦ* *σώματος* *μερῶν*) heißt *σχῆμα*, der Übergang von der einen in die andere *κίνησις*. Nun lehrt Aristoxenos in der viel zitierten Stelle (*ἑυθμ. στοιχ. I, 3 W*): *τῶν δὲ ἑυθμιζομένων ἕκαστον οὔτε κινεῖται συνεχῶς οὔτε ἡρεμεῖ, ἀλλ' ἐναλλάξ. καὶ τὴν μὲν ἡρεμίαν σημαίνει τὸ σχῆμα . . ., τὴν δὲ κίνησιν ἢ μετὰβασιν ἢ ἀπὸ σχήματος ἐπὶ σχῆμα . . . εἰσὶ δὲ οἱ μὲν ὑπὸ τῶν ἡρεμιῶν κατεχόμενοι χρόνοι γνώριμοι, οἱ δὲ ὑπὸ τῶν κινήσεων ἄγνωστοι διὰ μικρότητα ὥσπερ ὅροι τινὲς ὄντες τῶν ὑπὸ τῶν ἡρεμιῶν κατεχομένων χρόνων. Νοητέον δὲ καὶ τοῦτο, ὅτι τῶν ἑυθμικῶν συστημάτων ἕκαστον οὐχ ὁμοίως σύγκειται ἕκ τε τῶν γνωρίμων χρόνων κατὰ τὸ ποσὸν καὶ ἕκ τῶν ἀγνώστων, ἀλλ' ἕκ μὲν τῶν γνωρίμων κατὰ τὸ ποσὸν ὡς ἕκ μερῶν τινῶν σύγκειται τὰ συστήματα, ἕκ δὲ τῶν ἀγνώστων ὡς ἕκ τῶν διορίστων τοὺς γνωρίμους κατὰ τὸ ποσόν.*

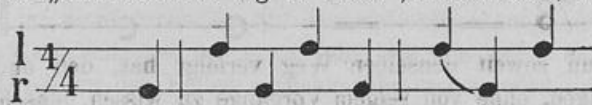
Da steht es also ganz unwidersprechlich, daß der Übergang aus einer Stellung in die andre beim Tanze dem Übergange von einem Tone zu einem andern im Gesange gleichsteht und nur als unmessbare Grenze zwischen zwei messbaren Größen gilt. Wie auch sonst in bekannten Stellen, die nicht immer wieder von neuem abgeschrieben zu werden brauchen, dem *χρόνος πρώτος* der Metrik in der Orchestik das *σχῆμα* gegenübergesetzt wird (die Bewegungen der Arme und des Leibes dürfen wir billigerweise außer Acht lassen). Völlig übereinstimmend mit Aristoxenos sagt auch Plutarch, *quaest. conviv. IX, 15*: *ἡ γὰρ ὄρχησις ἕκ τε κινήσεων καὶ σχέσεων συνέστηκεν, ὡς τὸ μέλος ἕκ τῶν φθόγγων καὶ τῶν διαστημάτων. ἐνταῦθα δὲ αἱ μοναὶ πέρατα τῶν κινήσεων εἰσι. φορὰς μὲν οὖν τὰς κινήσεις ὀνομάζουσι, σχήματα δὲ σχέσεις καὶ διαθέσεις, εἰς ἃς φερόμεναι τελευτῶσιν αἱ κινήσεις.* Wir werden demnach mit aller Bestimmtheit behaupten können, daß Buchholtz irrt, wenn er selbst Jamben und Trochäen so misst, daß die Kürzen auf die Hebung des Fußes, die Längen auf das Niedersetzen fallen; denn so haben ja eben die Kürzen keine *ἡρεμία*. Verführt aber ist er zu dieser Annahme durch die vorgefasste Meinung, die Anapäste begleiteten den Marsch so, daß der schwache Taktteil auf das Heben des Fußes, der

¹⁾ Es ist der seltene Fünfviertelakt, z. B. von Chopin im Larghetto der C-moll-Sonate angewandt.

starke auf das Aufsetzen, die *βάσις*, wie er sagt, komme. Er beruft sich dafür auf Boeckh und O. Müller. Aber O. Müller sagt gerade im Gegenteil von diesem Metrum völlig zutreffend (zu den Eumeniden S. 87): „Die Arsis folgt wohl deswegen auf die Thesis, weil nach dem natürlichen Gesetze des menschlichen Ganges der stärkere Fuß beim Anschreiten stehen bleibt, um den Körper fortzuschwingen, und erst wenn diesem der Schwung gegeben ist, nachtritt, und um so schwerer und kräftiger nachtritt, je mehr der Körper von ihm vorzugsweise getragen zu werden gewohnt ist.“ Also die rechte Hand trug beim kriegerischen Marsche die Lanze und hatte den Stoß zu führen; begann der Marsch, so trat der linke Fuß an und brachte den Körper in Schwung, der rechte setzte sich dann fest auf. Das ergibt, wenn die obere Linie den linken Fuß bedeutet, die untere den rechten und die Bewegung von links nach rechts angenommen wird, folgendes Bild für 1 Dimetron:



Auf jedes Metron kamen also 4 Schritte oder 2 passus, nicht, wie Buchholtz annimmt, 2 Schritte oder 1 passus, und auf das Dimetron 8 Schritte oder 4 passus. Und das ist auch das Natürliche; sonst geht ja der Gesang viel zu schnell. Wenn unsre Soldaten z. B. zu ihrem Liede: „Ein Fähnrich zog zu Felde“, marschieren, so geht es so:

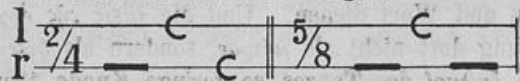


Und wandert man nach: „O Straßburg, o Straßburg“, so geht es:



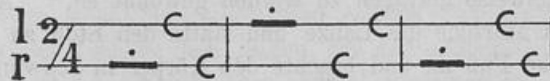
Der Ausdruck *βάσις* geht auf die Art, wie der Takt markiert, nicht wie marschiert wurde. Und dem Einwande, daß es doch näher gelegen hätte, einen passus als Metron zu wählen, werden wir damit begegnen, daß es eben natürlicher sein muß, zwei Doppelschritte durch stärkere Betonung des einen zu einer rhythmischen Einheit zu verbinden, da noch immer jeder Marsch so verfährt.

Auch Buchholtz konnte sich dem, was O. Müller treffend das natürliche Gesetz der menschlichen Bewegung nannte, nicht verschließen. Wenn nach Daktylen getanzt wurde, dann, meint er, wurden die Kürzen, weil man sogleich mit vollem Fuße zuerst auf dem Platze auftreten mußte, mit zwei Kurzsritten getreten, und ebenso findet er sich gedrängt, die Kürze im Kretikus auf einen Kurzsritt zu legen:

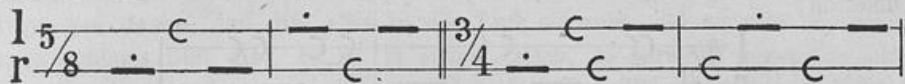


Aber die Folge ist eine solche Durchkreuzung der beiden Prinzipien und eine solche Verwirrung, daß er z. B. annimmt, der Trochäus sei freilich im allgemeinen mit nur einem Niedersetzen und Aufheben des Fußes geschritten, aber in den Dactylo-Epitriten die Länge mit einem vollen und die Kürze mit einem Halbschritt.

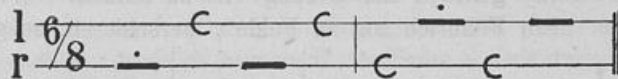
Ch. Kirchoff ist ihm in der Erkenntnis der einfachen Grundlagen bei weitem überlegen. Er fasst die Tanzschritte für alle Metra richtig auf. Die Längen fallen auf einen Ganzschritt und volles Niedersetzen des ganzen Fußes, die Kürzen auf einen Halbschritt mit nur leichtem Aufsetzen des Ballens. Ja, er erkennt auch die für die Rhythmik der ganzen Tanzkunst so wichtige Erscheinung, daß durch mannigfaltige Mittel das Schwergewicht des Körpers von dem einen Fuß auf den andern verlegt wird. Das stellt sich am einfachsten bei den Tanzdactylen dar:



Aber viel deutlicher tritt diese schwebende oder schaukelnde Bewegung bei den Kretikern und Choriamben hervor:



Auch das bringt er schon vor, wenn auch nicht in seiner systematischen Abhandlung doch nachträglich bei Gelegenheit, daß sich durch dies Schweben der anmutige Reiz des Glykoneus enthüllt:



Während er nun soweit denselben Weg verfolgt hat, den auch ich in den oben-erwähnten Abhandlungen, ohne von seinem Vorgange zu wissen, einschlug, wendet er sich jetzt zu luftigen Konstruktionen der Tanzschemata tragischer Chöre, wobei weder ich ihm noch sonst leicht jemand zu folgen vermag. Mir scheint auch, daß, wenn man dergleichen wirklich versuchen wollte, eher noch für die Tanzbewegungen der komischen Chöre einiges zu finden wäre.

