

Nomos orthios.

In Nr. 45 der Wochenschr. f. klass. Phil. 1887 p. 1392 ff. unterzieht O. Crusius die schon so viel behandelten Begriffe νόμος ὄρθιος und ἰαμβος ὄρθιος einer erneuten Besprechung, die die ganze Frage immer noch als schwierig und dunkel erscheinen lässt, ohne dass die Lösung, die der Verf. gibt, befriedigen könnte. Und doch liegt die Sache so einfach, sobald man sich entschliesst, zwei Dinge von einander zu trennen, die gar nichts mit einander zu thun haben.

Crusius setzt treffend auseinander, dass ὄρθιος in der metrischen Tradition Vorgänger des späteren μονοειδής ist und sowohl von Füßen gebraucht wird, die aus gleichen σημεῖα bestehen, z. B. vom Paeon aus 5 Kürzen¹, als auch von Versen, z. B. dem aus reinen Jamben bestehenden Trimeter und dem aus reinen Dactylen bestehenden Hexameter. 'Jene gedehnten, aus langen Silben bestehenden ὄρθιοι', fährt er fort, 'trugen diesen Namen also wohl darum, weil die Figuren der Begleitung in gleichmässige χρόνοι πρώτοι zerfielen'. Allein wozu die Begleitung heranziehen? Bot nicht das Schema $\square\square\square$ an sich Grund genug, den Fuss ebenso wie $\circ\circ\circ\circ$ als ὄρθιος, d. h. aus gleichen σημεῖα bestehend, zu bezeichnen? Führt doch Bacchius (25 M, Christ Metrik 316) den Spondeus ὀργή als Beispiel des orthios an.

Hat aber der νόμος ὄρθιος mit alledem etwas zu thun? Crusius sagt: 'Der Name νόμος ὄρθιος wird sich ebenso auf die gleichförmige und lebhaftige Anlage der κρούσις beziehen, wie auf den entsprechenden Bau der Verse aus reinen Dactylen (wie bei Alkman 26 f.)'. Ein langes feierliches hexametrisches Gedicht in reinen Dactylen wäre etwas für die klassische Zeit der Dichtung beispiellos Eintöniges. Denn in den dactylischen Liedern

¹ Wenn Athenaeus 14, 631 B für die Pyrrhiche den Rhythmus orthios verlangt, so hat er auch nur die gleichmässige Aufeinanderfolge von kurzen Silben im Auge.

der lyrischen Poesie wird der Mangel der im Epos durch Spondeen hervorgerufenen reichen Abwechslung durch Mischung ungleicher Kola und Beigabe alloiometrischer Reihen ersetzt. Die vier Hexameter Alkman's tragen einen tändelnden Charakter; dass die sogenannten kyklischen Dactylen, mit denen wir es hier vielleicht zu thun haben, zu dem Inhalt terpandrischer Nomen nicht passen, bemerkt Westphal II² 347¹.

Betrachten wir daher unbefangen die Ueberlieferung über den νόμος ὄρθιος. Ps.-aristot. probl. 19, 37 lesen wir: Διὰ τί . . . ἔργον μᾶλλον ᾄδειν τὰ ὀξεᾶ ἢ τὰ βαρέα, καὶ ὀλίγοι τὰ ἄνω δύνανται ᾄδειν, καὶ οἱ νόμοι ὄρθιοι καὶ οἱ ὀξεῖς χαλεποὶ ᾄσαι διὰ τὸ ἀνατεταμένοι εἶναι; Hier bedeutet νόμος ὄρθιος handgreiflich nichts anderes als 'Gesang in hoher Stimmlage'. Dazu stimmt der metaphorische Gebrauch Aesch. Ag. 1107 K., wo die Dochmien (!) der Cassandra als ὄρθιοι νόμοι bezeichnet werden, was Enger richtig auf 'hohe scharfe Tonart' bezieht. Denn die orientalischen Klageweisen, wie sie die Tragödie nach ihrem eigenen Zeugniß allenthalben nachahmt, liegen hoch. Ueberhaupt bedeutet ὄρθιος sowohl hoch als laut, die Anstrengung der Stimme, das ἀνατεταμένον (s. o.), ist der beides verbindende Begriff. So bei Homer ὄρθια ἄυσαι, bei Pindar O. 9, 109 ὄρθιον ὤρουσαι. Pind. P. 10, 36 wird das Schreien der Esel ὄρθια ὕβρις genannt. Denn an Zielinsky's Deutung der Worte als: Tanz der Hyperboreer im $\frac{5}{8}$ takt (Rh. M. 38, 626; in der Beziehung der κνώδαλα auf diese hat er schon an Korais einen Vorgänger s. Welcker Götterl. I 357), wodurch die seligen Hyperboreer, die in Delos wie Heroen verehrt wurden, zu drolligen Eskimos verwandelt werden, wird wohl Niemand Geschmack finden. Oder bedeuten die ὄρθια κελεύματα des Kindes Aesch. Cho. 732, dass es im $\frac{5}{8}$ takt nach seiner Wärterin schreit? Will uns Homer beim Schreien der Eris A 11 oder der Demeterhymnus beim Hülferuf der Persephone v. 432 die Taktart angeben, in der diese Töne erklangen? ²

