Bericht

über das

Königliche Christianeum

in dem

Schuljahre von Ostern 1872 bis Ostern 1873.

Erstattet

von

Professor **Dr. A. J. F. Lucht**, Director,
Ritter des Dannebrogordens dritter Classe und Dannebrogsmann,
Inhaber des Rothen Adlerordens vierter Classe.

BIBLIOTHECA CHRISTIANEI ALTONENSIS
BIBL. JOHANNEI HAMB.

Voran geht eine Abhandlung des Oberlehrers Fr. Ch. Kirchhoff: Die orchestische Eurythmie der Griechen. Mit einer Steindrucktafel.

Altona, 1873.

Bericht

über das

Königliche Christianeum

in dem

Schuljahre von Ostern 1872 bis Ostern 1873.

Erstattet

von

Professor **Dr. M. J. F. Lucht**, Director,
Ritter des Dannebrogordens dritter Classe und Dannebrogsmann,
Inhaber des Rothen Adlerordens vierter Classe.

BIBLIOTHECA
BIBL.
JOHANNEI
CHRISTIANEI
HAMB.
ALTONENSIS

Voran geht eine Abhandlung des Oberlehrers Fr. Ch. Kirchhoff: Die orchestische Eurythmie der Griechen. Mit einer Steindrucktafel.

Altona, 1873.

Ὄρχησις ἐπὶ τῆς σκηνῆς.

Euripides Hippolyt 58—70.

			Ρυθμός.	B.	X.	X.	B.	*Πρῶτον σύστημα.*
Ἱππόλυτος.	B¹	*Ἕπεσθ' ἅδοντες ἕπεσθε*	*α'* ∪ ⏑ ⏓, ⏓ ∪∪ ⏑, ∪	IV	12	13	IV	*παλιμβάκχειος, χορίαμβος, μακρά*
	B¹	*τὰν Διὸς οὐρανίαν*	*β'* ⏑ ∪∪, ⏓ ∪∪ ⏑	III	10	13	IV	*συζυγία δακτυλικὴ καταληκτικὴ εἰς συλλαβήν, χορίαμβος, βραχεῖα*
	B¹	*Ἄρτεμιν ᾇ μελόμεσθα.*	*γ'* ⏓ ∪∪, ⏑ ∪∪ ⏓, ∪	III	11	13	IV	*χορίαμβος, συζυγία δακτυλικὴ καταληκτικὴ εἰς συλλαβήν, βραχεῖα*
	B¹	*πότνια πότνια σεμνοτάτα Ζανὸς γένεθλον*	*δ'* ⏓ ∪∪ ⏑ ∪∪, ⏓ ∪∪ ⏑ ; ⏑ ⏑ ∪ ⏓ ⏑	VI	23	13	IV	*τετραποδία δακτυλικὴ καταληκτικὴ εἰς συλλαβήν*
Θεράποντες.	Γ.	*χαῖρε χαῖρέ μοι ὦ κόρα*	*ε'* ⏓ ∪, ⏓ ∪∪ ⏑, ∪ ⏑	IV	12	13	IV	*ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου, πολυσχημάτιστος*
	B²	*Λατοῦς Ἄρτεμι καὶ Διὸς*	*ϛ'* ⏑ ⏓ ⏑ ∪, ∪ ⏓ ∪ ⏑	IV	13	13	IV	*ἴαμβος ἀπὸ βακχείου,* "
	B²	*καλλίστα πολὺ παρθένων,*	*ζ'* ⏑ ⏓, ⏓ ∪∪ ⏑, ∪ ⏑	IV	13	13	IV	*μέσος βακχεῖος,* "
	A.	*ἃ μέγαν κατ' οὐρανὸν*	*η'* ⏑ ∪ ⏓ ∪, ⏑ ∪ ⏓	IV	11	13	IV	*τετραποδία τροχαϊκὴ* bestehend aus *ἑξάσημος* und *ἑπτάσημος*
	A.	*ναίεις εὐπατέρειαν αὐλὰν*	*θ'* ⏓ ⏑, ⏓ ∪∪ ⏑, ∪ ⏑ ⏑	IV	15	13	IV	*ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου, πολυσχημάτιστος*
	Γ.	*Ζανὸς πολύχρυσον οἶκον·*	*ι'* ⏑ ⏓, ∪ ⏓ ⏑ ∪, ⏑ ⏑	IV	14	13	IV	*ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου, πολυσχημάτιστος*
Ἱππόλυτος.	B¹	*χαῖρέ μοι ὦ καλλίστα*	*ια'* ⏓ ∪∪ ⏑, ⏑ ⏑ ⏓	IV	12	13	IV	*χορίαμβος, συζυγία δακτυλικὴ καταληκτικὴ εἰς συλλαβήν, βραχεῖα*
	B¹	*καλλίστα τῶν κατ' Ὄλυμπον*	*ιβ'* ⏑ ⏑ ⏑, ⏓ ∪∪ ⏑, ⏑	IV	14	13	IV	*συζυγία δακτυλικὴ καταληκτικὴ εἰς συλλαβήν, χορίαμβος, βραχεῖα*
	B¹	*παρθένων Ἄρτεμι.*	*ιγ'* ⏓ ∪ ⏑, ⏑ ∪ ∪	IV	9	13	IV	*χορίαμβος, κρητικός, μακρά*
				LII	169	169	LII	

Da man bei dem Lesen der Analyse stets die beiden tabellarischen Darstellungen des Metrums und der Orchesis zur Hand haben muß, es aber sehr lästig sein würde, fortwährend umzublättern, so löse man dieselben hier aus dem Hefte aus und lege sie auf den Tisch neben einander. Dann stelle man kleine Choreuten, etwa vorläufig Figuren von Soldaten, auf die mit A, B, Γ in den Quadraten der Reihen 1. 4. 7. 10. 13 und 26 und I. IV. VII. bezeichneten Stellen, und lasse dieselben die mit den zugehörigen Sylben angegebenen Tanzschritte nach der Folge der Textworte machen. Die mit Strichen und Punkten gemachten Linien deuten nur die Wege des Hippolyt und der 3 vordersten Choreuten an; die folgenden 4. 3. 4 Choreuten der 3 *στοῖχοι* aber sollen mit den 3 vordersten Choreuten gleichzeitig in ihren immer gleichen Abständen von jenen und von einander dieselben Vor- und Seitenbewegungen machen. So wird man sich in einem kleinen Bilde eine Anschauung einer orchestischen Vorstellung verschaffen, wie sie nach meiner Hypothese auf der athenischen Bühne gegeben worden ist. Man thue Dieses schon vor dem Lesen der theoretischen Abhandlung. Dann stelle man die Choreuten wieder auf die bezüglichen Ausgangsquadrate, und lasse sie, so wie die folgende Analyse des kleinen Chors fortschreitet, allmählich wieder den Tanz aufführen. Dies ist zum leichtern Verständniß dieser ganzen Untersuchung unerläßlich.

A, B, Γ bezeichnen die 3 *στοῖχοι*; und zwar A und Γ ohne Zusatz die ganzen *στοῖχοι*, dagegen in B mit Ziffern B¹ den Hippolyt, B² die 4 Theraponten seines, des mittleren *στοῖχος*. Die Interpunction deutet die orchestische, und wegen der Uebereinstimmung mit jener, auch mittelbar die logische Gliederung in den wichtigsten Beziehungen an. B ist = *βάσεις*, X = *χρόνοι*; *α'* u. s. w. bezeichnet die Reihenfolge der *μέτρα*. Die *βάσεις* zähle ich durch römische, die *χρόνοι* durch arabische Ziffern. Unter *βάσις* verstehe ich den stärker getretenen guten Trittheil eines einfachen Tanzfußes, und unter einem einfachen Tanzfuß die Einheit mehrerer Schritte, in welcher der rechte und der linke Fuß einmal mit einander wechseln; unter *χρόνος* aber den *χρόνος πρῶτος*.

$$\sin x \cos x$$

Ἀρτεμις

Ἀλκυονις

Ψαρολιχος

Ἀφροδίτη

r = rechter } Fuß
l = linker }
a = ἄρσις
β = βάσις

I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII

Die orchestische 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 cognitas haberemus, de carmine chorico ejusque partibus judicare possemus, ita vicissim ex carmine de statione chori conjectura fieri potest. *G. Hermanni* 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 „logaödischen" 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 Gegnerschaft 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 Eurhythmie in den Chorgesängen der Griechen. Allgemeine Gesetze zur Fortführung und Berichtigung der Roßbach-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 Berechtigung 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 ernsten 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: *τῇ δὴ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἴη, τῇ δ' αὖ τῆς φωνῆς, (ἀνθρώπου) τοῦ τε ὀξέος ἅμα καὶ βαρέος συγκερανυμένων, ἁρμονία ὄνομα προσαγορεύοιτο, χορεία δὲ τὸ ξυναμφότερον κληθείη.* Damit vgl. Legum p. 654 B *χορεία γε μὴν ὄρχησίς τε καὶ ᾠδὴ τὸ ξύνολόν ἐστιν.* Also entspricht *ὄρχησις* der *κίνησις*, *ᾠδή* der *ἁρμονία*. Ist nun der *ῥυθμὸς* eine *τάξις* der *κίνησις*, so ist er eine *τάξις* der *ὄρχησις*.

Freilich hat auch die *ᾠδή* 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 *ᾠδή* auf ihn zurückschließen.

Die *ᾠδή* 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 beziehn, 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 Aechtheit, 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. O. 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 πρῶτοι* 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. O. nondum quisquam ad hunc finem genau mit Zählung des Einzelnen und Ganzen usus est, müssen wir das Verständniß des orchestischen Rhythmus, conjectura, p. 726, erschließen; aus der Folge, dem metrischen Rhythmus, die Ursache, den orchestischen zu erkennen suchen.