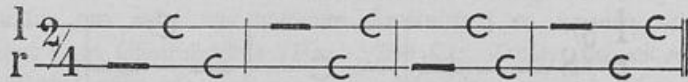
Plato sagt Leg. II, 654 A von den Musen, Apollon und Dionysos, *τούτους εἶναι καὶ τοὺς δεδωκότας τὴν ἔνρθμον καὶ ἑναρμόνιον αἴσθησιν μεθ' ἡδονῆς, ἣ δὴ κινεῖν τε ἡμᾶς καὶ χορηγεῖν ἡμᾶς τούτους, ὧδαῖς τε καὶ ὀρχήσεσιν ἀλλήλοις ξυνείροντας, χοροὺς τε ὠνομακέναι.* Und 665 A: *τῇ δὲ τῆς κινήσεως τάξει ἑνθμός ὄνομα εἶη, τῇ δ' αὖ τῆς φωνῆς, τοῦ τε ὀξέος ἅμα καὶ βαρέος συγκεραννυμένων, ἁρμονία ὄνομα προσαγορεύοιτο, χορεία δὲ τὸ ξυναμφότερον κληθεῖη.* Im bloß gesprochenen Verse herrsche das Wort, und der *ἑνθμός* diene als *μέτρον*, im Liede herrsche der Gesang, Wort und *μέτρον* diene, im Chorreigen herrsche der *ἑνθμός* und Melodie und Wort dienen. Und die *τάξις τῆς ὀρχήσεως* bezeichnet Plato in der ganzen Entwicklung dort nicht als *μέτρον*, sondern als *ἑνθμός*.

Daß uns von den *ἑνθμοί* des Tanzes so geringe Kunde überkommen ist, kann uns nicht befremden. Auch heutzutage lernen wir die Metra in den Schulen kennen, die Musik erfreut sich allgemeiner Teilnahme und auch ihre Theorie wird in vielen und verbreiteten Büchern gelehrt; aber die Tanzkunst übermitteln der Tanzmeister, und über

ihre Theorie herrscht Schweigen. Wollte man ihre Grundlagen etwa durch Vortanzen klar machen, so erschiene das komisch.

Der Tanz ist zuerst auf Lesbos und auf Kreta als musische Kunst zu Ehren und zu Einfluß auf die Kunstdichtung gekommen. Die Anfänge sind uns verhüllt; die Gestalten des Alkman aus Sardes und des Thaletas aus Gortyn treten schon in helleres Licht. Lassen wir aber das Geschichtliche eine spätere Sorge sein, und versuchen wir zunächst, der Sache selbst näher zu kommen.

1. Die äolischen Daktylen haben einen freien Anfangstakt. Westphal II S. 355 sagt, dieser sei eine durch das kyklische Maß hervorgerufene Eigentümlichkeit, da der kyklische Daktylus in seiner rhythmischen Geltung dem Trochäus gleichstehe; und trete an Stelle des Trochäus ein Jambus oder gar Pyrrhichius auf, so erkläre sich dies durch den stärkeren Ictus, der auf der *ῥέσις* des 1. Taktes als der Haupt-*ῥέσις* der ganzen Reihe ruhe. Nehmen wir jedoch an, Daktylen werden getanzt:



so ergibt sich nach der oben angeführten treffenden Bemerkung von O. Müller, daß ganz natürlich die erste Länge noch nicht mit dem Schwunge des Körpers getreten werden kann, wie die folgenden, daß beim Beginne des Rhythmos ja der ganze Fuß noch steht und daß, wenn er nicht besonders auf das erste *σημα* aufgehoben und niedergesetzt wird, was nicht das Natürliche ist, der erste Takt sich von selbst auf ein zweifaches statt auf ein dreifaches Aufsetzen des Fußes zurückgeführt sehen wird. Wir werden also die besondere Behandlung des ersten Fußes in der Sache selbst ganz natürlich begründet finden und plagen uns weder mit kyklischer Messung noch mit Taktverstärkung durch Hauptthesis.

Ebenso wie auf den Anfangstakt mußte die Tanzbewegung auch auf den Schlußtakt, wenn dieser die Form $\cup\cup$ hat, einwirken. Die Bewegung, der Schwung des Körpers kommt plötzlich zum Stillstande. Was also geschieht? Die letzte Kürze wird mit Fermate behandelt und kann eine Länge sein. Ja auch bei der katalektischen Schlußform ist der Stoß auf die letzte Silbe noch hart. Hier greift nun eine sehr bedeutsame Freiheit ein: wie das Parthenion Alkmans zeigt, kann in der Reihe $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ eine *ὑπερῥέσις* der vorletzten kurzen Silbe eintreten: $\cup\cup\cup\cup\cup\cup$. Es wird wohl Alkman seinen Grund gehabt haben, die einen Strophen auf $\cup\cup\cup$, die andern auf $\cup\cup\cup$ ausgehen zu lassen; vielleicht, daß bei $\cup\cup\cup$ dieselben Tänzer sogleich weiter-tanzten, beim Schlusse $\cup\cup\cup$ zum Stillstehen kamen. Die anapästischen Reihen wurden, wenn nach ihnen nicht marschiert, sondern getanzt wurde, ebenso behandelt, nur daß hier der Anlass fortfiel, den mit dem Anlaufe auf zwei Halbschritte beginnenden Anfangsfuß zu ändern; für den akatalektischen Ausgang aber blieb das Verhältnis dasselbe; neben $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$ auch $\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup\cup$.¹⁾

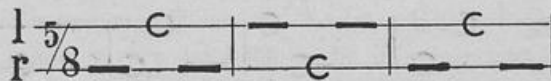
Sicheres über die Verwendung beider Formen können wir freilich nicht wissen.

¹⁾ Vielleicht stammt daher der Name *ὑπερῥετικός* für $\cup\cup\cup$. Schol. B. zu Heph. C. 301: *ἀμφί-βραχυς . . , ὁ καὶ ὑπερῥετικός, οὗ ὑπερῥεμένην ἔχει τὴν βραχεῖαν.*

Aber das ist klar, daß so sich die Entstehung der logaödischen Daktylen völlig aufhellt, von denen Hephästion VII, 8 sagt: ἔστι δὲ *τινα καὶ λογαοιδικά καλούμενα δακτυλικά, ἅπερ ἐν μὲν ταῖς ἄλλαις χώραις δακτύλους ἔχει, τηλευταίαν δὲ τροχαικὴν συζυγίαν. ἔστι δὲ αὐτῶν ἐπισημώτατα τὸ τε πρὸς δύο δακτύλους ἔχον τροχαικὴν συζυγίαν, καλούμενον δὲ Ἀλκαϊκὸν δεκασύλλαβον „καὶ τις ἐπ' ἑσχατιαῖσιν οἴκεις“, καὶ τὸ πρὸς τρισὶ κτλ. Daß aber diese λογαοιδικά mit den äolischen Daktylen in naher Beziehung stehen, beweist Aristides de mus. 52, der diese als Logaöden bezeichnet: *τινὲς δὲ γὰρ ταῖς πρώταις μόναίς ἀμείβοντες, τὸν δάκτυλον καὶ τοὺς ἀνισοχρόνους αὐτῶ τῶν δισυλλάβων τιθέντες ποιοῦσι τὰ καλούμενα λογαοιδικά.*¹⁾*

2. Der Dochmius. Ich schicke eine kurze Bemerkung über das kretische Maß voraus, auf das wir nachher noch zurückkommen werden.

Wie oben gesagt, hat bereits Buchholtz die Tanzbewegung bei den Kretikern richtig erschlossen:



Wir verweisen auf seine Ausführungen über die Verwendung bei den Gymnopaïdien nach Athenäus 14, 30. Die Knaben tanzten „*κινουῦντες ἐρρόθμους τοὺς πόδας.*“ Die Erfindung dieses Tanzschrittes ist gewiß nichts Künstliches, ist auch gar nichts Außerordentliches. Wir kennen ihn ja auch; denn wer ist nicht als Junge im Kiebitzschritte gelaufen? Er war nur ruhiger und feierlicher bei den Griechen. Mir scheint es deshalb ein überflüssiges Bemühen zu sein, das fünfzeitige Metron wie v. Wilamowitz, Aesch. Orestie II, 265, aus dem sechszeitigen herzuleiten. Es ist ja keine Erfindung der Metriker, sondern fand sich von selbst im Volksleben ein, seit alten Zeiten, und wurde dann nur für die höhere Kunst aufgegriffen und nutzbar gemacht, wohl zuerst für sich allein, wie in den Gymnopaïdien und, wie wir jetzt ja aus unmittelbarer Kenntnis wissen, für die Delphischen Prozessionen²⁾, dann auch in kunstreicherer Verbindung mit den übrigen Rhythmen, die zum Bestande der Orchestik und Kunstdichtung gehörten.