¹ Wenn Eur. Tro. 595 f. 8 Hexameter rein dactylisch sind, so kann das Zufall sein, man vergleiche die 6 Schlusshexameter der Frösche, die nur im 4. und 6. Vers je einen Spondeus aufweisen. Auch handelt es sich an allen diesen Stellen nur um wenige Verse.

² ὄρθιος bedeutet Anspannung auch in weiterem Sinne, so ὄρθιόκωποι ἐπιτόνωες ἐλαύνοντες Hesych. Bei den Saiten ist die Höhe Folge der Anspannung, daher kann Plutarch Phocion 2, das Verhalten des

Nόμος ὄρθιος bedeutet den hohen, hellen Gesang. Gewiss schwebte den Griechen bei dieser Verwendung des Wortes auch die Bedeutung des, etymologisch vielleicht ganz verschiedenen, ὄρθιος vom räumlich Hohen vor (ὄρθιοι πύργοι Eur. Andr. 10). Denn die Griechen hatten (unabhängig von den unsern Anschauungen scheinbar entgegengesetzten, der Saitenlage entnommenen technischen Tonbezeichnungen ὑπάτη und νήτη) dieselbe räumliche Vorstellung von der Tonreihe wie wir, vgl. τὰ ἄνω Ps.-aristot. l. 1.

Sehen wir uns weiter um. Plut. de mus. c. 4 (Bergk PLGr. III⁴ 7) zählt die terpandrischen Nomoi auf: ὠνόμασε Βοιωτίον τινα καὶ Αἰόλιον, Τροχαῖόν τε καὶ Ὄξύν, Κηπίωνά τε καὶ Τερπάνδρειον, ἀλλὰ μὴν καὶ Τετραοίδιον. Der orthios fehlt, Bergk will ihn an achter Stelle ergänzen. Allein die Siebenzahl, die ja bei Terpander auch sonst eine Rolle spielt (vgl. die 7 Saiten, die 7 Theile des Nomos), ist hier gewiss nicht zufällig; auch die unmittelbar vorher aufgezählten aulodischen Nomoi sind gerade sieben an Zahl. Ferner wäre der bekannteste Nomos (s. Ar. eq. 1279) schwerlich so anhangsweise mit einem ἀλλὰ μὴν καὶ aufgeführt worden. Wir haben vielmehr den orthios unter den Genannten zu suchen. Führt schon die Aristotelesstelle durch die Zusammenstellung der νόμοι ὄρθιοι und ὄξεις auf die richtige Spur, so wird die Vermuthung bestätigt durch die ganz verwandte Stelle des Pollux (4, 65 Bergk l. 1.), in der die Nomoi ebenfalls paarweise aufgezählt werden, das erste Paar übereinstimmend mit Plutarch, an zweiter Stelle aber ὄρθιος und τροχαῖος. Der orthios ist also mit dem ὄξυς zu identificiren, wie dies auch Gevaert II 317 thut¹ und wie es zu der erörterten Bedeutung des Wortes ὄρθιος vortrefflich passt.

Ueber die Versgattung besagt der Name νόμος ὄρθιος nichts; vielmehr war der hohe Ton gar nicht an ein bestimmtes Versmass gebunden. In des Olympus' νόμος ὄρθιος kamen Paeones epibati und Trochäen vor (Christ Metrik² 316), Stesichorus wiederum soll sein κατὰ δάκτυλον εἶδος dem νόμος ὄρθιος des Olympus entnommen haben nach Plut. de mus. c. 7 (Westphal II 359); ebenso wird die dactylische Partie des Agamemnon 104 f. von

Staatsmannes mit musikalischer Thätigkeit vergleichend, starre Unnachgiebigkeit als ὄρθιος ἄγαν τόνος bezeichnen, während der rechte Mittelweg πάντων ρυθμῶν καὶ πασῶν ἀρμονιῶν ἐμμελεστάτη καὶ μουσικωτάτη κρῆσις ist.

¹ Auch schon Bode, Gesch. d. hell. Dichtk. 2, 1, 199.