Der Rhythmus ist numerus. Zählen wir also vor Allem die metrischen Zeiten im Einzelnen und im Ganzen. Letzteres versäumt man. Aber Eurythmie ist nicht bloß Verhältniß von Theilen zu Theilen ohne bestimmte Gesammtsumme 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 verstattet 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 verstattet, 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 Meib.*

Derselbe handelt in dem Abschnitt, den diese Stelle beschließt, von der Quantität der Sylben. Zuerst von den *φυσικαὶ διαφοραί*, wonach sie durch ihre eigenen Laute lang oder kurz sind; dann von den Sylben, die *κατὰ πρόσθεσιν τῶν συμφώνων*, durch Consonanten, die in ihnen auf das Vocalische folgen, *μακραί* werden, endlich von den durch Zusammentreten der Sylben möglichen *διαφοραί* der *κοιναὶ ἢ μέσαι ἐν τοῖς ποσί*, welche so *εἴρηνται διὰ τὸ ποτὲ μὲν βραχείας, ποτὲ δὲ μακρᾶς 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 κἀκεῖνο θεωρεῖν, ὡς εἰ μὲν μόνην τὴν συλλαβὴν ἐθέλοιμεν κινεῖν* (lege *κατιδεῖν*), *ἐκ τῶν ἑαυτῆς στοιχείων τὸ μέγεθος αὐτῆς ἡμῖν ἐπιγνωστέον· εἰ δὲ ἐν ποδικῷ σχήματι, καὶ τὴν ἑξῆς προσληπτέον πρὸς ἐντελῆ γνῶσιν τῆς τοῦ ποδὸς ἐπισκέψεως. Αὐτίκα παντὸς μέτρου τὴν τελευταίαν ἀδιάφορον ἀποφαινόμεθα, μηδεμιᾶς αὐτῇ συλλαβῆς ἐπιφερομένης, δι' ἧς ἀφωρισμένως ἑνὸς μεγέθους αὐτὴν ἂν εἰπεῖν προσήκοι.*

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 θεοί, ρες vor ἵπ. Die Worte lauten ganz allgemein von jedem Metrum. Hätte man aber Zweifel an ihrer allgemeinen Wahrheit, so genügt es für mich, wenn sie nur für Chöre gelten; und diese Gültigkeit ist mir durch die mit consequenter Durchführung der Position auch bei der τελευταία gefundene vollendete Symmetrie in vielen Fällen bestätigt worden.

Wollte Jemand μηδεμιᾶς als hypothetische Restriction = wenn keine, im Gegensatz zu οὐδεμιᾶς = 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 ἐντελὴς 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 bestreitet, 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 ἐντελὴς γνῶσις der chorischen Eurythmie gelangen.

Da ich aber diese symmetrische Einheit nur vermittelst 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 παραλλαγαί 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 ῥυθμιζόμενον 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 *Ὠκεανοῦ 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 Zahlenkunststück, 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 Orchesis dem Auge sichtbar wurde, so daß das ungeübteste Auge die zusammengehörigen Glieder wahrnehmen mußte, und am Schluß eines Tanzes in der Gesammtaufstellung 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, Orchesis heißt es bei Aristides, p. 32. 33 Meib. p. 48 Cäsar, daß der *χρόνος πρῶτος** an Sylbe, Ton, *ἓν 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 *ἕν* haben, wie *σχῆμα*. Er müßte auch bei jenen stehn, 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 Körpertheile erklärt.

Aus Psellus† aber ergiebt sich, daß innerhalb der *κίνησις 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 *γνώριμοι*, sind meßbar; die der *κινήσεις* in besonderm Sinn nicht, sondern kürzer als das allgemeine Maß, der *χρόνος πρῶτος*. Diesen theilten die Alten nicht, wie wir

* *οὗτος δὲ ὁ ἀμερὴς μονάδος οἱονεὶ χώραν ἔχει. θεωρεῖται γὰρ ἐν μὲν λέξει περὶ συλλαβὴν, ἐν δὲ μέλει περὶ φθόγγον ἢ περὶ ἓν διάστημα, ἐν δὲ κινήσει σώματος περὶ ἓν σχῆμα.*

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

† § 6: *Τῶν δὲ ῥυθμιζομένων ἕκαστον οὔτε κινεῖται συνεχῶς οὔτε ἠρεμεῖ, ἀλλ' ἐναλλάξ. καὶ τὴν μὲν ἠρεμίαν σημαίνει τό τε σχῆμα καὶ ὁ φθόγγος καὶ ἡ συλλαβή. οὐδενὸς γὰρ τούτων ἐστὶν αἰσθέσθαι ἄνευ τοῦ ἠρεμῆσαι· τὴν δὲ κίνησιν ἡ μετάβασις ἢ ἀπὸ σχήματος ἐπὶ σχῆμα, καὶ ἡ ἀπὸ φθόγγου ἐπὶ φθόγγον, καὶ ἡ ἀπὸ συλλαβῆς ἐπὶ συλλαβήν. εἰσὶ δὲ οἱ μὲν ὑπὸ τῶν ἠρεμιῶν κατεχόμενοι χρόνοι γνώριμοι, οἱ δὲ ὑπὸ τῶν κινήσεων ἄγνωστοι διὰ σμικρότητα ὥσπερ ὅροι τινὲς ὄντες τῶν ὑπὸ τῶν ἠρεμιῶν κατεχομένων χρόνων. νοητέον δὲ καὶ τοῦτο ὅτι τῶν ῥυθμικῶν συστημάτων ἕκαστον οὐχ ὁμοίως σύγκειται ἔκ τε τῶν γνωρίμων χρόνων κατὰ τὸ ποσὸν καὶ ἐκ τῶν ἀγνώστων, ἀλλ' ἐκ μὲν τῶν γνωρίμων κατὰ τὸ ποσὸν ὡς ἐκ μερῶν τινῶν σύγκεινται τὰ συστήματα, ἐκ δὲ τῶν ἀγνώστων ὡς ἐκ τῶν διοριζόντων τοὺς γνωρίμους κατὰ τὸ ποσὸν χρόνους.*

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

Plutarch* nennt die *ἡρεμίαι*, 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*** begränzenden *φθόγγοι*; und wie nach durchmessenem *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 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 In sich zur Erscheinung Bringendes, *ἐμφαντικόν* für ein *πάθος*, Begegniß, empfangenen Eindruck, und für eine *πρᾶξις*, 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 *δεῖξις*, siehe Plutarch ferner a. a. O., ist nicht ein *μιμητικόν*, sondern ein *κύριον*, 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 *δηλωτικὸν ἀληθῶς τῶν ὑποκειμένων* z. B. ein Zeigen nach dem Himmel,

* Quaest. Conviv. IX 15: *Ἡ γὰρ ὄρχησις ἔκ τε κινήσεων καὶ σχέσεων συνέστηκεν, ὡς τὸ μέλος τῶν φθόγγων καὶ τῶν διαστημάτων· ἐνταῦθα δὲ αἱ μοναὶ πέρατα τῶν κινήσεων εἰσί. φορὰς μὲν οὖν τὰς κινήσεις ὀνομάζουσι, σχήματα δὲ σχέσεις καὶ διαθέσεις, εἰς ἃς φερόμεναι τελευτῶσιν αἱ κινήσεις, ὅταν Ἀπόλλωνος, ἢ Πανὸς, ἢ τινος Βάκχης σχῆμα διαθέντες ἐπὶ τοῦ σώματος γραφικῶς τοῖς εἴδεσιν ἐπιμένωσιν . . . . . ἐν ὀρχήσει τὸ μὲν σχῆμα μιμητικόν ἐστι μορφῆς καὶ ἰδέας, καὶ πάλιν ἡ φορὰ πάθους τινὸς ἐμφαντικὸν, 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 *ὁρίζοντες τὰ διαστήματα φθόγγοι* sind aber *ἐναργεῖς τε καὶ ἑστηκότες*, auf einer *τάσις*, Tonhöhe, welche *σχεδόν ἐστι τοιοῦτον οἷον μονή τις καὶ στάσις τῆς φωνῆς*, wie auch die Saite beim Stimmen *κινεῖται* und dann *ἡρεμεῖ καὶ ἕστηκεν*; der *φθόγγος* macht die vorhandene *τάσις* zur *φανερά*. Der *φθόγγος* ist eine *φωνῆς πτῶσις ἐπὶ μίαν τάσιν*, ein *ἑστάναι* der *φωνὴ ἐπὶ μιᾶς τάσεως*; und das *διάστημα τὸ ὑπὸ δύο φθόγγων ὡρισμένον μὴ τὴν αὐτὴν τάσιν ἐχόντων* ist ein *τόπος*, der die Zwischentöne aufnehmen kann, eine *ὁδός ποιά*. Zwischen den 2 stehenden, *ἑστῶτες*, 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 ἡ συναφή*. Vgl. Aristox. Harm. Fragm. von Marquardt S. 12. 14. 16. 18. 20. 32. 201. 202. 230. Dies Alles sind der Orchesis 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 Sylbendauer an, der die Dauer des σχῆμα 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 Anakrusis bewiesen sein sollen.

Für die Orchesis 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 ᾖ ὁ ποὺς, ἡνίκα 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 δεικνύων.

** p. 42 Meib. Ἀγωγὴ δ' ἐστὶ ῥυθμικὴ χρόνων τάχος ἢ βραδυτής· οἷον ὅταν τῶν λόγων σωζομένων, οὓς αἱ θέσεις ποιοῦνται πρὸς τὰς ἄρσεις, διαφόρως ἑκάστου χρόνου τὰ μεγέθη προφερώμεθα. ἀρίστη δὲ ἀγωγὴ ῥυθμικῆς ἐμφάσεως ἡ κατὰ μέσων τῶν θέσεων καὶ τῶν ἄρσεων ποσὴ διάστασις.

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 *σχῆμα* in das andere übergingen, und welche sie in diesem anderen *σχῆμα* 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 πρῶτος* für die kurze Sylbe und das gleichzeitige *σχῆμα* Gelehrten, s. o., ergiebt sich unmittelbar die Uebereinstimmung der Zeitdauer des *δίσημος* für die lange Sylbe und das gleichzeitige *σχῆμα*.

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 ἀμέτρως διαθείη τὴν σχηματοποιΐαν καὶ ταῖς ᾠδαῖς ἐπιτυγχάνων μηδὲν λέγοι κατὰ τὴν ὄρχησιν, οὗτος δ' ἦν ἀδόκιμος.* Sofern zwar nämlich beide denselben Inhalt ausdrückten, s. a. a. O. *οὐ κακῶς δὲ λέγουσιν οἱ περὶ Ἀμμωνα τὸν Ἀθηναῖον ὅτι καὶ τὰς ᾠδὰς καὶ τὰς ὀρχήσεις 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 ᾀδομένων.* 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 orchestischen *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 ⏑–, –⏑ und ⏑⏑–, ––; ––, ⏑⏑, –⏑, ⏑– und ––, ⏑⏑–, ⏑⏑–. Dies wird durch *ἄρσις* und *θέσις* auch verschieden tactirt.