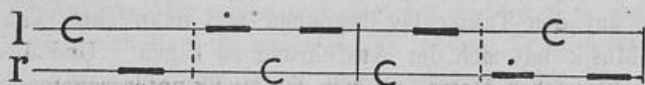
Für ebenfalls uralt halte ich den dochmischen Rhythmus. Es wird ganz offenbar nach ihm geschritten: der Chor der geängstigsten Jungfrauen in den Septem zieht nach ihm ein, Oidipus nach seiner Blendung tritt mit ihm aus dem Palast, u. s. w. Es ist bezeichnend, daß es das einzige Maß ist, für das Christ (Metr.² 435) sich die Anregungen, die Buchholtz gegeben hatte, zu nutze zu machen versucht; freilich mit unglücklichem Erfolge. Er sagt: „Ich denke mir die orchestische Bewegung so, daß der Tänzer bei der zweiten Kürze oder ersten Länge den linken Fuß leicht vorsetzte, bei der folgenden Kürze sodann den rechten Fuß hob, um ihn bei der Schlußlänge nach vorn niederzusetzen.“ Wir wissen aber, daß jedes *σχῆμα* eine *ἡρεμία* verlangt und daß die *κίνησις* nicht durch eine Silbe ausgedrückt war.

¹⁾ Mir scheint die von Christ M.² 221 gegebene Herleitung des Namens *λογαοιδικά* die einleuchtendste zu sein. Er stellt ihn zu *αὐλωδός, κιθαρωδός* u. ä. und versteht: Gesang der Worte ohne Begleitung eines Musikinstruments, also was wir Gesang a capella nennen. Auch unsere Reigen pflegen nach Gesang a capella geschritten zu werden.

²⁾ Vgl. die Ausführungen von O. Crusius, die Delphischen Hymnen S. 52 f. und 127 ff.

Soviel jedoch ist jedenfalls richtig, es muß eine schmerzvolle, zum Ausdruck leidenschaftlicher Ausbrüche geeignete Bewegung sein. Es scheint mir ziemlich sicher, daß sie ihre uralte Ausbildung in der Totenklage und in dem Geleite der Klagefrauen erhalten hat. Der Dochmius erscheint nicht als ein Werdendes, sondern als ein Fertiges in der kunstmäßigen Literatur zusammen mit den Klageanapästern und wird überall von der Überlieferung als ein Gebilde für sich behandelt.¹⁾

Er muß in seiner einfachsten Form $\cup - \cup -$ folgendermaßen geschritten sein:



Das Charakteristische ist der Stoß, den der Rhythmus von der zweiten Silbe, einer zwei-zeitigen Länge, ohne dazwischentretende Kürze, auf die dritte, abermals eine Länge, erhält.

Wenn Christ M.² 133 sagt: „Die alten Metriker geben über den rhythmischen Wert des Dochmius nur sehr ungenügende Auskunft“, so werden wir das bestreiten müssen. Zunächst sagt Choïroboskos (Heph. 239 C): *ιστέον, ὅτι τὸ δοχμιακὸν σύγκειται ἐξ ἀντισπάσιου καὶ συλλαβῆς, ὡς πρὸς τὸν μετρικὸν χαρακτῆρα. οἱ μὲντοι ἑρθμικοὶ τὸ πᾶν μέτρον ὡς μίαν συζυγίαν λαμβάνοντες δοχμιακὸν ὀνομάζουσι διὰ τὴν τοιαύτην αἰτίαν.* Nun sagt er, der Jambus, Paion, der Epitrit hießen ὀρθοί, weil der gute Taktteil den schlechten immer nur um 1 χρ. πρώτος übersteige, eine Begründung, die sehr äußerlich erscheint; dann aber fährt er, in der Sache klar unterrichtend, fort: *ἐν δὲ τῷ δοχμίῳ εὐρίσκειται ἡ διαίρεσις τριᾶς πρὸς πεντάδα, οὐκέτι ὀρθή. οὗτος οὖν ὁ ἑρθμὸς οὐκ ἠδύνατο ὀρθὸς καλεῖσθαι, ἐπεὶ δυνάδι πλεονεκειῖται. ἐκλήθη οὖν δόχμιος κτλ.*

Diese Auffassung der Rhythmiker wird nun aufs erwünschteste durch die rhythmischen Punkte des Papyros-Fragments mit den Dochmien aus dem Orestes des Euripides bestätigt. Hier hat man es vor Augen, daß $\cup - \cup -$ durch die Punktierung in 3 und 5 χρ. πρ. geteilt ist²⁾; wobei freilich die Bedeutung der Stellung der Punkte, des einen oben in der Reihe neben dem ersten Notenzeichen, des andern über dem ersten Notenzeichen noch genauerer Bestimmung bedarf³⁾. Nur soviel scheint sicher zu sein, daß der Punkt über dem Zeichen den starken Taktteil einführt, was gegen die Ansicht, die Fr. Blaf vertrat, daß der rhythmische Punkt den schwachen Taktteil anzeige, bedenklich machen muß. Vor allem wichtig aber ist weiter das vortreffliche Scholion zu Aesch. Sept. 128, das sich offenbar auf 131 *ἰχθυόλοφ μαχανᾶ, Ποσειδᾶν* bezieht. Es heißt: *καὶ ταῦτα δὲ*

¹⁾ Ich muss auch sagen, dass O. Schröders neuester Versuch, die Dochmien aus den Asklepiadeen abzuleiten (Philol. LXIV, S. 493 und jetzt in seinem Buche „Vorarbeiten zur griech. Versgeschichte“ S. 121), mir verfehlt erscheint. Warum nicht ebenso gut oder schlecht die Asklepiadeen aus den Dochmien? Überhaupt komme ich bei solchen Wendungen wie: „die unverkennbare Tendenz, die Fuge der Metra zu verkitten und so die Einheitlichkeit des vierhebigen πούς zu markieren“, nicht recht mit. Ich bezweifle auch, dass mit Umnennungen wie „der glykonische Trimeter war geworden zu einem doppelten Dreiviertelglykoneion“, „ein einzelner Dodrans“ u. ä. etwas gewonnen ist.

²⁾ Wenn O. Schröder a. O. sagt: „Die papierne Analyse werden wir kurz ablehnen, bleibt die Achtzeitigkeit“, so wird er wohl den Begriff des Papiernen zu weit ausdehnen.

³⁾ Vielleicht darf man die Vermutung wagen, dass durch einen Punkt in der Reihe durchgehends in den Partituren der Beginn eines neuen Kolons angezeigt wurde; danach hätte dann Aristophanes v. B. die Absetzung der Kola vornehmen können.

δογμακά εσιν καὶ ἴσα, εἰάν τις αὐτὰ ὀκτασήμωσ βαίνῃ . κυρίως δὲ εἶπον βαίνῃ . ἑνθμοὶ γάρ εἰσι . βαίνοντι δὲ οἱ ἑνθμοὶ, διαιρεῖται δὲ τὰ μέτρα, οὐχὶ βαίνονται.

Zunächst tritt klar hervor, daß der Dochmius ein Rhythmus ist und daß er als solcher nur mit einem Taktschlage bezeichnet wird, der natürlich auf die beginnende Silbe fällt, unbekümmert darum, daß es eine Kürze ist, und ohne zu bedeuten, daß sie einen Hauptton erhalten soll. Der *ἑνθμός* wird getanzt wie in unsern Contretänzen und Quadrillen etwa ein Balancez, Tour-de-main oder dergl., als eine Tanzfigur, die als solche kommandiert, d. h. auf den Taktschlag begonnen und dann ohne Taktierung zu Ende geführt wird; die Musik hat sich der Ausführung zu fügen. Und diese Tanzweise, im Gegensatz zu den taktgleichen Metra, die sich der Musik unterordneten, war den Griechen völlig geläufig; sie sprechen davon stets als von etwas selbstverständlichem, wie z. B. Plato im Gorgias 502 C: *εἴ τις περιέλοιτο τῆς ποιήσεως πάσης τὸ τε μέλος καὶ τὸν ἑνθμόν καὶ τὸ μέτρον, ἄλλο τι ἢ λόγοι γίγνονται τὸ λειπόμενον*; und so ähnlich oft.