Aristophanes (ran. 1287) und seinen Erklärern aus dem kitharodischen, d. i. terpandrischen, Nomos orthios hergeleitet, während doch die Plutarchstelle (s. Westphal) das κατὰ δάκτυλον εἶδος dem Terpander ausdrücklich abspricht. Es ist eben in beiden Fällen nur von der Melodie die Rede.

Der νόμος ὄρθιος des Terpander bestand lediglich aus epischen Hexametern. Es ist uns auch ein dactylisch anlautender Vers als Anfang des νόμος ὄρθιος überliefert (frg. 2), den G. Hermann zum Hexameter ergänzt. frg. 1 einem Nomos zuzuschreiben, liegt gar kein Grund vor. Crusius S. 1389 hält es für wahrscheinlich, dass die Nomen des Terpander in der Hauptsache alle aus blanken Hexametern bestanden. Die Wahrscheinlichkeit wird zur Gewissheit erhoben durch die Nachricht über das erste dichterische Stadium des Timotheus bei Plut. de mus. 4. Timotheus, der Urheber der metrisch freien Gestaltung des späteren Nomos, dichtete seine ersten Nomen in Hexametern und mischte nur dithyrambische Ausdrucksweise bei, ὅπως μὴ εὐθὺς φανῆ παρανομῶν εἰς τὴν ἀρχαίαν μουσικὴν. Auch Proklos schreibt dem Nomos ohne weitere Einschränkung ἠρῶον μέτρον zu (Bernhardy Lit.-Gesch. § 107, 9). Dazu stimmt, dass man die überlieferte Theilung des terpandrischen Nomos mit einiger Gewissheit bis jetzt nur in hexametrischen und den ihnen zunächst stehenden elegischen Gedichten hat nachweisen können (s. Crusius 1386 f. 1395), während z. B. bei Pindar nur gewisse allgemeine Gewohnheiten, die durchaus nicht berechtigen, auf direkte Abhängigkeit zu schliessen, wie das unvermittelte Abspringen auf persönliche Angelegenheiten gegen Ende des Gedichts (Lübbert vergleicht O 2, 94 mit Kallimachos II 105 s. Crusius 1387) eine gewisse Aehnlichkeit mit solchen nomisch gegliederten Gedichten bedingen. Gerade die mesodische Anordnung der Theile, wie sie Pindar in einzelnen Gedichten (so bes. O 1) mit unverkennbarer Absicht angewendet hat, unterscheidet dieselben von den Nomen, in denen die Theile im Anfang paarweise gruppirt auftreten; denn Westphals Umstellung hat man mit Recht fallen lassen. Waren aber Terpanders Nomen in epischem Versmass gehalten, so müssen sich die rhythmischen Neuerungen, die ihm ohne nähere Angabe Plut. de mus. 12 zugeschrieben werden, auf andre Gedichtgattungen Terpanders beziehen; dass man Terpander auch als Verfasser weltlicher Lieder kannte, beweist Pindar, der ihm frg. 125 die Erfindung des Barbiton zuschreibt, welches Instrument mit religiösen Liedern nichts zu thun hat.

Aber Pollux und Suidas sagen doch ausdrücklich, dass die beiden Nomen, der orthios und der τροχαῖος, nach dem Rhythmus benannt seien! Eine Betrachtung der Polluxstelle zeigt deren Werthlosigkeit. Es heisst da (Bergk III⁴ 7): νόμοι οἱ Τερπάνδρου ἀπὸ μὲν τῶν ἔθνῶν ὄθεν ἦν Αἰόλιος καὶ Βοιώτιος, ἀπὸ δὲ τῶν ῥυθμῶν ὄρθιος καὶ τροχαῖος, ἀπὸ δὲ τρόπων ὄξυς καὶ τετραώδιος, ἀπὸ δὲ αὐτοῦ καὶ τοῦ ἔρωμένου Τερπάνδρειος καὶ Καπίων. Die erklärenden Zusätze können höchstens mnemonischen Werth beanspruchen, denn sie sind offenbar nur aus den Namen selbst gezogen. So lernen wir auch aus dem Zusatz 'ἀπὸ τῶν ῥυθμῶν' nichts weiter, als dass der Schreiber dieser Worte wusste, dass der trochaeus ein Versfuss ist und dass orthios auch von Versfüssen gebraucht wird, ebenso wie er aus dem zweiten Bestandtheil des Wortes τετραοῖδιος entnahm, dass dieser ἀπὸ τοῦ τρόπου benannt sei. Wenn wir aber die beiden Reihen bei Plutarch und Pollux vergleichen:

Plut. Βοιώτιος Αἰόλιος, Τροχαῖος Ὁξύς, Κηπίων Τερπάνδρειος, Τετραοῖδιος

Poll. Αἰόλιος Βοιώτιος, Ὀρθιος Τροχαῖος, Ὁξύς Τετραώδιος, Τερπάνδρειος Καπίων,

so ergiebt sich, dass dieselben einer gemeinsamen Quelle entstammen, welcher ὄρθιος und ὄξύς identisch war (s. o). Pollux stellt nur etwas um, um nach den ῥυθμοὶ gleich die τρόποι zu nennen. Dass Pollux' Gewährsmann den ὄρθιος sive ὄξύς verdoppeln konnte, erklärt sich aus der Unsicherheit der Ueberlieferung über die terpandrischen Nomen überhaupt. War doch nach der Ansicht Anderer wiederum der τετραοῖδιος nicht verschieden vom orthios. Dies ergiebt sich aus der Photiusstelle p. 302, 16, die Bergk anführt: Νόμος ὁ καθαρωδικὸς τρόπος τῆς μελωδίας, ἀρμονίαν ἔχων τακτὴν καὶ ῥυθμὸν ὠρισμένον (diese beiden Zusätze dienen nur zur Erklärung des Wortes νόμος 'Gesetz', aus dem sogar die Fabel entstanden ist, dass man zuerst versificirte Gesetze gesungen habe; einen Beleg dafür, dass auch die Rhythmen der νόμοι charakteristische Unterschiede gezeigt hätten, wird niemand in ihnen suchen dürfen). ἦσαν δὲ ἑπτὰ οἱ ὑπὸ Τερπάνδρου ὦν εἷς ὄρθιος τετραώδιος ὄξύς. Photius nennt den bekanntesten (s. o.) mit allen seinen Namen. Zugleich bietet die Stelle eine erwünschte weitere Bestätigung für die Identität des ὄρθιος und ὄξύς. Es ging mit den Nomen des Terpander wie mit den sieben Weisen; die Siebenzahl stand fest, aber ihre Ausfüllung konnte nach Willkür bewerkstelligt werden; auch die Gewährsmänner

des Photius werden um einen siebenten Namen, ἀπόθετος oder σχοινίων (s. Pollux) oder einen andern nicht in Verlegenheit gewesen sein. Wer weiss, ob z. B. Τερπάνδρειος und ὄρθιος mit Recht von einander getrennt sind?

Wenn sich nun unter den sieben Nomen auch ein trochaios findet, so wird wohl nach dem Erörterten Niemand aus Pollux oder Suidas beweisen wollen, dass der Name dem Rhythmus entnommen sei. Soll er vielleicht Hexameter bezeichnen, wie der homerische αὐτίς ἔπειτα πεδόνδε etc.? Dann würde er sich aber wieder mit dem decken, was Crusius vom orthios annimmt (s. o.). Nein! wir sind ebensowenig genöthigt τροχαῖος metrisch zu erklären, als z. B. in der Aufforderung κρητικῶς τὸ πόδε κίει Ar. Eccl. 1165 ein Hinweis auf die metrische Gestaltung des bezeichneten Liedes liegt, das gar keine cretici enthält; κρητικῶς bezieht sich dort auf Gesang und Tanz (Westph. II² 384), ebenso bezieht sich der Name νόμος τροχαῖος auf die musikalische Vortragsweise und es liegt kein Grund vor, sich mit Volkmann (zu Plut. de mus. c. 4) gegen Wernsdorfs Erklärung: 'communiter leuiterque decurrens' zu sträuben. Auch der σπονδειασμός als Bezeichnung eines bestimmten Intervallenschrittes mag als Beleg dafür dienen, wie ein uns bekannter metrischer Begriff daneben eine ganz verschiedene musikalische Bedeutung haben konnte.

Wenn endlich in der corrupten Stelle Plut. de mus. 28: καὶ τὸν τῆς ὄρθιου μελωδίας τρόπον τὸν κατὰ τοὺς ὄρθιους πρὸς τὸν ὄρθιον σημαντὸν τροχαῖον (scil. Τέρπανδρος ἐξευρήσθαι λέγεται); wie es den Anschein hat, die ὄρθιος μελωδία von den iambi orthii hergeleitet wird, so ist hier derselbe so nahe liegende Irrthum, den Pollux' Gewährsmann stillschweigend begeht, wirklich ausgesprochen. Die Behauptung wird in einem Athem mit einem andern Fehlschluss angeführt, nämlich der Erfindung der mixolydischen Tonart durch Terpander, als Fehlschluss nachgewiesen von Westphal I² 298. Unmittelbar darauf folgt die Notiz, Terpander sei nach Pindar's Zeugniß der Erfinder der Skolien, was ebenfalls nichts als eine übereilte Combination aus Pind. frg. 125 ist (s. auch Crusius 1394).