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

* Dieser Name bietet sich nach Analogie des Namens *περίοδος* dar. Man vergl. auch Schol. Oed. Col. 163 *πολλή ἐστιν ὁδὸς ἡ διαχωρίζουσά σε ἡμῶν. δεῖ γὰρ νοεῖν, ὡς ἔτι πόρρωθεν προσφωνοῦσιν αὐτόν, μὴ δυνάμενοι ἐπιβῆναι τῷ τόπῳ.*

τεραι 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 τῷ χεῖρε καὶ τῷ πόδε, μᾶλλον δὲ ὅλον ὥσπερ τισὶ μηρίνθοις ἕλκειν τὸ σῶμα τοῖς μέλεσι.

Die ganze Quaestio IX 15 aber geht zufolge der Einleitung* von der Frage nach der Bedeutung des technischen Kunstausdrucks φορά aus. In dem ὀρχεῖσθαι φορὰν παρὰ φοράν besteht nach ihr das Wiederherstellen der ἐμμέλεια, das μουσικῶς ὀρχεῖσθαι. Die φορά gehörte zu den μέρη τῆς ὀρχήσεως; nämlich für das Auge, wenn auch ihre Zeit nur die des χρόνος ἄγνωστος war. Es ward in der ἐμμέλεια eine φορά um die andere im verhältnißvollen Wechsel getanzt. In den Zeiten der φοραί 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 ἐμμέλεια durch eine verhältnißvolle Abwechselung in den räumlichen Größen der φοραί wiederhergestellt werden solle. Es muß eine besondere wichtige Bewandniß 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 φοραί, und alle darauf, als ihr Ende, folgenden σχήματα, auch die der Hände, vgl. Athen. XIV 30 ἐρρύθμους φοράς τινας ἀποτέμνοντες καὶ σχήματά τινα τῶν χειρῶν. Allein die Kunst der Handbewegungen war später als die der Schritte, Athen. 630 b. προτέρα δὲ εὕρηται ἡ περὶ τοὺς πόδας κίνησις 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 φοραί 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 Jambus traditionsgemäß ein ursprünglicher Wurfschritt

* Ὀρχουμένων δὲ πολλῶν προθυμότερον ἢ μουσικώτερον, δύο τοὺς εὐδοκίμους καὶ βουλομένους ἀνασώζειν τὴν ἐμμέλειαν ἠξίουν τινὲς ὀρχεῖσθαι φορὰν παρὰ φοράν. Ἐπεζήτησεν οὖν ὁ Θρασύβουλος Ἀμμωνίου, τί βούλεται τὸ ὄνομα τῆς φορᾶς, καὶ παρέσχε τῷ Ἀμμωνίῳ περὶ τῶν μερῶν τῆς ὀρχήσεως πλείονα διελθεῖν.

** 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: ideirco ex brevi et longa pedem hunc esse compositum, quod hi qui jaculentur ex brevi accessu in extensum passum proferuntur, ut promptiore nisu telis ictum confirment. auctor hujus vibrationis Arctinus Graecus perhibetur, ὁ Ἴαμβος
ἐξ ὀλίγου διαβὰς προφόρῳ ποδί, ὀφρ᾽ οἱ γυῖα τεινόμενα ῥώοιτο καὶ εὐσθενὲς εἶδος ἔχησι.
igitur hunc pedem vel iambicum gressum prisci 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. Etym. 490 ἴαμβος = Wurf); ein gressus, eine Zusammensetzung von darin bemerkbaren, charakteristischen bestimmten Schritten (Synonymik von Schmalfeld, 4. Aufl. S. 293 gradi, Schultz Synonymik 5. Aufl. S. 313 gradus und gressus), mit Kriegsgeschrei verbunden. Die sprachliche Zusammensetzung ⏑– rührte davon her, daß die den Wurfspieß 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 staud. 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 $^3/_5$, nämlich $^2/_5$ für die Strecke, die er vorher hinter dem andern stand, und $^1/_5$ für die Größe des andern Fußes, dem er vorbeischreitet, vom Ganzen ab, so bleiben $^2/_5$, 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 Arktinus angeführt, welcher sage, daß der Krieger Ἴαμβος nach einem Kleinen = ex brevi accessu, mit vorgesetztem Fuße = in extensum passum, weit ausschritt = proferuntur.

Vergleicht man aber Mar. Victor. p. 44, 28 Keil: ἀπὸ τοῦ ἰέναι βάδην: a brevi enim profectus (pes iambus) per longam porrigitur, so ergiebt sich, daß der Fuß Jambus, 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 verstehn, 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 präcis 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 Jambus 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 Jambus, 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.

vor dem linken und der linke vor dem rechten stand, war, wie vorher beim Einzeljambus von Diomedes angegeben ist, das von 1. 2; was auch das Natürliche ist. So assequebatur paulatim, bei Kleinem, nämlich in 2 gleichen kurzen Schritten der rechte Fuß die Stelle, wo erst der linke stand. Und indem sich Das wiederholte, ward und war die Stellung des linken vor dem rechten abwechselnd eine enge und eine weite.

Dabei nun stimmten die Soldaten einen melum iambicum an, und man nannte diesen einen Schrittgesang, da durch dessen Antrieb diese schrittartigen Kämpfe bewegt wurden. In demselben also wechselten 1 und 2 zeitige Tacttheile. Diese wurden nicht während der Weiterbewegung gesungen, so daß erst der linke Fuß 1 Zeit während der so lange dauernden Weiterbewegung des rechten, und dann der rechte 2 Zeiten während der so lange dauernden des linken, und der Körper also immer auf einem Fuß gestanden hätte. Die Stimme schwieg während der Weiterbewegungen, und diese geschahen in denselben kurzen Zwischenzeiten, in welchen die Stimme von Ton zu Ton überging. So ward der Zweck erreicht, daß fest geschritten und aufgestämmt ward, ut gradus simul et nisus firmaretur. Das feste, gleichzeitige Auftreten der Schlachtreihen war auch eindrucksvoll hörbar.

Bei diesen pugnis gradariis war es nicht auf ein einmaliges Werfen, sondern auf ein stetiges Hauen und Stoßen abgesehn. Beim Einzeljambus aber warf man mit einem clamor das telum aus der Hand; man behielt dieses nicht, und daher war auch der Jambus dieser Kampfart nur ein einzelner. Zu beider Kampfart aber diente besonders der nisus, welcher bei dem weiten, langen Auseinanderstehn der Füße promptior, zur Action bereiter, als beim kurzen, engen ist; während man beim letzteren das telum und Schwert auffschwang und ausholte. Namentlich mit dem links vorgehaltenen Schilde gab dies ein *εὐσθενὲς εἶδος*. Man betrachte die Bilder in Müllers Denkmälern der alten Kunst von Wieseler, 1854, 1. Bd. Tafel VI, VII.

Die Schrittweise der Jamben in der Schlachtreihe kann nun aber nicht diejenige gewesen sein, welche man in den doch unkriegerischen Chören hatte. Denn trotz Athen. 628 e. f. *ἦν γὰρ τὸ τῆς ὀρχήσεως γένος τῆς ἐν τοῖς χοροῖς εὔσχημον τότε καὶ μεγαλοπρεπὲς καὶ ὡσανεὶ τὰς ἐν τοῖς ὅπλοις κινήσεις ἀπομιμούμενον* u. s. w. darf man doch nicht annehmen, daß die *χοροί* in der Weise von gradariae pugnae wie zum Angriff ihre Jamben schritten; diese pugnae werden dem Daunius zugeschrieben.

Aus der Schilderung des Einzeljambus ergab sich die andere Schrittweise, daß man erst den rechten eine Enge vor den linken, dann den linken eine Weite vor den rechten setzte, also ein abwechselndes Voranstehn beider Füße. Dies ließ sich ebenso fortsetzen.

Das Gemeinsame, Wesentliche in der Schrittweise war somit, daß immer abwechselnd eine Enge und Kürze, und eine Weite und Länge ein Fuß vor dem andern stand, mochte nun stets der linke, oder abwechselnd der rechte und linke voranstehn. *

Der Trochäus hatte seinen Namen, s. meine Abhandlung Philologus 1870, 394 ff. von der Vergleichung des Rundtanzes mit dem Kreislauf einer Töpferscheibe, *τροχός*, wobei der äußere Fuß das Dop-

* Bei der Tactirung hatte der rechte Schritt die *ἄρσις*, der linke die *θέσις*, indem ein Fuß tactirte. Dies ging höher entwickelt auf die Dipodien über, worin die ungeraden Füße, bezüglich auch die im genus par die dextri, die geraden, die im genus duplex die sinistri wurden, indem man die *ἄρσις* und *θέσις* von jenen mit dem rechten, die von diesen mit dem linken Fuß tactirte. Später blieb dann nur eine *ἄρσις* und eine *θέσις* für jeden der beiden Versfüße; und zuletzt tactirte man ganze Dipodien als Metra z. B. den Trimeter mit *θέσις*, *ἄρσις*, *θέσις*, ∪ — ∪ ‖ ∪ — ∪ ‖ ∪ — ∪ ‖. Diese Darstellung von der Tactirung kann ich hier nicht beweisen; und theile sie nur vorerst als meine Ansicht kurz mit.

pelte von Dem des innern trat. Diese Bewegung war schnell; und so hing der Name mittelbar auch mit τρέχειν zusammen. Mercur sollte ihn gefunden haben; vgl. Diomedes a. a. O. 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 gressum finire. Jener geschah in diesem Zusammenhang mit größerer, gegenstämmender 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 gressum 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 ansehn; 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 ansehn.