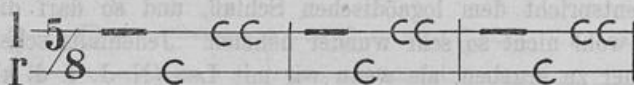
Das Wesentliche ferner zunächst wenigstens für diesen *ἑνθμός* ist sein Umfang; er ist *ὀκτασήμωσ*; und wenn sich die Orchestiker auch zumeist an die überlieferte Form $\cup - - \cup -$ mit ihren Auflösungen und *χρόνοι ἄλογοι* halten, so ist es ihnen doch auch nicht verwehrt, nach Umständen Ausweichungen in der Anordnung der 8 *χρόνοι πρώτοι* einzuführen, wie Aischylos an unsrer Stelle einmal $- \cup | \cup - - |$, das andere Mal $\cup - | \cup - -$ geordnet hat und wie er z. B. Pers. 975 $\cup - | \cup - - | \cup \cup \cup | \cup \cup \cup -$ mit Klageanapästen verbindet. So tritt uns hier zum ersten Male und sehr markant das Wesen des Polyschematismus entgegen. Diese Nebenbildungen werden natürlich das Wesentliche der Grundform nicht aufgeben, wie hier in unsern beiden *ἑνθμοὶ* das Verhältnis 3:5 und das harte Zusammenstoßen der beiden Längen, jetzt am Schlusse, festgehalten ist. Aber auch wesentlich verschiedene Bildungen gleichen Umfanges werden sich als verwandt zu ihnen gesellen können. So hat ja auch der anapästische Monometer $\cup \cup - \cup \cup -$ ebenfalls 8 *χρ. πρ.*; auch er begleitet das Vorwärtsschreiten, ist also bei Trauermärschen und Bestattungen sehr geeignet, die leidenschaftliche Wildheit der dochmischen Vorwärtsbewegung mildernd zu unterbrechen und Zwischenzeiten der Beruhigung zu gewähren. So erscheint er ja in den Klageanapästen sehr häufig mit Dochmien gemischt. Bezeichnet wird auch er nur mit einem rhythmischen Punkte gewesen sein: $\cup \cup - \cup \cup -$ ¹⁾.

Wir könnten nun weiter auf die Erweiterungen des Dochmius durch Wiederholungen des dreizeitigen oder des fünfzeitigen Teils eingehen, durch die die Formen $\cup -$, $\cup - - \cup -$ und $\cup - - \cup -$, $- \cup -$ entstehen; indes halten wir uns hier zunächst nur an die Hauptsachen und stellen vor allem die Frage: Haben denn die Rhythmiker selber, wenn wir uns auch der Versuche der Metriker überhoben erachten, diesen *ἑνθμός* nicht gegliedert? Was hat der Tanzmeister seinen Tänzern gesagt und gezeigt, damit sie genau auffassten und ausführten, was sie sollten? Wir werden darauf zu antworten haben: er hat ihnen den *ἑνθμός* beschrieben, indem er ihnen, ohne Rücksicht auf das Gleichmaß des Taktes, die Teile nannte oder zeigte, aus denen sie ihn zusammensetzen sollten. So konnte er

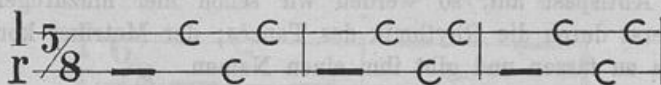
¹⁾ Wenn man nicht nach dem Orestesfragment gerade diesen Punkt in die Linie zu setzen hat: $\cup \cup - \cup \cup -$. Bemerkenswert ist, dass Euripides dort in den Dochmien 9 und 10 die Gruppierung $\cup - - | \cup - | \cup - | - \cup -$ also 5, 3; 3, 5 vorgenommen zu haben scheint.

er ihnen den Dochmius z. B. in einen Jambus und einen Kretikus, oder in einen Baccheios und Jambus zerlegen; er hat ihn aber wahrscheinlich in 3 Stücke, einen Jambus, einen Trochäus und einen Pyrrhichios zerlegt. Nehmen wir es vorläufig so an; der Grund wird sich später zeigen. Diese Folge $\cup -$, $- \cup$, $\cup \cup$ hieß eine *περίοδος*, wir dürfen wohl im Gegensatze zu der Anwendung desselben Wortes für anapästische und ähnliche Systeme, also systematische *περίοδοι*, sagen: eine rhythmische *περίοδος*. Im Schol. A zu Heph. S. 168 C heißt es: *τῶν γὰρ μέτρων τὰ μὲν ὑπὸ ποδός, τὰ δὲ ὑπὸ συζυγίας, ὡς τὰ λαμβικά καὶ τὰ ὅμοια, τὰ δὲ ὑπὸ περιόδου μετρεῖται · περίοδος δὲ ἔστω ἢ ἐκ διαφορῶν ποδῶν ἐν τῷ σίχῳ σύνθεσις.* Und gleich darauf: *περίοδος ἐστὶ ποδικὴ ἐν τρισὶ ποσὶ καταρίθμησις*, wo die Zahl von drei Füßen offenbar keine wesentliche, sondern nur eine aus der überwiegenden Mehrzahl der Fälle abgeleitete praktische Bestimmung ist.

Von den Päonen sagt Aristoteles Rhet. III, 8, wo er von den Versfüßen spricht, *οἱ μὲν ἄλλοι μετρικοί, ὁ δὲ παιὼν οὐκ ἔστι μέτρον.* Wegen der Vielgestaltigkeit nicht, meint G. Hermann *El. d. m.* 193. Wir jedoch schließen: sie sind also *ἑνθμοί* und wurden als solche von den Rhythmikern zerlegt. Nun wird die Pyrrhiche als der Waffentanz der Jünglinge bezeichnet, während die Knaben in den Gymnopädien ohne Waffen tanzten¹⁾, und zwar in einem sanfteren (*κατὰ τὸ ἀπαλόν*) Rhythmus, dem Kretiker, wie wir oben annahmen. Nun wird ausdrücklich und übereinstimmend gelehrt, daß der Pyrrhichios $\cup \cup$ als Versfuß nicht gebraucht worden ist. Aristoxenos, *rhyth. el.* p. 302 sagt kurz und bündig: *τῶν ποδῶν ἐλάχιστοι μὲν εἰσιν οἱ ἐν τῷ τρισήμῳ μεγέθει · τὸ γὰρ δίσημον μέγεθος παντελῶς ἂν ἔχοι πικνὴν τὴν ποδικὴν σημασίαν.* Hätte also der Fuß nur die Namen *ἡμεμών* und *δίβραχος*, so würde man ihn für eine späte Fiktion der Metriker halten; der Name *πυρρίχιος* aber weist auf alten Gebrauch und Namen. Wir werden also zu der Annahme geführt, er habe den Rhythmikern bei der Zerlegung des Päon in drei Teile $- \cup, \cup \cup$ gedient. Dazu stimmt, daß berichtet wird, gerade diese Doppelkürze sei für die *πυρρίχη* charakteristisch gewesen, weil man bei ihr je zweimal kurz mit den erzgeschienten Knien an den ehernen Schild stieß (so Ch. Kirchhoff *a. O.* I, S. 13; ich bin leider nicht in der Lage, die zitierten Stellen nachzuschlagen und seine Auffassung zu kontrollieren). Danach muß die Doppelkürze entweder von einem zweimaligen Aufsetzen des linken Fußes begleitet worden sein:



oder noch plausibler wäre die Bewegung, wenn bei diesen Kürzen mit den Füßen gewechselt und sie zugleich durch Anschlagen mit dem Schwert an den Schild hervorgehoben wären:



Klar aber wird immerhin, warum wir oben die rhythmische Teilung des Dochmius in die 3 Stücke $\cup -$, $- \cup$, $\cup \cup$ für wahrscheinlich hielten.

¹⁾ Aristoxenos bei Athenaeus: *ὡς οἱ παλαιοὶ, γυμναζόμενοι πρῶτον ἐν τῇ γυμνοπαιδικῇ, εἰς τὴν πυρρίχην ἐχώρουν πρὸ τοῦ εἰσιέναι εἰς τὸ θέατρον.* Vgl. Buchholtz, *a. O.* S. 62 f.

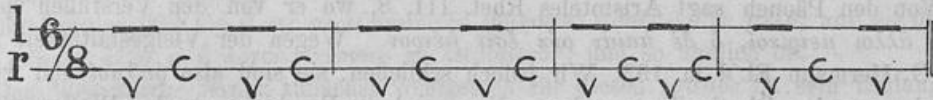
3. Trochäen und Jamben. In der Eirene des Aristophanes tanzt der Chor 322 ff. in ausgelassener Freude. Trygaios schilt, sie sollen aufhören; da sagt der Chor 331 f.

XO. *τοιτογὶ νῆ τὸν Δία
τὸ σκέλος ζήψαντες ἤδη λήγομεν τὸ δεξιόν.*

Und nachher 333

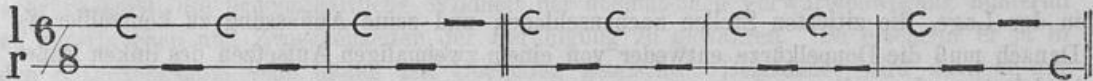
XO. *ἀλλὰ καὶ τὰριστερόν τοι μοῦσ' ἀναγκαίως ἔχον .
ἤδομαι γὰρ καὶ γέγηθα καὶ πέπορδα καὶ γελῶ κτλ.*

Also sie tanzen nach trochäischen Tetrametern und werfen, offenbar wie beim Cancan, das erste Mal das rechte, das zweite Mal das linke Bein in die Höhe. Das ergibt, da, wenn das eine Bein in die Höhe geschwungen wird, das andere fest stehen muß, folgendes Bild (das Zeichen √ mag das Aufschwingen des Beines bedeuten):



Nachher wiederholte sich dieselbe Tour mit Wechsel der Füße. Die Cancanbewegungen gehören natürlich nur der Komödie an; daß die Tragödie sich begnügte, die Rhythmen ruhig und ohne Zutat auszudrücken, wird eine wesentliche Eigenschaft der *ἐμμέλεια* gewesen sein.