Also der Name νόμος ὄρθιος ist lediglich ein musikalischer. Sehen wir nun zu, wie der Nebel von Schwierigkeiten, der sich uns z. B. in Christ's Metrik S. 238 und 316 noch entgegenthürmt und der so seltsame Aufstellungen veranlasst hat, wie die von Bergk zu Terp. frg. 5, die Crusius S. 1391 Anm. 2 mit vollstem Recht scharf abweist, nunmehr vor unsern Augen verschwindet.

Es war verschwendete Mühe, wenn Christ S. 238 in der Parodos des Agamemnon 104 f., da er die Vergeblichkeit einsah, darin iambi orthii aufzufinden, wenigstens recht viele gedehnte Längen ansetzte, um dem Aristophanes und seinem Erklärer Timachidas gerecht zu werden. Aristophanes bezeichnet nämlich diese στάσις μελῶν als ἐκ τῶν κιθαρῳδικῶν νόμων εἰργασμένη und Timachidas fügt hinzu ὡς τῷ ὀρθίῳ νόμῳ κεχρημένου τοῦ Αἰσχύλου καὶ ἀνατεταμένως. ἀνατείνεσθαι von Silbendehnung, wie es Christ und Westphal (I³ 90) verstehen, soll noch nachgewiesen werden; es bedeutet die Erhebung der Stimme zu hohen Tönen, wie die oben citirte Stelle der aristotelischen Probleme zeigt. Euripides verspottet Text und Melodie zugleich, singt er doch die instrumentalen Zwischenspiele mit; die hier genannten Bemerkungen beziehen sich nur auf die Melodie. Wir finden dieses ἀνατεταμένος auch bei Suidas s. v. Ὀρθιος νόμος καὶ τροχαῖος (Bergk l. l.). Er fügt, nachdem er erst dem Pollux sein ἀπὸ τῶν ῥυθμῶν nachgeredet hat, hinzu: ἀνατεταμένοι δ' ἦσαν καὶ εὔτονοι. Die Zusammenstellung bestätigt die musikalische Bedeutung des Wortes ἀνατεταμένος. Dieselbe ist schol. Ar. Ach. 16 (v. ὄ. διὰ τὸ εἶναι εὔτονος καὶ ἀνάτασιν ἔχειν) durch die Berufung auf Homer A 11 ausgesprochen, wenn auch ὄρθια dort 'laut' und nicht 'hoch' bedeutet; vgl. auch schol. Ach. 1042 ὀρθιασμάτων ἀνατάσεως ῥημάτων, τῶν μετὰ βοῆς κόμπων.

Εὔτονος ist mit ἀνατεταμένος nicht identisch. Ich sehe darin die Bezeichnung des Diatonon σύντονον, in dem die Mitteltöne des Tetrachords ihre den einfachsten Intervallverhältnissen entsprechende höchste Stellung hatten, im Gegensatz zum μαλακόν und andern χροαί, in denen dieselben herabgestimmt waren. εὔτονος in diesem Sinne gilt gewiss von allen Nomen und der ältesten Musik überhaupt, deren Hauptrepräsentant für die Späteren der ὄρθιος νόμος war. Vgl. zu Ar. nub. 968: ἐντειναμένους τὴν ἁρμονίαν, ἣν οἱ πατέρες παρέδωκαν' das Scholion: ὡς συντόνου οὔσης τῆς παλαιᾶς ἁρμονίας, οὐκ ἀνειμένης, ὡς οἱ νέοι ἐπενόησαν. Wenn Plutarch de monarchia c. 4 die Staatsformen mit Instrumenten vergleicht und dann fortfährt: ein guter Staatsmann wird auch die vielsaitige Demokratie spielen können, τὰ μὲν ἀνείεις, τὰ δ' ἐπιτείνων τῆς πολιτείας, χαλάσας τ' ἐν καιρῷ, wenn ihm aber selbst die Wahl gegeben ist, so wird er die einfache Kithara bevorzugen, d. i. die Monarchie τὴν μόνην δυναμένην τὸν ἐντελῆ καὶ ὄρθιον ἐκείνον ὡς ἀληθῶς τῆς ἀρετῆς τόνον ἀνασχέσθαι, so scheint ihm neben dem Gegensatz griechi-