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 viereckt waren, so denken wir analog uns die circuitus, welche aequis gressibus geschahn, nicht in runder Form, was auf Trochäen führen würde. Man schritt grade an einer Seite entlang und bog dann im rechten Winkel um. Das circulare entspricht unserem: einen Umzug halten. Damit läßt sich das tripudium wohl vereinigen. Aus dem dreifachen triumpe ⏑–⏑ 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 ⏑l–r⏑l, ⏑r–l⏑r, ⏑l–r⏑l und dann –r–l, –r–l, –r–l 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 Jambus. 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. O. *ὁ δὲ ἀνάπαιστος τὸ ἐναντίον παρὰ τὸ ἀναπαίζειν ἐν ταῖς ὀρχήσεσι βραχύ τι κατεχομένων τῶν ποδῶν πρὸ τοῦ ἀρθῆναι.* Verhältnißmäßig also hob man in ihm bei den engen Schritten den Fuß auch niedriger als bei den weiten. Dies ist bei der allgemeinen Neigung der Griechen, die musischen Künste in jeder Beziehung symmetrisch zu machen, wahrscheinlich, und ist auch natürlich; wodurch den crebris exultationibus im Pyrrhichius nicht widersprochen wird, in welchem kein Gegensatz von Kürzen und Längen stattfindet. *

Wie im jambischen Geschlecht die Jamben, 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 *ἄρσις* 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 *ἄρσις*, 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 Knieen 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 κίνησις* des orchestischen Fußes schloß sich die des metrischen an; und so ward dieser *κοινωνός* 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 Meib. den *ἀνάπαιστος ἀπὸ μείζονος* und *ἀπ᾽ ἐλάσσονος* unterscheidet. Der Daktylus wie der Anapäst sind im Gegensatz zum Spondeus in den beiden Auflösungen 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 μείζονος*. Man muß aber mit Rücksicht auf Philostrat 601 *ῥυθμοὶ ἀναπαίοντες* 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 zwischendurch die nahe Deckung im ὑπασπίδια nicht so gut zu bewahren gewesen. Daß beim λέγειν der μέλη ἐκ πυρριχίων συγκείμενα man den Altar ἐν κύκλῳ umlief, bedingt ebensowenig wie beim Spondeus, eine Ungleichheit der äußern und innern Schritte, da die Altäre meist viereckt waren, und die tanzenden Fackelträger beim Anzünden derselben sich nahe an ihnen halten mußten, an den Ecken also scharfe Wendungen machten und dann wieder gradeaus tanzten. Dabei verschieden weite Schritte zu machen, hatten sie keine Veranlassung.

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

Die Grundform ⏑ –, ⏑ ⏑ contrahirt ⏑ –, – heißt bei Bakchius p. 25 Meib. παιὰν ὁ κατὰ βάσιν. Der individualisirende Zusatz erklärt sich als ein alter orchestischer Name. Bei der Contraction ward gleich ein weiter Schritt gemacht; und da ⏑ ⏑ mit der βάσις = θέσις beginnt, und sich die ἄρσις in – der βάσις vereinigt, so wird die ganze Contraction zur βάσις, zur verlängerten βάσις. Den Namen παίων überhaupt verstehe ich, nach Analagie des ἀνάπαιστος, = der schlagende κατεξοχήν, indem darin, der θερμότης des Rhythmus entsprechend, ein starkes Aufschlagen des Fußes auf den Boden stattfand.

Daß der Päon ein katalektischer Rhythmus sei, mit 1zeitiger Pause, folgt nicht aus den Worten Heliodors im Schol. Hephäst. ed. Gaisf. iterum p. 77: Ἡλιόδωρος δέ φησι κοσμίαν εἶναι τῶν παιωνικῶν τὴν κατὰ πόδα τομήν, ὅπως ἡ ἀνάπαυσις διδοῦσα χρόνον ἑξασήμους τὰς βάσεις ποιῇ καὶ ἰσομερεῖς ὡς τὰς ἄλλας, denn hier ist nur von einer, nicht immer angewandten eleganten Behandlungsweise die Rede, nämlich wenn die κατὰ πόδα τομή 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.

Denselben Schluß, wie von den Theilfüßen des 4sylbigen Päons auf diesen selbst, ziehe ich von ⏑⏑, – –, ⏑ –, – ⏑ auf die Zusammensetzungen zu ⏑⏑ – –, – – ⏑⏑, – ⏑⏑ –, ⏑ – – ⏑.

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 πρῶτος. Wodurch war sie in der eigentlichen dramatischen ὄρχησις geregelt?

Hesych sagt: γραμμαὶ ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ ἦσαν, ὥστε τὸν χορὸν ἐν στοίχῳ ἵστασθαι. 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 ὀρχήστρα 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 στοῖχοι 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 στοῖχος 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 στοῖχος 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 stehn, ein Wort enden. Er war die charakteristische Gränze, ὅρος, eines Metrums gegen das andere; und was vom Anfang des Ganzen an vor ihm lag und nach ihm kam, bis zu einem andern solchen ὅρος 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 orchestisches μέτρον verstehn, 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 ὅρος zwischen den Metren der längste war, so ist auch angezeigt, daß die φορά, der Schritt aus einem solchen Wege in einen anderen der weiteste war.

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

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 ἄγνωστος* 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 vorbeischreiten konnte, wobei denn noch der eine oder der andere Schauspieler und Chorent 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* Villois. 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 Orchesis 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 Orchesis. 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 χρόνου ἑνὸς γίγνεσθαι, τὸν δὲ τῆς μακρᾶς δυοῖν μὲν τὰ πολλὰ, γίγνεσθαι δ' ἐν ταῖς μελῳδίαις καὶ πλειόνων.* und p. 238 Anm. 4: *Οὔσης γὰρ συλλαβῆς, τῆς μὲν μακρᾶς, τῆς δὲ βραχείας, καὶ τῆς μὲν βραχείας ἑνὸς ἀεὶ γιγνομένης χρόνου, τῆς δὲ μακρᾶς, δυοῖν μὲν τὰ πολλὰ, ἐν δὲ ταῖς μελῳδίαις ἔσθ' ὅτε καὶ πλειόνων.* Die kurze Sylbe wird *ἀεί* 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 πολλά* meistens, was nicht = immer, indessen doch mehr als ein *ὡς τὰ πολλά* (Krüger Att. Syntax § 69, 63, 5) ist. In den *μελῳδίαις* nämlich (*ὄρχησις* ist nicht genannt) kommt es vor, daß sie auch *πλειόνων* wird. Von einem „oft" ist aber Nichts angedeutet; es heißt nur *ἔσθ' ὅτε*. Das *πλειόνων* 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 stehn. Dabei ist festzuhalten, daß metrisch solche Sylben doch zweizeitig waren. Das war wie bei uns, wenn wir eine halbe und eine viertel Note auf die Worte Fest steht in der Wacht am Rhein singen. Es ist daher falsch, in die metrischen Schemata die Zeichen ⌊—, ⌊—⌋, ⌊⌊⌋ zu bringen.

ausgingen. Ich habe bisher nur einmal eine solche Länge von 3 Zeiten gefunden, nämlich Antigone *Στάσιμον β' ῥίζας τέτατο*, wo 1 Zeit zu wenig ist, wenn man in der Strophe das *Θρῄσσῃσιν* in *Θρῄσσαις* ändert, und wo *ζας* zu ⏑ ⏑ zu dehnen ist, wenn man nicht gegen La *ἐτέτατο* 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 πρῶτος* bei jedem einzelnen System nahm: war die Eurythmie 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 *μουσική* stattfindet und *περὶ τοὺς χρόνους ἐστί*: so darf man voraussetzen, daß er vorher auch von dem räumlichen *ῥυθμός* sprach, welchen er aber nach Aristoteles eigentlich *σχῆμα* nannte; vergl. Aristot. Metaphysik I 4 die Erklärung des demokritischen *ῥυσμῷ* durch *ὅ ἐστι σχῆμα*. Vgl. auch Aristides Meib. p. 31, der dort dreierlei *ῥυθμός* unterscheidet, *ἐπὶ τῶν ἀκινήτων σωμάτων*, wie des *ἀνδριάς*, und *ἐπὶ πάντων τῶν κινουμένων*, wie im *βαδίζειν* und bei der *φωνή*; und letztere Arten katexochen *ῥυθμός* nennt. Demnach glaube ich, daß Aristoxenus zum eigentlichen *ῥυθμός*, dem des *χρόνος*, die Zeiten der *φοραί* und *σχήματα* rechnete, sofern sie in den ungemessenen und gemessenen Zeiten stattfanden; daß er aber davon die *σχήματα* sonderte, sofern das *σχῆμα διάθεσίς τις τῶν τοῦ σώματος μερῶν* ist. Eine solche *διάθεσις* war auch die Stellung der Füße im *σχῆμα*. Und da nun die *φορά* 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 Orchesis, 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 *ἠρεμίαι*, 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: *Ἀλλ', ὦ φίλε, ἐπειδὰν λάβῃς τὰ διαστήματα ὁπόσα ἐστὶ τὸν ἀριθμὸν τῆς φωνῆς ὀξύτητός τε πέρι καὶ βαρύτητος, καὶ ὁποῖα, καὶ τοὺς ὅρους τῶν διαστημάτων, καὶ τὰ ἐκ τούτων ὅσα συστήματα γέγονεν, ἃ κατιδόντες οἱ πρόσθεν παρέδοσαν ἡμῖν τοῖς ἑπομένοις ἐκείνοις καλεῖν αὐτὰ ἁρμονίας, ἔν τε ταῖς κινήσεσιν αὖ τοῦ σώματος ἕτερα τοιαῦτα ἔνοντα πάθη γιγνόμενα, ἃ δὴ δι' ἀριθμῶν μετρηθέντα δεῖν αὖ φασὶ ῥυθμοὺς καὶ μέτρα ἐπονομάζειν, καὶ ἅμα ἐννοεῖν, ὡς οὕτω δεῖ περὶ παντὸς ἑνὸς καὶ πολλῶν σκοπεῖν. ὅταν γὰρ ταῦτά τε λάβῃς οὕτω, τότε ἐγένου σοφός*, nämlich *τὴν μουσικήν*. Man verlegte den *ῥυθμός* constitutiv in die eigentliche Bewegung der Füße, und die Eurythmie in das geordnete System der Schritte, und befaßte dann consecutiv unter diesem Worte auch den Rhythmus der Zeit in den *σχήματα* und den gleichzeitigen *φθόγγοι* 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 ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ, und p. 399. 400. Bei den φοραί aber der Schritte dachte man wieder constitutiv nur an den für die Eurythmie 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 ὥσπερ ἐξοπλισία τις ἦν ἡ χορεία, ein militärisches Manoeuvre, und allgemein Plutarch a. a. O. Δόξειε δ' ἄν, ὥσπερ ἐν γραφικῇ, τὰ μὲν ποιήματα ταῖς χρώσεσιν ἐοικέναι, τὰ δὲ ὀρχήματα ταῖς γραμμαῖς, ὑφ' ὧν ὁρίζεται τὰ εἴδη: ferner die schon oben benutzte Stelle Athen. XIV 628 d εἰ δέ τις ἀμέτρως διαθείη τὴν σχηματοποιΐαν καὶ ταῖς ᾠδαῖς ἐπιτυγχάνων μηδὲν λέγοι κατὰ τὴν ὄρχησιν, οὗτος δ' ἦν εὐδόκιμος.