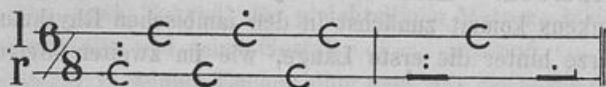
Es liegt in der Natur des iambischen und trochäischen Rhythmus, daß er die Tanzbewegungen an sich eintönig macht und nur durch die Mannigfaltigkeit des Reigens ausschmücken kann, sei es, daß man sich die Hände reichte und in die Runde tanzte, wie in der grande ronde des Contretanzes (*Θεσμ.* 954: *ἄγ' ἐς κύκλον, χεῖρὶ σὺναπτε χεῖρα*), oder frei hintereinander in mannigfaltigsten Verschlingungen, wie es etwa in der Polonaise geschieht. Die Bewegung kam, falls es Jamben waren, ruhiger zum Stehen, wenn entweder der Schluß katalektisch gebildet war oder durch Hyperthesis der vorletzten Kürze umgebrochen wurde:



Die Erscheinung entspricht dem logaödischen Schluß, und so darf die Entstehung der hinkenden Jamben wohl nicht so sehr wunder nehmen. Jedenfalls scheint sich mir unsre Erklärung natürlicher zu ergeben, als wenn wir mit Leo (*N. J. f. d. kl. A.* 1902, 165 f.) die, rein metrisch betrachtet, ja freilich zutreffende Beschreibung geben: der Diambus wird durch einen Antispast vertreten. Und wenn Leo nicht mit Unrecht sagt, hier trete unzweifelhaft ein Antispast auf, so werden wir schon hier hinzufügen können: aber geschaffen ist er erst durch die Rhythmik des Tanzes; der Metriker kommt nach, sucht ihn in sein Schema zu fassen und gibt ihm einen Namen.

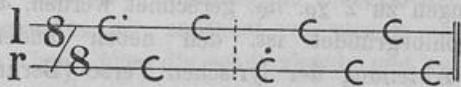
Es liegt auf der Hand, daß abgesehen von Reigentänzen, wie sie besonders der Komödie eigen und dort von systematischen Perioden, sogenannten Hypermetern, in iambischem oder trochäischem Rhythmus begleitet waren, die Eintönigkeit der Bewegung sich lästig fühlbar machte, zumal für die *ἐμμέλεια*, die auf die Mitwirkung von ausgelassenen Tanzsprüngen verzichtete.

Da ergab sich nun, um Wechsel und Charakter in die Tanzschritte zu bringen, zunächst das Mittel der Auflösungen. Denn wenn in dem troch. Dimeter ἴδετε πολυκρά-
τεῖς ἀραι die Auflösungen auch in den Schritten ausgedrückt waren, so ergibt sich folgendes Schema:



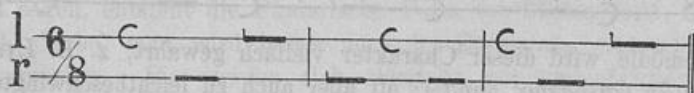
Die heftige Bewegung in den aufgelösten Füßen wechselt mit dem Hauptschlage auf den andern Fuß und belebt den Rhythmus durch den Gegensatz zu dem zweiten, ruhigeren Takte.

Es ist freilich nur nach Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß bei Auflösungen auch der Tanz die heftigere Bewegung mitmachte. Doch da sich die tragischen Dichter so häufig auf dies Mittel, den $\frac{6}{8}$ -Takt zu beleben, beschränken, werden wir doch zu dieser Vorstellung neigen und dann auch den Auflösungen des Dochmius, wie sie in dem heftigsten Sturm der Leidenschaft und des Schmerzes auftreten, auch die hinstürzende und doch zerrissene Bewegung geben: *νέφος ἐμὸν ἀπώτροπον*.



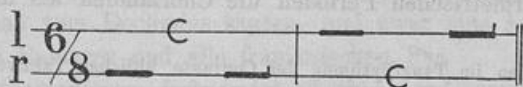
Als zweites Mittel, den Rhythmus zu beleben und dem Schritte Wechsel zu verschaffen, bot sich die Bindung der Kürze mit der Länge zu einer dreizeitigen Länge. Denn daß diese Bindungen stattfanden, wie Roßbach und Westphal gefunden haben und wie es neuerdings wieder durch die Seikilosinschrift und das Aristoxenosfragment von Oxyrhynchos bestätigt wird, steht fest. Es ist eine Erkenntnis, die durch Berücksichtigung und Anwendung der Gesetze der Musik gefunden ist, so wie wir jetzt versuchen, nach den Gesetzen des Tanzrhythmus, der bisher noch nicht herangezogen ist, noch weiter zu kommen.

Das Ethos ist offenbar das umgekehrte wie das der Auflösungen; denn schwer und schleppend geht der Rhythmos vorwärts in *γυναικείαν ἀτολμον ἀρχμάν*



Eintönig aber ist auch so der Tanzschritt nicht mehr.¹⁾

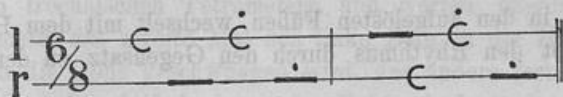
Ebenso ist es mit den Trochäen. *πολλὰ μὲν γὰρ τρέφει* geht so:



¹⁾ Abweichend von Westphal und Christ ist die Kürze mit der folgenden Länge gebunden, gemäss dem, was aus der Seikilos-Inschrift und aus dem Aristoxenos-Fragment von Oxyrhynchos, wo gelehrt wird, eine iambische Reihe könne auch, wenngleich selten, $\text{—} \cup \text{—}$ anfangen, zu entnehmen ist. Auch Blass setzt die Zeichen so. Ich habe die Änderung auch in meine Schülerausgaben des Sophokles aufgenommen.

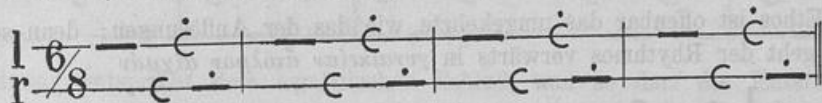
Der belebte Wechsel durch den Übergang der starken Takteile und vollen Schritte vom rechten auf den linken Fuß fällt in die Augen. Es ist überflüssig, das ins Einzelne zu verfolgen.

4. Die Choriamben. Eine neue rhythmische Bewegung des Schwebens, des Wiegens oder Schwankens kommt zunächst in den iambischen Rhythmus durch die Hyperthesis der ersten Kürze hinter die erste Länge, wie im zweiten Metron des Verses *ἔρως ἀνίκατε μάχαν*



Nach dem ganzen Metron zu 6 χρόνοι πρώτοι betrachtet sind beide Takte aus 2 gleichen Hälften, das erste Mal aus $\cup -$ und $\cup -$, das zweite Mal aus $- \cup$ und $\cup -$ zusammengesetzt.¹⁾ Aristides *περὶ μουσ.* W 38 nennt deshalb beide Taktformen *δάκτυλοι*, den ersten *δάκτυλος κατὰ ἴαμβον*, den zweiten *δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τροχαίου*. Aus dieser zutreffenden Benennung wie aus der Behandlung, den der Choriambus in der gesamten Metrik der Alten gefunden hat, geht unzweifelhaft hervor, daß die Kürzen als volle χρόνοι πρώτοι und die Längen zu 2 χρ. πρ. gerechnet werden, daß also der Widerspruch in der Überlieferung wohlbegründet ist, den neben andern auch ich in meinen Untersuchungen über die Abteilung der lyrischen Verse (Berlin 1879) gegen Westphals Versuch, die Choriamben und alle verwandten Metra durch Annahme von kyklischen Daktylen und Dehnungen der Längen unter das Gesetz musikalischer Taktgleichheit zu zwängen, erhoben habe. Nun aber sind wir auch positiv auf einen andern Weg geführt; in diesen Rhythmen mußten wir eben nicht musikalischen Gesetzen, sondern den durch die Orchestik gegebenen natürlichen Bedingungen nachgehen, um zu Anschauungen zu gelangen, die sich mit der antiken Lehre in Einklang befinden.

Der unsicher schaukelnde Charakter des Choriambus tritt deutlich an Stellen wie Oed. r. 483 hervor; es ist ein Tetrameter: *δεινὰ μὲν οὖν, δεινὰ ταράσσει σοφὸς οἰωνοθέτας*



Auch in der Komödie wird dieser Charakter vielfach gewahrt, z. B. Lysist. 326: *ἀλλὰ φοβοῦμαι τόδε . μὲν ὑστερόπους βοηθῶ*; oft aber auch zu leichtbeschwingter Ausgelassenheit gewandt.