scher und asiatischer Instrumente auch der des strengen διάτονον und seiner χροαί vorzuschweben, wie die Ausdrücke ἀνιέναι und χαλᾶν zeigen. ὄρθιος gebraucht er, wie schon das hinzugefügte ὡς ἀληθῶς andeutet, zugleich prägnant, mit Anlehnung an ὀρθός, eine Vermischung, die sich umgekehrt in dem Wort ἐπορθοβοᾶν 'laut klagen' (Eur. El. 142) darbietet¹. Bestätigt wird die Deutung der Stelle durch Aristoteles, der Pol. 4, 3 συντονώτεραι καὶ δεσποτικώτεραι τῶν πόλεων ἁρμονίαι den ἀνειμέναι καὶ μαλακαὶ entgegengesetzt. Pol. 5, 4 spricht er von der συντονωτέρα πολιτεία des Areopags; Plutarch bezeichnet anderswo strenges Regiment als ὄρθιος τόνος (s. o.). So kommen ὄρθιος und σύντονος auch im bildlichen Gebrauche einander ganz nahe. Freilich vermischt Plutarch hier zweierlei. Dass wir aber ihm und seinem Kreise in Bildern, die der Musik entlehnt sind, nicht die grösste Klarheit und Einfachheit zuzutrauen brauchen, zeigt das 9te Gespräch des 3ten Buches der Symposiaca, wo Ariston, einer geläufigen Anschauung folgend, die Mischung von Wasser und Wein mit den Consonanzen vergleicht, dabei aber einerseits die beiden Bedeutungen von ἐπίτριτος 4 : 3 und 3 : 1, andererseits die Intervallbezeichnungen und die akustischen Verhältnisszahlen in der unklarsten Weise durcheinanderwirrt.

Hält man fest, was ich klargelegt zu haben glaube, dass ὄρθιος 'gleichtheilig' im metrischen und ὄρθιος 'hoch' im musikalischen Sinne vollkommen zweierlei ist, so wird man sich nicht mehr über den Hexameter im terpandrischen, den Paeon und Trochaeus im olympischen Nomos orthios wundern, auch nicht darüber, dass Aesch. Ag. 1107 gerade Dochmien als orthisch bezeichnet werden (Christ 316). Dieser Schlüssel zur Lösung der Frage lag längst bereit; hätte man ihn eher zur Hand genommen, so wäre uns mancher fruchtlose Versuch, den νόμος ὄρθιος mit seinem homonymen iambus zusammenzuzwingen, erspart geblieben. v. Jan vermuthete (Jahrb. 1879, 585 Anm.), in Terpanders νόμος ὄξύς sei der Versfuss orthios vorgekommen und daraus die Meinung entstanden, auch der orthische Nomos rühre von Terpander her. Westphal sagt geradezu vom N. orthios und trochaios (III³ 1, 216): 'Der poetische Text zeigte hier durchgängig lange Silben'. Ich denke dieser Vorstellung den Boden entzogen zu haben.

¹ Auch die Bedeutung des Gespannten theilt ὀρθός mit ὄρθιος, daher Photius p. 346, 23 (Sophocl. frag. 922 Di.) ὀρθόφωνων mit der bei ὄρθιος üblichen Paraphrase als ἀνατεταμένος καὶ μετέωρος ταῖς φρεσίν erklärt.