Die berechnete Zeit der Sylbe, welche mit der des σχῆμα zusammenfällt, ist die ihres vocalischen Elements. Die etwa voraufgehenden 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 Gesammtheit der einen Weg ausmachenden Quadrate ihr τόπος geheißen 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 Sylbengrößen 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 eurhythmisch sein sollte.

Die Gesammtzahl der *χρόνοι* ist 169 ** = 13 × 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 *αἴτιον* als ⏑ – gebraucht ist. Vgl. Boeckh 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 *ἕπεσθε*, 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 Choreuten in den Mund gelegt. Daran hängt dann der Satz bis *μελόμεσθα*. 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 Ueberlieferung der pindarischen 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 ἔπεσθαι 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 ὅ dem Hippolyt, die folgenden έ—ί den Theraponten, dann wieder ιά—ιγ́ 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. Ueberhaupt 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 ς́ und ζ́ je 13, und in ή und θ́ gleichen sich 11 und 15, in έ und ί 12 und 14 zu je 2×13 aus. Die Gedankengruppen von 3 und 3 μέτρα ordnen sich also im Besondern noch so, daß den beiden mittleren Paaren sich je 1 μέτρον des zusammengehörigen äußeren Paars anschließt. Im Ganzen haben die Theraponten 78 = 6×13.

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

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 ἄρσεις spricht, p. 36 Meib. 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 ἄρσεις sprechen, wenn 2 kleinere Theile desselben als unterschiedene tactirt werden. Das geschah, und mit Nothwendigkeit, irgendwie, wenn in der abstracten Rhythmik als Einzelfuß der ἀνάπαιστος ἀπὸ μείζονος ⏑⏑⏓ von ⏑⏓ und der ἀπ' ἐλάσσονος ⏑⏓ von ⏓⏓ unterschieden werden sollte. Diese δύο ἄρσεις aber bildeten zusammen die eine Gesammtarsis 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 δάκτυλοι ⏑⏑, ⏑⏓ und ⏑⏑, ⏑⏓ und ⏑⏑, ⏑⏓ und ⏑⏑, ⏑⏓ bei Aristid. p. 39. 40 Meib.

Uebereinstimmend mit den Metrikern werden in der Rhythmik des Aristides die Joniker als aus Spondeus und Proceleusmaticus bestehend ⏑⏑—, ⏑⏑ und ⏑⏑, ⏑⏑—, als Syzygien gefaßt; p. 36 Meib. Dem widerspricht Aristoxenus nicht, p. 302. 304 Mor.; denn er spricht dort nur von den beiden möglichen λόγοι im ἐξάσημον μέγεθος überhaupt, ohne Etwas darüber zu äußern, ob dasselbe zusammengesetzt oder unzusammengesetzt sei.

Ferner setzt Aristides rhythmisch die βακχεῖοι ⏑—, —⏑ und —⏑, ⏑— als συζυγίαι und die περίοδοι δωδεκάσημοι grade wie die Metriker aus Füßen des jambischen Geschlechts zusammen; p. 37. 38 Meib. Dem widerspricht Aristoxenus nicht; siehe das eben Bemerkte.

Aristides nennt die Joniker nicht ἀσύνθετοι, sondern συζυγίαι im δακτυλικὸν γένος, die βακχεῖοι aber σύνθετοι und συζυγίαι im ἰαμβικὸν γένος p. 36. 37 Meib. Das Zusammengesetzte besteht hiernach darin, daß Füße desselben Geschlechts zusammengesetzt sind.

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

Wenden wir dies auf seine Aeußerung an, daß der παίων διάγνιος ein ἀσύνθετος sei, p. 38 Meib., so sagt er nur, daß dieser Fuß nicht aus 2 Füßen des παιωνικὸν 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 ∪∪ contrahirt und ein gewesener Tact sei. Aristides ist sehr kurz und sagt Nichts von allen übrigen päonischen fünfzeitigen Formen; auch Nichts von der Grundform _∪∪∪; 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 Jambus und Trochäus, ohne den Tribrachys zu erwähnen, aber indem er sich statt des sonstigen Terminus μακρᾶς hier des Terminus διπλασίου θέσεως bediente. Er wird stufenweise ungründlicher, und so beschränkt er sich beim päonischen Geschlecht unter den fünfzeitigen Formen auf die Form ⏑∪, ⏓. Dieser giebt er 2 σημεῖα, Tactzeichen, d. i. eine θέσις und ἄρσις. Dies vereinigt sich mit der Angabe von 2 θέσεις als Bestandtheilen dahin, daß das Eine σημεῖον Ein langer Niederschlag mit Absatz in demselben nach einer Doppelzeit ist, und ihm als metonymische θέσεις tactirte Theile, 2 Theile des ῥυθμιζόμενον entsprechen.

Dem widerspricht Aristoxenus nicht; siehe oben. Wenn derselbe p. 298 Mor. die σύνθετοι πόδες in allgemeinem Sinn als solche bezeichnet, welche διαιροῦνται εἰς πόδας, so wird er den Päon als σύνθετος angesehn 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 δακτυλικῷ, ἰαμβικῷ, παιωνικῷ hat. Auch Psellus 12 widerspricht nicht, wenn er als den πρῶτος ποὺς παιωνικός den ἐν τοῖς πέντε bezeichnet; und das Fragm. Parisin. 11 nicht, wenn nach ihm das παιωνικὸν γένος ἄρχεται ἀπὸ πενταση-μου ἀγωγῆς; noch Dionys. Music. bei Porphyrion ad Ptolem. Harm. p. 219, wenn er sagt, daß die ῥυθμικοὶ πόδες in jenen 3 Füßen οἱ πλεῖστοι καὶ εὐφυέστατοι διακεκρυμμένοι τυγχάνουσι, ὀλίγοι δέ τινες καὶ κατὰ τὸν ἐπίτριτον καὶ κατὰ τὸν τριπλάσιον. Auch findet kein Widerspruch mit der Lehre des Aristoxenus p. 300. 302 Statt, daß das δίσημον μέγεθος aus der Anzahl der ποδῶν τῶν καὶ συνεχῆ ῥυθμο-ποιίαν ἐπιδεχομένων ausgeschlossen ist, und mit den Worten des Fragm. Parisin. 11 ἔστι δὲ ὅτε καὶ ἐν δισήμῳ γίνεται δακτυλικὸς ποὺς, indem das δακτυλικὸν γένος ἀπὸ τετρασήμου ἀγωγῆς beginne; denn der ἁπλοῦς Procelensmaticus, der Pyrrhichius steht im Päon stets in διέχεια, in einem Wechseltact von $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$.

Nach dem Allen berechne ich nun die Zahl der θέσεις. Auf ihre Stellung im Einzelnen kommt es dabei noch nicht an, ob z. B. ⏑⏑, ⏑∪ als ⏑⏓, ⏑∪ oder als ⏑⏑, ⏓∪ zu fassen ist; ob ⏑∪⏑ in ⏓, ∪⏑ oder in ⏑∪, ⏓ 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 VI × IV. Auch wer „kyklische" Daktylen darin findet, gelangt doch zu dieser Zählung.

Entsprechend sind für die zweigetheilte Periode Hippolyts IV × IV und III × IV zu vermuthen, da wir bei den χρόνοι den 6 × 12 entsprechend 7 × 13 fanden.

Deutlich enthalten β', γ', δ' III, III, VI = XII. Soll mithin α' IV haben, so muß es mit ∪⏑, ⏓ d. i. mit Päon, mit Palimbacchius beginnen.

Dieß 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 ιγ′ haben IV; also sind in ια′ und ιβ′ VIII zu vermuthen. Diese erhält man, und zugleich den concinnsten Bau, wenn man ια′ aus Choriamb und katal. dakt. Dipodie, ιβ′ aus katal. dakt. 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 ια′ und ιβ′ angezeigt, ist aber doch, bloß metrisch betrachtet, eine schwierige. Ich muß daher hier auf die Orchesis 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. Rhusopulos 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 $^2/_7$ 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 $^6/_7$ des Durchmessers des Kreises der Orchestra, also etwa 48 Meter breit, $^1/_{12}$ aber ihrer Breite tief sein soll. Im Besondern beträgt beim atheniſchen Theater die Entfernung zwischen Ξ und O, deren Lauf der Bericht für einen Theil der ἀρχαῖα μορφὴ 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 στοῖχος 13 Quadrate einnehmen, und so das Grundmaß orchestisch zeigen. Ich stelle den Chor aber κατὰ ζυγά auf, da er die 52 dorthin gebraucht, wohin er sieht, und die Bühne in der Tiefe für einen στοῖχος nicht so, wie für einen ζυγός ausreicht. Die für symmetrische Bildungen sonst so auffallende Grundzahl 13 findet so ihre Erklärung.

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

* Rechts und links immer vom Zuschauer aus.

Decorationsseite derselben muß man sich parallel mit der vorderen Bühnenwand als die vordere denken. Dann ist die rechte Seite der rechten Periakte neben der Seitenwand ganz unsichtbar, und an ihrer linken sahen die Zuschauer aus den linken, äußersten Keilen 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 στείχοντα Ἱππόλυτον. πολὺς δ' ἅμ' αὐτῷ προσπόλων ὀπισθόπους κῶμος λέλακεν Ἄρτεμιν ὕμνοισιν. 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 niedrigern 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 ὁδοί 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 ὁδοί, die μέτρα des Tanzes, gleich den μέτρα der λέξις zu einem festgefügten, wohlgeordneten System des Gesammtrhythmus dieses kleinen Bühnentanzes zusammensetzen.