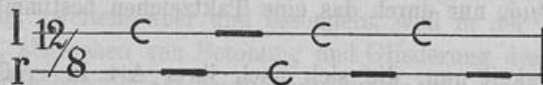
Indes für uns das Wesentliche ist, festzustellen, daß in solchen Versen ebenso wie in choriambischen hypermetrischen Perioden die Choriamben als Metra zu messen, diese

¹⁾ Man kann etwa den im Tanzrhythmus der Courante üblichen Taktwechsel vergleichen. Spitta, J. S. Bach II S. 639 zitiert Marpurg, Krit. Briefe über die Tonkunst: „Die eigentliche Taktart der Courante nach französischer Art, welche zwar zu dem schweren Dreizeitel gehöret, aber der äusserlichen Form der Metri nach an verschiedenen Örtern sehr vieles von dem Sechsviertel entlehnet. Der Unterschied ist nur, dass diese Sechsviertelpassagen im ordentlichen Dreiviertel gespielt werden müssen. Der seel. Herr Kapellmeister Bach hat genugsam ächte Muster von diesem eigentlichen Courantentakt hinterlassen.“ Gleich die Courante der ersten franz. Suite Bachs gibt mehrere Beispiele.

Reihen also nicht als *ζυθμοί* in dem Sinne wie die Dochmien anzusehen sind. Das hängt, wie es scheint, damit zusammen, daß die Haupttonsilbe in dem Diiambus und dem Choriambus unverrückt auf derselben Stelle, auf der letzten Länge des Metrums liegen bleibt, oder lieber, nach der Auffassung des Diomedes und nach der Seikilos-Inschrift, der zweite Jambus, der den guten Takteil des gleichteiligen Metrums bildet, behält in beiden Formen desselben seine Stelle und seine Gestalt: $\cup -$, $\cup -$ und $- \cup$, $\cup -$. Hephästion gibt dem Choriambus daher in seinem Encheiridion auch mit Recht die erste Stelle unter den 6zeitigen Metren. Dann läßt er den Antispast folgen, der eine Umstellung der zweiten Kürze $\cup - - \cup$, also eine Umsetzung des betonten Jambus voraussetzt und dem fortlaufenden Rhythmus dadurch weit mehr entfremdet wird. Dann erst läßt er die Jonici folgen. In der Tat stehen diese den iambischen und trochäischen Metren noch ferner, da sie nicht mehr im daktylischen Verhältnisse in zwei Hälften zu je 3 $\chi\rho.$ $\pi\rho.$ zerfallen, sondern in diplasischen zu 2 und 4 $\chi\rho.$ $\pi\rho.$

5. Die äolischen *ζυθμοί*. Wenn man aus dem unklaren Strome der Überlieferung, in dem die Begriffe *μέτρον* und *ζυθμός* herumwirbeln, klare Kenntnis schöpfen könnte, so wäre man schon längst zur Einigung gekommen. Verweisen wir also, indem wir, was die Überlieferung anbetrifft, kurz auf die Zusammenstellungen in den Metriken, z. B. bei Christ 86, und versuchen wir, zunächst von unserm neu gewonnenen Standpunkte aus einen Stützpunkt zum Urteil über die schwankende und vage Auskunft zu gewinnen, die uns überkommen ist.

Dem Wesen der Sache werden wir zunächst näher kommen, wenn wir beispielsweise einen iambischen Dimeter nicht nach den zwei Metra taktieren und teilen, sondern ihn als Einheit fassen und sagen, die Reihe $\cup - \cup - \cup - \cup -$ hat 12 $\chi\rho.$ $\pi\rho.$, ist *δωδεκάσημος*. Getanzt würde sie höchst eintönig sein; sie wird anmutig, ohne unsicher zu schwanken wie die metrischen Choriamben, wenn wir durch Hyperthesis der zweiten Länge vor die zweite Kürze folgendes Tanzschema herstellen:

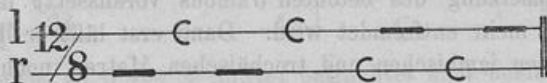


So, könnte man sagen, entsteht die Pindarische Form des Glykoneions: *ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δέ.* Doch ich glaube, man wird besser auch die Entstehung dieser Rhythmen nicht nachzuweisen versuchen. Sie werden sich ebenfalls seit undenklichen Zeiten, solange getanzt wurde und man Sinn für Anmut und Wechsel der Bewegung hatte, von selbst in ihrer Eigenart entwickelt haben und mit dem iambischen Dimeter nur in Verwandtschaft stehen, nicht aber von ihm ausgegangen sein. Denn es ist eben ein *ζυθμός*, eine Tour für sich, wie wir schon vom Dochmius sagten, und zwar eine sehr anmutige, weit zierlicher als das moderne Balancez und alle französischen Pas.

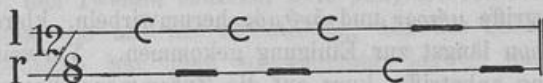
Das Wesentlichste in diesem *ζυθμός* ist offenbar der Übergang von einem Fuße auf den andern, der mit dem Choriambus geschieht. Daneben tritt Anfang und Schluß in den Schatten und hat zugleich durch erst noch zögernde Bewegung des Tanzschrittes, der noch nicht in Schwung ist, und dann ebenso, wo die Bewegung wieder zu hemmen ist, minder scharfe Ausprägung als der Choriamb. So kommt der Anfang zu den irrationalen

Zeiten $\cup\cup$ und der Schluß, wengleich selten, zu der choriambischen Hyperthesis $\cup\cup\cup$ statt $\cup\cup$. Bestimmend für den $\xi\nu\theta\mu\acute{o}\varsigma$ blieb, daß er $\delta\omega\delta\epsilon\kappa\acute{\alpha}\sigma\eta\mu\acute{o}\varsigma$ war und daß er durch den Choriambus den Wechsel der Körperlage in die Tanzschritte hineinbrachte; sonst aber bewegte er sich in dem gegebenen Zeitraum noch freier, als bisher gesagt; er verlegte den Choriambus auch an die erste und an die letzte Stelle.¹⁾

Noch mannigfaltiger werden die Formen, wenn man vom iambischen Dimeter absieht und nur die Tanzenden im Auge behält. Da konnten sie auf dem einen Fuße trochäisch beginnen und auf dem andern iambisch fortfahren;



auch so taten sie den Forderungen des $\xi\nu\theta\mu\acute{o}\varsigma$ genug. Oder sie fügten die Schritte folgendermaßen:



Wenn nun schon bei einem Umfange von 12 $\chi\rho. \pi\rho.$ gleich einem iambischen Dimeter die Zahl der möglichen Gestaltungen mit Einhaltung der Grundbedingungen groß war, so um so größer bei einem $\xi\nu\theta\mu\acute{o}\varsigma$ von 18 $\chi\rho. \pi\rho.$ gleich einem iambischen Trimeter. Dazu kommen noch die katalektischen Formen, die aus zwei oder drei $\xi\nu\theta\mu\acute{o}\iota$ zusammengesetzten $\sigma\acute{\iota}\chi\omicron\iota$, $\xi\nu\theta\mu\acute{o}\iota$ zu 9 und 15 $\chi\rho. \pi\rho.$ u. s. f. Kurz, es ergibt sich eine überreiche Fülle von Bildungen. In allen herrschte der Tanz, der von der Musik und dem gesungenen Worte verlangte, daß sie sich ihm unterordneten. Da die Bewegung ansetzte, zur Höhe stieg und abschwoll, so hielt sie nicht streng die Zeitmaße inne und glich durch leichtes Zögern und Beschleunigen, durch die $\acute{\alpha}\gamma\omega\gamma\acute{\eta}$, Ungleichheiten aus. Stets wurde, was uns immer wieder versichert wird, ein $\xi\nu\theta\mu\acute{o}\varsigma$ nur durch das eine Taktzeichen bestimmt, das seinen Anfang angab.