Hat überhaupt Terpander iambi orthii oder trochaei semanti geschrieben? Ein einziges langsilbiges Fragment (frg. 1) wird ihm zugeschrieben, zwei andre namenlose giebt ihm Bergk dazu; zu vierzeitiger Messung, mit der man hier freigebig gewesen ist, berechtigt das Vorhandensein langer Silben ebenso wenig, als z. B. das Kinderlied *carm. pop. 20*, das durchgehends aus langen Silben besteht, mit solchen Dehnungen gesungen sein wird. Die Verse des Jon: ω Παιάν etc. (Eur. Jon 125 — 27 = 141 — 43), die Christ (Metrik p. 83) anführt, sind vielleicht das einzige uns erhaltene Beispiel gedehnter Längen in der griechischen Poesie. Sie bestehen gewiss nicht zufällig aus lauter naturlangen Silben, denn es liegt in der Natur der griechischen Sprache, dass nur lange Vocale sich zu solcher Dehnung eignen, dass sie mathematisch als vierzeitig bezeichnet werden konnten. Dies fühlt Herodian (II 709, Christ p. 9), wenn er bemerkt: τὸ φύσει μακρὸν μείζον ἔστι τοῦ θέσει μακροῦ. Denn an eine derartige Hintansetzung des sprachlichen Elements, dass z. B. in ἔστασεν Pi. O. 2, 3 die erste Silbe eine 5zeitige gewesen sei und einen ganzen pöonischen Takt ersetzt habe (vgl. Pindari carmina ed. Christ p. 7), glaube ich nimmermehr. Es wäre dann höchst verwunderlich, dass wir bei Pindar nirgends eine Messung wie z. B. $\epsilon\tau\iota$ vorfinden; denn das σ in ἔστασεν kann doch nicht vier Moren lang ausgehalten worden sein. Doch man hat allen Ernstes sogar Kürzen angesetzt, die länger zu messen sind, als die daneben stehende Länge! Westphal behauptet nämlich II² 646, die sogenannte dactylische Tripodie bei Pindar sei eigentlich eine Tetrapodie, der Schlusspondeus betrage 8 Moren, und wenn statt seiner ein Trochaeus erscheine, so müssten die 8 Moren im Verhältniss 2 : 1 getheilt werden, also: $\underline{2} \underline{1} \underline{1} \underline{2} \underline{1} \underline{1} \underline{5\frac{1}{2}} \underline{2\frac{3}{8}}$. Wenn nun darauf wieder ein dactylisches Glied folgt, so muss demnach die anschliessende Länge kürzer sein, als die Schlusskürze, also ist das Wort Ἀφαρητίδαι N 10, 65 zu messen: $\underline{1} \underline{1} \underline{5\frac{1}{2}} \underline{2\frac{3}{8}} \underline{2}$! Dahin kommt man mit Rechnen; andererseits stellt man Beobachtungen über die Position an, auch für Pindar weist Breyer (anal. Pind. diss. Vratisl. 1880) Unterschiede in ihrer Handhabung bei den verschiedenen Rhythmengattungen, sowie Rücksichtnahme auf die Sprechbarkeit der betreffenden Consonantengruppen nach. Was hat aber die Anwesenheit von Consonanten überhaupt zu besagen, wenn Pindar z. B. P 1, 12 βαθυκῶω . . . λπων τε Μοισᾶν, mit einem o von 8 Moren, singen durfte, wie es ihm Westphal S. 641 zuschreibt? Ahnten die Dichter, dass eine Zeit kommen werde,

in der man ihre Gedichte nur noch lesen, nicht mehr singen und tanzen werde, und beobachteten deshalb Gesetze, die für den rhythmischen Vortrag vollständig null waren und deren Bedeutung erst die lesende Nachwelt empfinden konnte? Wenn nicht, wozu schrieben sie überhaupt metrisch richtige Verse, warum konnte nicht z. B. κόπος für einen trochaeus stehen und κῶπος gesungen werden?

Wenn auch der Erfinder des Ausdrucks θέσει μακρά vielleicht gemeint hat, dass die Länge der betreffenden Silben nur auf Herkommen beruhe (Christ S. 9), so muss doch in Wirklichkeit dieser Gebrauch einen inneren Grund gehabt haben. Denn aus blossem Herkommen lassen sich alle die feinen Unterschiede zwischen den einzelnen die Position bedingenden Consonantengruppen, zwischen den verschiedenen Dichtungsgattungen und verschiedenen Zeitperioden ganz unmöglich erklären. Der innere Grund, solche Silben als lange zu gebrauchen, kann nur die Zeit gewesen sein, die das Aussprechen mehrerer Consonanten nach einem kurzen Vocal beansprucht, aber darauf, einen kurzen Vocal 4, ja 8 Moren lang auszuhalten, können die folgenden Consonanten nicht von Einfluss gewesen sein. Die vielen gedehnten Silben, die die meisten unsrer metrischen Diagramme in den lyrischen Chorstrophen angeben, dürfen uns nicht beirren, denn wir sind in diesem Gebiete trotz allem so klug als je zuvor. Die Griechen verstanden es, die bunteste rhythmische Mannigfaltigkeit mit einer Kunst zu einem eurhythmischen Ganzen zusammenzuschliessen, die wir nur theilweise dunkel empfinden können, da wir ihr in unsern rhythmischen Formen absolut nichts an die Seite zu stellen haben. Alle Gesetze und Diagramme, selbst so feinfühlig wie die von H. Schmidt, können nur beanspruchen, ein ungefährer Ausdruck tastender Anempfindung zu sein.

Wenn man aber in unsern Ausgaben die Zeichen \sqcup \sqcap etc. ohne Rücksicht auf das vocalische Element der betreffenden Silben immer wieder fortpflanzt und daneben Untersuchungen über die Positionsgesetze an lyrischen Texten anstellt, so liegt darin ein Widersinn. Dass die Rhythmiker die mehrzeitigen Längen kennen, berechtigt uns nicht, dieselben in dem uns erhaltenen Bruchtheil griechischer Literatur überall finden zu wollen; unterliegt doch der rhythmischen Theorie auch die von sprachlichen Elementen unabhängige Instrumentalmusik. In diese gehört die μακρά πεντάχρονος des Bellermannschen Anonymus (Westph. I³, 90).