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

Hätte man Päone 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 διάγυιος zergliederter; vgl. auch Schol. Pind. Pyth. II 127 διελκεται ἡ τῆς πυῤῥίχης ὄρχησις, wozu Buchholtz, Tanzkunst des Euripides S. 61 ff. Der Seitenschritt resultirte, wie der zu Anfang einer neuen ὁδός aus Seiten- und Vorwärtsbewegung, ging also in der Diagonale. Zum Unterschied von jenem Anfangsschritt 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 τομήν deutlich machen kann; die denn doch auf die Dauer sehr eintönig wird. Hatte man nun einmal diese Tanzart bei allen zusammengezogenen Päonen, 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 Päone. 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 Zusammensetzung zum Päon aber jedes auf einer andern Reihe getanzt. So konnte man die ποδικὰ μέρη, θέσις und ἄρσις 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 ἕπεσθ' den Theraponten mit der Rechten zuwinkt, indem er dann sich umwendend nach vorn mit der Rechten zur Artemis weist. So ist gleich der erste Fuß, der Palimbacchius, im Kleinen ein klarer Ausdruck alles Folgenden, gleichsam thematisch. Man denke sich auch, daß Hippolyt vorher beim Einmarsch ohne Gruß bei Aphrodite vorüber schritt, die Theraponten dann aber diesen Gruß vollzogen.

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

Wie wurden Choriamben getanzt? Choriamben sind den Jamben verwandt. Wie nun in jambischen Dipodieen die zweite βάσις 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 ergiebt 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 ⏑ – ⏑ – aufgehoben würde. Für die ἑπτάσημος gilt Dasselbe, weil sie eine ἰαμβικὴ mit Uebergewicht des zweiten Fußes bleibt. Bezeichnet man die Kürzung mit $\frac{-}{\epsilon}$, die Verlängerung mit $\frac{-}{\mu}$, d. i. ἐπ' ἔλασσον und ἐπὶ μεῖζον, so giebt Dies die Formen $\breve{\cup}\frac{-}{\epsilon}\cup\frac{-}{\mu}$. Dadurch erklärt sich Quintilians Ausdruck Instit. IX 4, 140 tragoediae tumorem, qui spondeis atque iambis maxime continetur; auch in $-\frac{-}{\epsilon}\cup\frac{-}{\mu}$ war die Schlußsylbe die längste, über 2, und so konnte nach dem tumor des Spondeus in der arsis der des Jambus 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 ἕτεροι ῥυθμοὶ μικτοί, ἑξάσημοι, womit er im Gegensatz zum Vorhergehenden auf p. 39 zu p. 36 zurückgeht μικτοὶ δὲ οἱ ποτὲ μὲν εἰςχρόνους, ποτὲ δὲ εἰς ῥυθμοὺς ἀναλυόμενοι, ὡς οἱ ἑξάσημοι. Letztere ἀνάλυσις hat er p. 37 angegeben; diese werden r. l., r. l. getanzt; jetzt p. 39 giebt er erstere an, sie werden r. r. l. l. getanzt, so daß jeder Fuß 3 διαστήματα schreitet. Diese Auflösung ist eine εἰς χρόνους und die Namen ἴαμβος, 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 φορά dieselben Verhältnisse wie im σχῆμα zeigte, und da unmöglich ist, daß man die zum σχῆμα gehörige συλλαβή nicht mit demselben gleichzeitig sang, also im σχῆμα dieselbe Kürzung und Dehnung stattfand, so übertrage ich das Verhältniß auf die Räume analog. Der Chorent 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 ἄρσις 1 oder 2 Kürzen hat.

Der Name Syzygie erklärt sich nun ganz passend als Bild, indem 2 Rosse in einem Joch, wenn eines voreilt, 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 φορά), 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 2×13 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 herumbewegt, ist zu denken, daß er zu der Sylbe τᾶ 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 Zufrüheinsetzen von γ′ um 4.

Der Choriamb verlangt zu Anfang $\overline{\underset{\iota}{-}}$, und sollte doch an's Ende bis 52 führen. Es bedarf also vorher eines ergänzenden $\overline{\underset{\mu}{-}}$. Dies liegt zunächst in $\overline{\underset{\mu}{-}}$ des Choriambs von β′; aber das $\overline{\underset{\iota}{-}}$ zu Anfang desselben weist dann wieder weiter zurück; und so kommen wir auf das — des Daktylus, welches demnach ein $\overline{\underset{\mu}{-}}$ ist. Nun hat zwar nach Dionysius von Halikarnaß der Daktylus eine ἄλογος bei den Rhythmikern, 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 $\overline{\underset{\iota}{-}}\cup\cup$ 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′ $\overline{\underset{\iota}{-}}\cup,\cup\overline{\underset{\mu}{\shortparallel}}$ eine ursprüngliche daktylische katalektische Dipodie $\overline{\underset{\mu}{-}}\cup\cup,\overline{\underset{\iota}{-}}$ zu denken, so daß sich die beiden, wenn sie verkürzt werden, mit $\overline{\underset{\iota}{-}}\cup,\cup$ und $\overline{\underset{\mu}{\shortparallel}}\cup\cup$ ausgleichen.

Die Worte τᾶ μελόμεσθα 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 orchestischen Daktylus gilt Dasselbe, was Quintilian über die metrisch längeren Füße andeutet. Während die zweisylbigen Jamben quasi frequentiorem 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 anderseits 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 pleniores 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 $\frac{-}{\epsilon} \cup\cup \frac{-}{\mu} \cup\cup$. 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 ᾧ und von 45. VIII auf 43. X bei πό, 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 σχῆμα 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 V. 100 bei den πύλαισι, doch wohl den königlichen steht und dort πρόσωθεν 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 Κύπριν Dies so präcisirt, daß die Artemis links von der Thür des ξενών 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 fünfsylbiger 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 κῶλον 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 ιγ′ 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 Spätern bemerkten. Antithetisch zu den daktylischen Dipodien betone ich $_ \breve{\ } \breve{\ }$ und $_ _$.

So ist Hippolyt von IV auf X, um die Breite eines ζυγός der Bühnenwand näher gekommen, und steht 4 Quadrate vor 26, wie er in β′ 4 hinter 52 zurückblieb. Er wendet sich dem Publicum zu, und sieht nun die Theraponten vor sich vorbeischreiten. 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 στοῖχοι muß nicht *A*, sondern *Γ* beginnen; denn sonst würden die Bewegungen von B^2 nachher durch *A* verdeckt, da der ε′ tanzende στοῖχος nach seiner ersten ὁδός stehn bleibt.

Dann folgt B^2. Derselbe zeigt die Grundzahl 13 unverändert, indem die beiden στοῖχοι zur Seite von ihm, dem mittleren, mit 12 . 14 und 11 . 15 abweichen.

Dann folgt *A* mit seinen beiden Wegen. Und zuletzt schließt sich *Γ* mit seinem zweiten an.

Die Gruppirung dieser 6 Wege ist antithetisch. Dem 1 von *Γ* folgen 2 von B^2, denen 2 von *A* und 1 von *Γ* gegenüber treten. So stellt auch der Sinn 3 μέτρα gegen 3.

Beim Vorüberschreiten verdecken abwechselnd B^2 und *A* den στοῖχος *Γ* nach seinem ersten Wege, *A* den B^2 nach seinem zweiten; und hinter beide tritt zuletzt *Γ* mit seinem zweiten. Alle 3 verdecken immer mehr den Hippolyt. Stets werden die Schreitenden ganz unverdeckt gezeigt, mit Ausnahme des zweiten Weges von *Γ*, bei dem es nicht mehr möglich war.

Daß der erste Weg von *Γ* und der erste von *A* durch den zweiten ergänzt wird, sieht jeder Zuschauer sofort. Am Ende stehn alle Theraponten um 2×13 vorwärts und um 2 seitwärts von ihrer Ausgangs-χώρα.

Nunmehr fängt Hippolyt seine Bewegung wieder an. Er nähert sich in ια′ 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 ζυγός. Mit dem bedeutsamen καλλίστα, das sein στοῖχος zu Anfang des zweiten Weges schon durch πολύ 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 ιβ′. Er wendet sich damit, an Artemis vorbeigeschritten, ebenso zum Himmel wie ganz *A* und der letzte Weg von *Γ*, nachdem der erste von *Γ* 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 ιβ′ wie vorher in β′. Beide μέτρα haben dieselben Füße, aber in antithetischer Ordnung, correspondiren also auch im Innern. In β′ blieb Hippolyt hinschreitend um 4 zurück, in ιβ′ macht er 4 zu viel, und zwar zurückschreitend. Er steht nun 9 vor dem ersten ζυγός der Theraponten, wie diese, als er mit ια′ 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 ζυγός. 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 ἕπεσθ' ᾄδοντες folgt, daß in ihm die Tanzenden sangen: mithin Hippolyt die Solostimme, die Theraponten aber wechselnd je 5; 4,4: 5,5; 5: je nachdem Γ; $B^2 : A$; Γ 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 δρῶσιν οὐδέν, ἀλλ' ὥσπερ ἀπόπληκτοι στάδην ἑστῶτες ὠρύονται, wo auch das δρῶσιν 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 Gesänge: 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 orchestisches 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 πρῶτον σύστημα darstellen, welches dem durch die παραλλαγαί 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 ὁδὸς δ'.

Als einheitliches Element des Ganzen ward das jambische Geschlecht gewählt; und zwar so, daß die Theraponten nur dieses Geschlechts, in polyschematistischer 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 ὁδοί 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 ιγ' 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 πρῶτον σχῆμα von 52 aus umkehren mußte und 13 διαστήματα zu durchmessen hatte, nach der Form, die deshalb für diese ὁδός ursprünglich gedacht werden mußte, mit ⏑ – ⏑ –, – ⏑ noch in VIII, trat mit der θέσις ⏑ nach VI über, indem der linke Fuß in VIII stand, und verließ VIII ganz mit dem letzten weiten Schritt –, um in die Schlußstellung überzugehn.

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

Von den Paaren *ιβ'*, *ια'* und *β'*, *γ'* 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 katexochen 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 *σύ* denkbar.

Mit Variation des daktylischen Theils folgte daraus die Auflösung des Spondeus, in *β'* und *γ'*, und aus der grundsätzlichen Antithesis im ganzen Chor die antithetische Stellung auch in *β'* und *γ'*.

Für *δ'* war inhaltsgemäß nur ein Geschlecht und zwar Daktylen zu wählen.

Nun waren die *ὁδοί* der Theraponten zu regeln.