Dieser Mannigfaltigkeit nun, die sich nach ihrer Art in großer Freiheit bewegte, traten die Theoretiker gegenüber und suchten sie in Regel und Gesetz zu fassen. Und das mußte auch bis zu einem gewissen Grade gelingen, da auch der $\xi\nu\theta\mu\acute{o}\varsigma$, wenn er auch elastischere Formen hatte als die Metrik, doch in letzter Linie demselben Grundgesetze aller rhythmischen Gestaltungen, dem Wohlverhältnisse in der Zeit, sich fügen mußte. Wenn also die alten Metriker mit ihren komplizierteren 6zeitigen Maßen $\cup\cup\cup\cup$, $\cup\cup\cup\cup$, $\cup\cup\cup\cup$, $\cup\cup\cup\cup$ und ihren Nebenformen an diese Rhythmen herantraten, so taten sie etwas ganz Verständiges, wenn sie auch weder das eigentliche Wesen der Rhythmen damit ganz ausschöpfen noch unter sich zu einer völligen Einheit kommen

¹⁾ Nur insoweit berühren sich die Ausführungen von v. Wilamowitz in den Abhdlg. der Königl. Akad. zu Berlin 1904 mit der oben entwickelten Auffassung, als auch er dem Choriambus eine hervortretende Bedeutung beimisst; im übrigen aber scheint er mir mehr die vorhandenen Schwierigkeiten aufzuweisen, als zu überwinden. Der Knoten, an dessen Lösung so viel Mühe und Scharfsinn vergeblich gewendet ist, lässt sich überhaupt nicht lösen, sondern nur durchhauen, indem man anerkennt, dass der Tanzrhythmus und der musikalische Takt in einem gewissen Masse incommensurabel sind.

konnten. Denn man wird zum Beispiel ihrer Theorie entgegenhalten können, ihre Jonici seien gar keine richtigen Jonici, da sie weder die Betonung $\cup\cup\text{---}\text{---}$, $\text{---}\text{---}\cup\cup$ der echten hätten, noch das Verhältnis 2:4 bei ihnen gefühlt werde; und viel anders wird es mit den Choriamben und Antispasten auch nicht sein. Das sind alles keine wirklichen Metra; es sind nur konstruierte Versteile, abstrahierte Schemen. Aber es ist das, was sich nach den Umständen erreichen läßt. Und ich glaube, daß wir heutzutage auch nicht weiter kommen können und die Theorie der Alten annehmen müssen, einschließlich des Antispast. Daß sie sehr alt ist, weit älter als Heliodor, wie H. Weil sagt, scheint mir sicher. Ich glaube sogar, daß die griechische Rhythmik überhaupt nie eine bessere gehabt hat. Hat doch Aristoteles schon in dem Päon einen Rhythmus gesehen.

Formen des Glykoneus wie $\xi\theta\nu\eta \theta\eta\rho\omega\tilde{\nu} \acute{o}\tilde{\nu}\varsigma \acute{o}\delta' \acute{\epsilon}\chi\epsilon\iota$ beweisen, daß der mit dem Choriambus verbundene Wechseltritt der bestimmende und deshalb klar zu haltende Teil der rhythmischen Periode war; das andere wurde je nach dem Ethos der Stelle durch syllaba anceps und Auflösungen umgestaltet. Zusammengehalten aber wurde das Gebilde durch einen Hauptton, der jedoch schwerlich, wie bei den Metren, einen guten Takteil in Gegensatz zu dem schwachen stellte, sondern, der Natur des Tanzes folgend, eher in einem An- und Anschwellen bestand, das in dem Choriambus seinen Höhepunkt fand.

Ich sagte vorher, die klassische Zeit werde schwerlich eine bessere Teilung der rhythmischen Periode gehabt haben. Wenn wir uns nämlich wieder die Einübung solcher Rhythmen durch den Orchestiker vorstellen, so wird er sie doch gewiß seinen Choreuten durch Einteilung faßbar gemacht haben. Da er seiner Methode nach an gleich lange Teile nicht gebunden war, z. B. auch zugleich nach Trochäen, Daktylen u. s. w. messen konnte, so mochten sich verschiedene Weisen zu teilen herausbilden und scheinen ja auch tatsächlich bestanden zu haben. Aber die beste war doch immer die nach den $6 \chi\rho. \pi\rho.$; erstens weil sie sich mit eingemischten, streng metrischen Reihen verwandter Art am besten vertrug, zweitens aber und besonders, weil in der Tat den Choreuten wohl die 6zeitige Messung, abgesehen von Betonung und Gliederung des $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma \acute{\epsilon}\xi\acute{\alpha}\sigma\eta\mu\omicron\varsigma$, beim Tanze mehr oder minder bewußt als Norm vorschwebte.

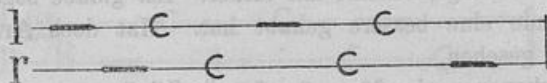
Das dürfen wir, glaube ich, daraus schließen, daß die äolischen Verse, als sie, losgelöst vom Tanze, in die Litteratur eingeführt wurden, dieser Messung Konzessionen machten. Denn der Sapphische Hendekasyllabus

$\text{---}\cup\text{---}\cup\text{---}\cup\cup\text{---}\cup\text{---}\cup$

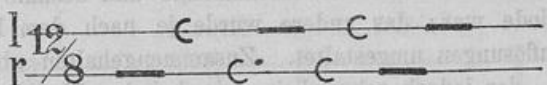
erkennt sie für den ersten $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma \acute{\epsilon}\xi\acute{\alpha}\sigma\eta\mu\omicron\varsigma$ dadurch an, daß er in der literarischen Verwendung die erste Kürze rein hält und die zweite als anceps gebraucht. Und entsprechend der Alkäische Hendekasyllabus ebenso. Wir werden also umgekehrt wie Westphal, der M² 729 von diesen $\zeta\nu\theta\mu\omicron\iota$ sagt: „Der weitere Fortschritt der Metrik bei den chorischen Lyrikern und Dramatikern läßt die Verlängerung der auf die erste $\theta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma$ folgenden einsilbigen $\acute{\alpha}\rho\sigma\iota\varsigma$ in allen Arten der gemischten Reihen zu,“ vielmehr sagen, der Beginn mit einem rein gehaltenen Ditrochäus ist das Spätere; er erschien, als der Tanz fortblieb. Sollen wir uns aber denken, daß wirklich nun nach sechszeitigen Takten skandiert wurde? Ich glaube nicht; den einheitlichen Gang, den ansteigenden und absteigenden Schwung wird

sich diese Gattung von Versen auch im literarischen Gebrauche bewahrt haben. Und so möchte ich auch Blaß in der Ansetzung eines Jonicus von der Form $\cup \cup \cup$ in dem zweiten Gliede des Alkäischen Hendekasyllabus (nach einer Stelle des Augustin) nur eine eingeschränkte Richtigkeit zugestehen. Ich glaube eben, daß die *ἀγωγή* in diesen Versen von ihrem Ursprunge her auch weiter noch eine Rolle gespielt hat.

6. Das *προσοδιακόν* und *καὶ ἐνόπλιον*. Das Scholion A zu Hephästion (S. 168 C) rechnet das *προσοδιακόν* $\cup - \cup \cup - \cup \cup -$ unter die *περίοδοι*. Wir werden also sagen: *κατὰ περίοδον βαίνεται*.



Von der Umkehrung ¹⁾, dem *ἐνόπλιον*, muß dasselbe gelten:



Hephästion nimmt im Anfange des XV. Kapitels an, der Prosodiacus stamme von Archilochos her:

Ἐρασμονίδη Χαρίλαε, | χρῆμά τοι γελοῖον.

Erst *οἱ μετ' αὐτόν* hätten ihm das später gültige Gepräge durch Ausschluß des Spondeus statt des Daktylos, durch Aufgabe der regelmäßigen *τομή* am Ende und Versetzung der letzten Silbe ins nächste Kolon gegeben. Ich glaube, wir haben gegen ihn einen ähnlichen Einwand zu erheben, wie gegen Westphal in betreff der lesbischen Hendekasyllaben. Nach den *προσοδιακοί* der chorischen Lyrik und des Dramas wurde getanzt, wie in uralter Zeit; Archilochos aber brauchte ein literarisches Maß und entnahm sein daktylisches Kolon deshalb der schon abgeleiteten, schon literarisch gewordenen Quelle, dem epischen Verse, dessen Hälfte nach der Cäsur im dritten Fuße es ist. Wir werden also sagen, wie die äolischen Tanzdaktylen älter sind als der epische Hexameter mit seinen Spondeen, so auch der *προσοδιακος* älter als das Archilochische Kolon.

Hephästion sagt nun von dem *προσοδιακόν* in dem angeführten Kapitel: *τὸ ἐξ ἰωνικῆς καὶ χοριαμβικῆς, τῆς ἰωνικῆς καὶ βραχειᾶν τὴν πρώτην δεχομένης*. Dies ist seine erste und eigentliche Erklärung; er fügt freilich noch eine zweite hinzu: *δύναται δὲ καὶ εἰς τρίτον ἀνάπαισιον διαιρεῖσθαι, εἰ ἀπὸ σπονδείου ἄρχοιτο* ($--, \cup \cup -, \cup \cup -$).

Es ist das große Verdienst von Fr. Blaß, und in der Tat ein *καλόν*, daß er bereits in den N. Jahrb. f. kl. Phil. 1886 aus scharfsinnig kombinierten und erklärten Stellen bei Plato und Aristophanes die Übereinstimmung der Lehre Hephästions, die sich auch schon bei Heliodor findet, mit der rhythmischen Doktrin der klassischen Zeit feststellte.