Eine begründete Aufklärung über den genannten Wider-

spruch halte ich für eine unentbehrliche Stütze der mit τὸν αἰ operirenden mathematischen Constructions-methode in der Metrik. Das eine aber behaupte ich, dass die Ueberlieferung der Rhythmiker in keiner Weise solchen die Sprache ausser Acht lassenden Quantitätsberechnungen entgegenkommt, wie es nach den Zusammenstellungen bei Westphal I³ 294 f. scheinen könnte. Im Gegentheil zeugen die μακρῶν μακρότεραι bei Dionys von Hal. de c. v. 15 von einem liebevollen Eingehen der Theoretiker auf den sprachlichen Stoff, der ihnen in der metrischen Gleichsetzung von ὀδός und στρόφος, von ἦ und σπλήν noch nicht genügend berücksichtigt schien. Wenn Marius Victorinus p. 39 K die longis longiores auf rhythmische Dehnungen bezieht, so zeigt er schon darin seinen Unverstand, dass er diese Notiz inmitten einer vollständig mit Dionys übereinstimmenden Auseinandersetzung anbringt, ohne selbst zu merken, dass er von zwei ganz verschiedenen Dingen redet. Die Fabeleien von der völligen Willkür des Rhythmus bei diesen späten Gelehrten sind jedenfalls aus Missverständniss älterer Quellen hervorgegangen. Denn wenn Dionys von Hal. c. v. 11 von der ῥυθμική und μουσική gegenüber der Prosa sagt, dass sie τὰς συλλαβὰς μεταβάλλουσι μειῶσαι καὶ αὔξουσαι, ὥστε πολλάκις εἰς τάναντία μεταχωρεῖν, so kann er sehr wohl prosodische Erscheinungen im Auge gehabt haben, z. B. die Verkürzung der Schlusslänge vor anlautendem Vocal, die er in der metrischen Zerlegung der Rednerstellen nicht anwendet, im Gegensatz zur Dehnung kurzer Silben durch den Ictus, zwei Erscheinungen, die auch Mar. Victorinus p. 38 K einander gegenüberstellt. Oder es haben ihm Messungen wie τῶς, ἀνδροτήτα, ἀποπέσθαι vorgeschwebt; denn der Gegensatz ist ja die prosaische Rede. Mar. Vict. 42, 3 K schreibt (in Uebereinstimmung mit Longin s. Westph. S. 292) dem Rhythmus im Gegensatz zum Metrum diese Freiheit zu. Aber bei diesen Leuten heisst Rhythmus alles, was nicht in die geläufigen metrischen Schablonen passt; so scheint ihm (p. 50, 29) das carmen lyricum in Bausch und Bogen extra legem metri, quia libero scribentis arbitrio per rythmos exigitur. Der ursprüngliche Sinn der Redensart von der Freiheit des Rhythmus wird der sein, dass der grammatisch festgestellte Silbenwerth (Metrum) eines Wortes in seiner praktischen Verwendung durch die Dichtkunst (Rhythmus) oft verändert erscheint. In diesem Sinne konnte Dionys von Hal. sehr wohl die gebundene Rede der rhetorischen Prosa, bei der immer nur die hergebrachte, zur Zeit des Sprechenden gültige Quantität der Sil-

ben in Anschlag kommt, entgegensetzen, ohne deshalb an Kürzen von $2\frac{2}{3}$ Moren und ähnliches zu denken. Aristoxenus bei Pselus 1 hätte Westphal nicht mit anführen sollen, denn dort heisst es, ganz richtig und vernünftig: die Silbe kann nicht Masseinheit sein, weil es verschiedene Silben giebt, nämlich lange und kurze. Von weiteren Verschiedenheiten der Messung, die Westphal S. 64 darin angedeutet sieht, ist nicht die Rede.

Es liegt somit weder ein Grund vor, die uralten Gesängen zugeschriebenen mehrzeitigen Silben gerade bei Terpander zu suchen, dem sie nur durch Vermengung von νόμος ὀρθίος und ἴαμβος ὀρθίος — wie es scheint, schon im Alterthum — beigelegt worden sind, noch die geringste Berechtigung, erhaltenen Fragmenten wider die Natur der Sprache und des Rhythmus derlei Messung aufzuzwingen.

Meissen.

Ernst Graf.