Aus der Form von *ε'* im *δεύτερον σύστημα* ersehn wir, daß ein *ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου** beabsichtigt war. Polyschematistisch gebildet, vgl. Westphals Metrik II 747. 748, ergiebt Dies die Form –⏑, –⏑⏑–, ⏑–. Den dazu antithetischen polyschematistischen *ἁπλοῦς βακχεῖος* haben wir in *ι'*, nämlich

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

1. ⏑–, –⏑–⏑–⏑	*τροχαῖος ἀπὸ ἰάμβου*
2. –⏑⏑–, –⏑–⏑	*τροχαῖος ἀπὸ βακχείου*
3. –⏑–⏑, ⏑–––⏑	*βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου*
4. –⏑–⏑–⏑, ⏑–	*ἴαμβος ἐπίτριτος*
5. –⏑, ⏑–⏑–⏑	*ἴαμβος ἀπὸ τροχαίου*
6. ⏑–––⏑, ⏑–⏑–|⏑–, –⏑⏑–, ⏑–	*ἴαμβος ἀπὸ βακχείου ἢ μέσος βακχεῖος*
7. ⏑–⏑–, –⏑⏑–	*βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου*
8. ⏑–⏑–⏑–, –⏑	*τροχαῖος ἐπίτριτος*
9. ⏑–, ⏑–––⏑, –⏑	*ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου*
10. –⏑, –⏑⏑–, ⏑–	*ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου*
11. –⏑, ⏑–⏑–, –⏑	*μέσος ἴαμβος*
12. ⏑–, –⏑–⏑, ⏑–	*μέσος τροχαῖος*

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 vielten 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' εἰδικαὶ τούτων σχέσεις ἀπὸ τῶν ποδικῶν τάξεων τὴν ὀνομασίαν εἰλήφασιν.*

Die Namen für 1 und 5, *τροχαῖος ἀπὸ ἰάμβου* und *ἴαμβος 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 *ἀπό*.

Dies folgt aus den Namen für 4 und 8 *ἴαμβος ἐπίτριτος* und *τροχαῖος 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*, *πούς* den Namen *ἐπίτριτος*. Beim *ἴαμβος ἐπίτριτος* nun ist das Ganze mit seinem trochäischen Theil verglichen, siehe Cäsar Aristides S. 192; und ebenso beim *τροχαῖος ἐπίτριτος*: es ist aber nach seinem Schlußfuß *τροχαῖος* oder *ἴαμβος* genannt, und zur Unterscheidung von andern *τροχαῖοι* und *ἴαμβοι* unter den *δωδεκάσημοι* das Adjectivum *ἐπίτριτος* hinzugesetzt.

Zu diesen *τροχαῖοι* gehört auch der *ἀπὸ ἰάμβου*, und zu diesen *ἴαμβοι* der *ἀπὸ τροχαίου*. Demnach bedeutet *τροχαῖος ἀπὸ ἰάμβου* einen mit einer jambischen Monopodie beginnenden zwölfzeitigen *τροχαῖος*, und

lich denjenigen ἀπὸ ἰάμβου, ⏑ –, ⏑ – ⏑, – –, am Ende mit longa pro brevi. Nun zeigen ϛ′ und ζ′ die reine Form einer polyschematistischen περίοδος von 13 χρόνοι ohne Anwendung einer ἀδιάφορος am Ende. Aber welche περίοδος ist es? Ist es 6, ein ἴαμβος ἀπὸ βακχείου oder μέσος βακχεῖος, oder 10, ein ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου?

In ε′ werden die beiden stärkeren βάσεις am Ende nach einander links getreten, nach den beiden auf einander folgenden schwächeren; in η′ sind die stärkeren und schwächeren durch einander geflochten. Nun wird nach ε′ stillgestanden, nach η′ weiter geschritten, und Letzteres ist auch bei ϛ′ der Fall. Daher betone ich auch ϛ′, wie das verwandtere η′; und fasse es als ἴαμβος ἀπὸ βακχείου – ⏑ – ⏑, ⏑ ⏑ – –.

Von den 4 Wegen aber, nach denen still gestanden wird, gehört nach der Sinngliederung ζ′ zu ε′ und θ′ zu ι′. So lasse ich denn ζ′ wie ε′ und θ′ wie ι′, jene zuletzt βάσεις, diese ἄρσεις im δεύτερον schreiten: und betone ζ′ als μέσος βακχεῖος – ⏑, ⏑ ⏑ – ⏑, ⏑ –, θ′ als ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου ⏑ –, ⏑ ⏑ – ⏑, ⏑ –, wozu dann im δεύτερον σχῆμα noch eine ἄρσις – kommt.

Dieses πρῶτον σύστημα bildete der Poet durch παραλλαγαί 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 παραλλαγαί zu bilden, mußte er wiederum vorher ein πρῶτον σύστημα als Grundlage haben; und wir müssen es daher bei der Analyse suchen.

ἴαμβος ἀπὸ τροχαίου einen mit einer trochäischen Monopodie beginnenden zwölfzeitigen ἴαμβος. Auch hier sind die Namen τροχαῖος und ἴαμβος 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 triplasische Gliederung anzunehmen.

In 2 und 3, 6 und 7 bedeutet βακχεῖος eine antithetische Verbindung von zwei Einzelfüßen des jambischen Geschlechts: – ⏑, ⏑ – oder ⏑ –, – ⏑. 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. Gramm. ed. Keil p. 10 gebrauchten βακχεῖος κατὰ ἴαμβον, κατὰ τροχαῖον. Aus der Anwendung dieses Namens βακχεῖος nun aber ergiebt sich hier die Zusammengehörigkeit der bezüglichen beiden Einzelfüße in diesen δωδεκάσημοι, und daraus wieder diejenige der andern beiden darin.

Ich betone den Antispast ⏑ – ⏑ –. Derselbe ist in seinem ersten Theil veränderlich, wenn er ein μέτρον beginnt, τὴν μὲν πρώτην συζυγίαν ἔχει τρεπομένην κατὰ τὸν πρότερον πόδα εἰς τὰ τέσσαρα τοῦ δισυλλάβου σχήματα. Hephaest. p. 59; sein Haupttheil ist also der zweite, der feste Trochäus. Auch ist er den Jamben verwandt, welche ⏑ – ⏑ – betont sind.

Ist nun der βακχεῖος in 2 und 3 – ⏑ ⏑ – oder ⏑ – ⏑ –, und in 6 und 7 ⏑ – ⏑ – oder – ⏑ ⏑ –? Die Antwort folgt aus der doppelten Benennung von 6. Soll diese nicht müssig 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 bald so, bald so gegliedert ward: und da dann μέσος βακχεῖος auf – ⏑ ⏑ – deutet, so bleibt für den ἴαμβος ἀπὸ βακχείου die Gliederung ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –. (Dieselbe Periode in der Form ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑ – – ist in den Pindarscholien s. Christ a. a. O. S. 15, περίοδος ἰαμβικὴ ἀπὸ βακχείου genannt). Analog bezeichnet dann 2, der τροχαῖος ἀπὸ βακχείου die Gliederung – ⏑ ⏑ –, – ⏑ – ⏑. Umgekehrt aber stehen die Namen βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου und βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου für – ⏑ – ⏑, ⏑ – ⏑ – und ⏑ – ⏑ –, – ⏑ ⏑ –. Es sind in ihnen wie in allen andern dieser δωδεκάσημοι, die βάσεις – als mit Verkürzung, die βάσεις – mit entsprechender Verlängerung der Weiten geschritten vorzustellen.

Hieraus also ergiebt sich als der Sinn des Namens mit Rücksicht auf das ἀπὸ, daß dieses den Anfang, und der Genitiv den ersten Fuß der περίοδος 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 περίοδος ist, wozu dann noch der Zusatz mit ἀπὸ als differentia specifica hinzutritt.

Die zweite Benennung von 6 aber, μέσος βακχεῖος, führt auf die Auffassung, daß darin – ⏑ ⏑ – von ⏑ – und ⏑ – eingeschlossen ist, was dem innern Choriamb gegenüber zusammengehört. Dies ergiebt ⏑ –, – ⏑ ⏑ –, ⏑ –.

Die wichtigste παραλλαγή in unserm Chor nun bestand in der Verbindung der 2 Hälften von Hippolyts Periode durch + 4 und ÷ 4.

Auf diese Größen machte dann der Poet dadurch noch eindringlicher aufmerksam, daß er schon vorher β′ um 4 vor 52 zurückbleiben ließ, welche 4 dann in γ′ geschritten wurden, ehe die Rückbewegung begann. Um aber nicht diese ganze Verkürzung um 4 in dem einen Wege β′ geschehn zu lassen, ward sie mit an α′ vertheilt; daß die Vertheilung der 26 ÷ 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 γ′ noch mit δ′ durch ÷ 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 ÷ 4 der zweiten Hälfte ward in ιγ′ deutlich durch abermaliges Zurückbleiben um so viel vor 52 gezeigt; endlich das Paar ια′ und ιβ′ unter sich verknüpft.

Die Art der Verkürzung war folgende: In β′ und γ′ ward eine daktylische und jambische Länge aus der Mitte genommen, in ιγ′ aus dem Choriamb ein Kretikus derivirt. Dieser Päon war ⏑ – ⏑ –. Da ⏑ in einem ursprünglichen Päon, aus ⏑⏑ contrahirt, nicht verkürzbar ist, weil ⏑ und ⏑ 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 ⏑ –, ⏑ – in charakterisirter Art getanzt sein, da ⏑ aus einem Choriamb genommen ist.

Auch hier ist μέσος βακχεῖος 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 ἴαμβος und μέσος τροχαῖος gemäß, als – ⏑, ⏑ ⏑ – , ⏑ – und ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ –, ⏑ – aufzufassen sind.

So sind endlich auch 9 und 10 gegliedert. Das Beiwort ἁπλοῦς nämlich kann hier nicht im Gegensatz zu διπλοῦς gefaßt werden, da kein διπλοῦς βακχεῖος vorkommt. Vielmehr steht es im Gegensatz zu βακχεῖος ohne solchen adjectivischen Zusatz in 3 u. 7. Dort war mit dem βακχεῖος ein anderartiger Doppelfuß, – ⏑ ⏑ – oder ⏑ ⏑ – ⏑ verbunden. In 9 aber ist ⏑ ⏑ – ⏑ von ⏑ — und — ⏑ und in 10 ⏑ ⏑ ⏑ – von — ⏑ und ⏑ — umschlossen. Die einschließenden Einzelfüße ergeben jedesmal zusammen denselben βακχεῖος, den sie einschließen. Diese beiden Perioden sind also jede bloß βακχεῖος, und das bedeutet das Beiwort ἁπλοῦς. Darnach ist 9 ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ – ⏑, – ⏑ und 10 ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑ –, ⏑ – 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:

CÀFÌFCÀCÌFA CÀFFÌÌFALFÌÀ FFÌFÌFÀCLFÀ CFCFÌFÀCÌFA

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

1. ⏑ ⏑ ⏑, – ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ τροχαῖος ἀπὸ ἰάμβου
7. ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου
12. ⏑ ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ – μέσος τροχαῖος
9. ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑, ⏑ ⏑ ⏑ ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου.