¹⁾ Diese Umsetzung der Schlussilbe scheint mir für die griechische Rhythmik eine grössere Bedeutung zu haben, als angenommen wird. Sollte nicht in dem zweiten Beispiele des Aristoxenos-Fragments von Oxyrh., das Blaß ändern will, etwas Ähnliches vorliegen:

φίλον Ὀραιοῖν ἀγάπημα, θνατοῖσιν ἀνάπανμα μόχθων.

Der im Anfange unvollständige Choriamb ergänzt sich im Schluss.

Nun durfte er sich mit Recht der Genugtuung freuen, daß die Gedichte des Bacchylides seine Aufstellungen aufs unzweideutigste bestätigten.

Betrachten wir diese Teilung auch von unserem Standpunkte. Wir werden wieder sagen müssen: wenn auch die beiden Stücke $\underline{\cup} - \cup \cup$ und $- \cup \cup -$ und beim *ἐνόπλιος* $- \cup \cup -$ und $\cup \cup - -$ die Form und Gestalt von Jonici und Choriamben haben und immerhin deshalb so genannt werden konnten, so sind sie es doch nicht ihrem eigentlichen Wesen nach, da ihnen die Gliederung nach schweren und leichten Taktteilen fehlt, vielmehr der ganze *ῥυθμός* unter einen Hauptton fiel. Das Wesentliche ist, daß die beiden Teile je 6 *χρ. πρώτοι* umfassen und zusammen doppelt so groß wie eine troch. Dipodie $- \cup - \cup$ sind, daß also der *προσοδιακός* und der *ἐνόπλιος* zu den iambischen und trochäischen Epitriten im trochäischen Verhältnisse 2:1 stehen.

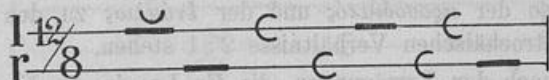
Wir können demnach den Erwägungen, die Fr. Leo in den N. Jahrb. f. kl. A. 1902, S. 159 ff. zu bedenken gibt, unsrerseits die Berechtigung nicht bestreiten. Es falle zunächst auf, sagt er, daß die Hebungen nicht aufgelöst und die Kürzen nicht kontrahiert werden; Auflösung und Kontraktion aber sei dem ionischen Maße von Natur eigen und nur in den Jonici der äolischen Dichter, d. h. in der silbenzählenden Metrik, ausgeschlossen. Wir werden darauf zu sagen haben: es sind eben keine richtigen Jonici, und Auflösungen und Kontraktionen sind ausgeschlossen, wie in allen äolischen Rhythmen, weil diese eben Tanzschritte markieren. Leo fährt fort: wenn man, um das Reinhalten der Längen und Kürzen zu erklären, Ursprung oder Ausbildung des Maßes in den Kreis der äolischen Technik verlegen wollte, so würde man durch die epitritischen Metra widerlegt werden, deren Hebungen die Auflösung zulassen. Hierauf, scheint mir, läßt sich zunächst entgegen, auch die äolischen Metra lassen Auflösungen von Längen zu, wo sich der Rhythmus nicht in dem entscheidenden Choriambus, sondern seinem Wesen nach iambisch oder trochäisch bewegt. Aber viel wichtiger scheint mir, daß kein Grund vorliegt, die Entstehung des *προσοδιακός* und *ἐνόπλιος* den Äoliern zuzuweisen. Sie scheint vielmehr zu den ersten Schöpfungen der griechischen Muse zu gehören.

Über die erste Entstehung der besonderen griechischen Rhythmik macht sich ja jeder gern seine Gedanken. Warum sollten wir es nicht auch wagen, mit dem Bescheiden, daß es vielleicht so gewesen sein könnte.

Wenn das festzustehen scheint, daß die überkommene indogermanische rhythmische Zeile aus zwei Hälften zu je 8 nur gezählten Silben bestand, unter denen 4 wechselnd durch Betonung hervorgehoben wurden, so lag für die Entwicklung der Schritt nahe, daß sich zuerst mit dem steigenden Gefühl für die Quantität und mit der scharfen Herausbildung der Quantitätsunterschiede bei den Griechen der trochäische und iambische Tetrameter bildete. Wenn nun aber diese Zeilen nicht mehr zu Reigen-Rundtänzen, sondern zu freien Einzeltänzen, in denen sich der Tänzer nicht mehr seitwärts, sondern vorwärts bewegte, benutzt werden sollten, so stellte sich die unerträgliche Eintönigkeit heraus, von der Eingang bereits gesprochen wurde.

Nun sehen wir ja aber bei Alkman ganz unzweifelhaft, daß durch den Tanz die Hyperthesis $- \cup - \cup$ in $- \cup \cup -$ nahe gelegt wurde, wie es auch im Wesen des Tanzschrittes liegt, der nicht immer auf derselben Seite hängen kann. Wenn wir also bei

Alkman in den ersten Teilen der Strophen seines Parthenions Zeile um Zeile — ◡ — ◡ — ◡ —
ἔσσι τις σιῶν τίσις variiert finden in ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — — *ὁ δ' ὄλβιος, ὅσας εὐφρων,* so würden
wir nur einen von Alkman selbst vorgemachten Schritt nach tun, wenn wir die zweite
Hälfte der zweiten Zeile — ◡ — — umsetzten in — ◡ — ◡ —, was uns auf den Prosodiakos
◡ — ◡ — ◡ — ◡ — führt. Daß aber die erste Hälfte an erster Stelle eine anceps erhielt,
kann weiter nicht wunder nehmen. Die Bewegung begann erst, der Körper setzte sich
erst in Schwung, trat erst bei der zweiten Silbe fester auf. Das aber scheint mir klar,
in der Tat könnte so aus dem Einzeltanze der erste nationalgriechische, sehr anmutige
Tanzrhythmus



entstanden, so der griechische Schönheitssinn sein erstes zierliches Gebilde auf diesem
Kunstgebiete geschaffen haben, das dann einerseits in der Orchestik sich weiter entwickelte,
und seine Daktylen deshalb rein hielt, und das andererseits von der rezitierenden Dichtung
aufgegriffen und nach althergebrachter Weise zu einer dikolischen Reihe, dem Hexameter,
verwendet wurde, der sich die Spondeen zu versagen keinen Anlaß hatte.

Doch kehren wir zu den Daktylo-Epitriten zurück. Wir haben oben gesagt, die
Behandlung der äolischen Rhythmen in den literarischen Maßen, den lesbischen Hendeka-
syllaben u. ä., ließen darauf schließen, daß die Teilung in 6zeitige Teile schon in klassischer
Zeit die übliche gewesen sei. Dafür nun, daß die rhythmischen Perioden ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
und — ◡ — ◡ — ◡ — — ebenso schon von den alten Meistern geteilt wurden, haben wir
noch einen viel schlagenderen Beweis, den, der eben die Untersuchungen von Fr. Bläß
so entschieden bestätigt hat, daß bei Bacchylides vielfach und evident vorliegt, was bei
Pindar selten und entweder angezweifelt oder in seiner Bedeutung nicht erkannt war,
daß die Hälften ◡ — ◡ — ◡ —, — ◡ — ◡ —, ◡ — ◡ — — für sich vorkommen und der troch.
Dipodie — ◡ — ◡ — gleichgesetzt werden. Damit ist eigentlich die antike Metrik rehabilitiert.

Leo a. O. 164 weist freilich darauf hin, daß diese Hälften im Drama nicht vor-
kommen ¹⁾, daß die Kola dort fest und bestimmt, die daktylischen rein daktylisch gebildet
sind, fallend und steigend, die epitritischen mit meist regelmäßiger Einhaltung der schweren
Senkung, trochäisch oder iambisch. Auch Heliodors Analyse von drei daktylo-epitritischen
Liedern des Aristophanes sei erhalten; er operiere fast nur mit Daktylen, Anapästen,
Trochäen und Jamben, garnicht mit Jonikern. Mir scheint aber nach den Platostellen,
daß dennoch, obwohl es sonst nicht zu beweisen ist, auch die Dramatiker jene Teilung
angenommen, die Choreuten danach angewiesen haben. Auch bleibt ihr doch gegenüber
der Auffassung als dakt. und anap. Trithemimeres der Vorzug, daß die Hyperthesis in den
choriambischen und ionischen Maßen eine geläufige Erscheinung war und bei diesen die
Verbindung mit der troch. oder iamb. Dipodie näher lag. Und die metrischen Scholien
zu den betreffenden Liedern sind so zusammengewürfelt, daß schwer zu entscheiden sein
wird, was hier wirklich Heliodor gelehrt hat. Aber immer wird es für uns das Ent-
scheidende bleiben, daß der *ἑνθμός* im ganzen *δωδεκάσημος* ist und zwei Epitriten entspricht.

¹⁾ Doch steht Prom. 543 *ἰδίᾳ γνώμῃ* ◡ — ◡ — — dem *ἀλλά μοι τόδ' — ◡ — —* der Strophe gegenüber.