In diesen musikalischen Punctirungen, welche mit den metrischen und orchestischen θέσεις übereinstimmen müssen, zeigt sich wirklich auch dieselbe rhythmische Kraftvertheilung, wie ich sie aus Angaben der Ueberlieferung für ⏑ – ⏑ –, – ⏑ – ⏑, – ⏑ ⏑ –, ⏑ – – ⏑ in den δωδεκάσημοι durch Combination geschlossen habe. Auflösung ist nämlich schwächer als Länge. Zwar hat die solutio eine longior progressio, wegen des χρόνος ἄγνωστος 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 – ⏑ statt ⏑ ⏑ ⏑ lesen und auch über die vorletzte Note eine στιγμή setzen.

Die allen diesen Verkürzungen entsprechende Verlängerung ward in δ' antithetisch hinzugefügt.

Bei den Theraponten ward der mittlere Weg unverändert gelassen; Γ und Δ aber wichen mit Mehr und Minder ab.

Hatte nun der alte Poet ein solches orchestisches 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-orchestischen Analyse von Chören nach meiner Meinung zu beobachten ist.

Zuerst sind die χρόνοι πρῶτοι der κῶλα, μέτρα, beziehungsweise der στροφαί, und die des ganzen χορικόν 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 Responsion zweier μέτρα darf aber zu keiner Conjectur veranlassen; Conjecturen aus metrischen Gründen müssen auf die Gesammt-Symmetrie des χορικόν 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 θέσεις, verglichen mit jenen beiderlei Größen, den ideellen zu Grunde liegenden und den reellen veränderten, ergiebt sich ferner nach symmetrischen Gesichtspuncten im Ganzen und Einzelnen die Zahl und Vertheilung der θέσεις, 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 λέξις in den der ὄρχησις, 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 ὄρχησις ebensowohl, wie durch die λέξις auszudrückende und in letzterer vorliegende Gliederung des Gedankens die Vertheilung der μέτρα an die Choreuten durchzuführen. Hierauf stellt man sich die Anfangszeiten aller auf ein erstes μέτρον eines Choreuten folgenden μέτρα 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 Proceduren so anzusehn, 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 Gesammtsystem auf das Andere hinweist.

* Incidenter: „Fest steht und treu die Wacht am Rhein" sprach Schneckenburger metrisch ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –, ehe Wilhelm es ⏑ – – ⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ ⏑ componirte. Schneckenburger dichtete und sprach gar nicht unmetrisch. Anders J. H. H. 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 ideelle 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 fortleugnen noch für zufällig erklären läßt und weder bloß durch das Ohr und Zeitgedächtniß vom Publicum 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 orchestischen, gleichzeitigen Gesammtrhythmus, 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 παραλλαγαί 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 orchestischen 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: ⏑ α unter μέ, und in VI 31: r β unter ᾰ̈, und λὺ statt Δυ.

Jahresbericht.

Im Laufe des Schuljahres ist in dem Lehrerpersonal nur die eine Veränderung eingetreten, daß Herrn Theod. Friedr. Gotthold Bräuning die von ihm als wissenschaftlichem Hülfslehrer interimistisch verwaltete neunte ordentliche Lehrerstelle nach Ablauf des Probejahrs durch Rescript des Königlichen Provinzial-Schulcollegiums vom 21. Nov. v. J. definitiv vom 1. October an übertragen wurde; die Bestallung ist vom 27. Nov. v. J. datirt und die Vereidigung fand am 9. Dec. vor der versammelten Lehrerconferenz statt. Als ein anderes angenehmes Ereigniß ist hier auch zu verzeichnen, daß Se. Excellenz, der Herr Minister der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten Dr. Falk im Jul. v. J. geneigt hat unserem werthen Collegen Dr. Scharenberg den Titel und Rang eines Professors zu ertheilen.

Der Unterrichtscursus ist in beiden Semestern ohne größere Störungen durch Krankheit von Lehrern zu Ende geführt. Zu dem immer festlich begangenen Tage, dem Geburtstage Sr. Majestät unseres Kaisers und Königs, kam in diesem Schuljahre hinzu die Feier des Tages von Sedan und die provinzielle Gedenkfeier des 24. März 1848.

Zur Führung des Vorsitzes bei den drei Maturitätsprüfungen und zum Zwecke der Inspection hatte das Gymnasium die Ehre der Anwesenheit des Herrn Provinzial-Schulraths Professors Dr. Sommerbrodt im Anfange des Septemb. und am 12. December v. J., am 17., 18. und 20. März d. J.

Zu unserem großen Bedauern haben wir im Laufe des Schuljahres an verschiedenen Krankheiten drei liebe Schüler verloren; am 1. Aug. starb in Ottensen der Ober-Quartaner G. J. Meyer, am 3. Septb. in St. Pauli der Schüler der Vorschule H. C. Soltau und am 15. Februar d. J. in Hamburg der Unter-Secundaner M. Foburg.

Nachdem die Stadt Altona die ihr zustehenden Eigenthumsrechte an die Gebäude des Gymnasiums und das zu denselben gehörende Areal an den Staat abgetreten hatte, — die Vereinbarungs- und Ueberlassungsacte ist datirt Altona den 3. Septb., Kiel den 11. Septb. 1872, bestätigt vom Ministerium Berlin den 25. October 1872 — konnte endlich zum Bau des Classenhauses geschritten werden; die Maurerarbeiten wurden am 28. Mai v. J. begonnen und um Michaelis d. J. werden die neuen Räumlichkeiten in Gebrauch genommen werden können.

Von den Verfügungen der vorgesetzten Behörde dürfte folgende ein Interesse für das Publicum haben: 1873 Jan. 16. P. S. C. setzt den Anfang des Schuljahres auf den 21. April und bestimmt die Ferien so: Pfingsten Schluß des Unterrichts Mai 31, Anfang Junius 9, im Sommer Schluß Julius 5, Anfang August 4, Michaelis Schluß September 27, Anfang October 6, Weihnacht Schluß December 20, Anfang Januar 5.

Uebersicht

der von Ostern 1872 bis Ostern 1873 beendigten Lectionen.

Prima. Ordinarius: der Director.

Lateinisch, 8 St. Ciceros Tusculanen B. 1, die Prooemien der folgenden 4 Bücher und Abschnitte des 5. Buches; von den Büchern vom Redner Buch 1 fast ganz, vom Buch 2 das Prooemium und Cap. 54—76, von Buch 3 das Prooemium. 4 St. Im Lateinschreiben Uebungen mannichfaltiger Art, wöchentlich ein Specimen nach Putsche, Extemporalien. 2 St. Director. — Horat Od. lib. I ganz, und einzelne Oden aus Buch II; Sat. lib. I ganz, mit Ausnahme der beiden letzten Satiren. 2 St. Professor Henrichsen. — **Griechisch,** 6 St. Demosthenes 3 Olynthische Reden und von der Rede über den Gesetzvorschlag des Leptines § 1—88; Thucydides Buch 1, Syntax nach Bergers Grammatik, Exercitien und Extemporalien. 4 St. Director. — Soph. Philoct. und Hom. Il. von lib. VII bis lib. XI. 2 St. Professor Henrichsen. — **Hebräisch,** 2 St. Seffers Elementarbuch. Ausgewählte Stücke aus den prosaischen und poetischen Büchern. Herr Kirchhoff. — **Deutsch,** 3 St. Monatlich ein Aufsatz. Wöchentlich ein freier Vortrag. Ausgewählte Stücke aus der Lehre vom Begriff. Im Sommer Lessing und Herder, im Winter Göthe. Herr Kirchhoff. — **Französisch,** 2 St. Grammatik von Plötz § 66—78, später größere Abschnitte repetitionsweise durchgenommen. Thèmes und Extemporalien. Lecture: le bourgeois gentilhomme von Molière; Cid von Corneilles. Lettres provinciales von Pascal, ebenso Oraison funèbre du Prince de Condé par Bossuet, d'après le Manuel de Plötz. — **Englisch,** 1 St. Martin Chuzzlewit by Charles Dickens. Herr Kirchhoff. — **Religion,** 2 St. Im Sommer das Wichtigste aus der Glaubenslehre, verbunden mit Besprechung der Unterscheidungslehren; im Winter Römerbrief. Dr. Wickenhagen. — **Mathematik,** 4 St. Stereometrie: Die Ausmessung der Körper und ihrer Oberflächen. Arithmetik: Combinationslehre, binomischer Lehrsatz, arithmetische Reihen höherer Ordnung, figurirte Zahlen nach Wiegand. Schriftliche Uebungen. Professor Scharenberg. — **Physik,** 2 St. Mathematische Geographie. Optik nach Koppe. Professor Scharenberg. — **Geschichte** und **Geographie,** 3 St. Geschichte des Mittelalters und der Neuzeit bis zum Jahre 1618. Dr. Saegert.

Ober-Secunda. Ordinarius: Professor Dr. Henrichsen.

Lateinisch, 10 St. Cicer. Laelius und Liv. lib. III, 6 St. Unter Leitung und Beaufsichtigung der Schule lasen die Schüler privatim Sall. b. Jug. ganz und Cic. Cato major. — Virg. Aen. lib. VI und VII., 2 St. Wöchentliche Exercitien nach Süpfle, Extemporalien und Repetition der Grammatik nach Ellendt-Seyffert, 2 St. Professor Henrichsen. — **Griechisch,** 6 St. Xenoph. Mem. Socr. lib. I, zum größten Theil ins Lateinische übersetzt, und Plutarch. Pyrrhus. Alle 14 Tage ein Exercitium nach Blume; Extemporalien und Repetition der Grammatik nach Berger. 4 St. Professor Henrichsen. — Ilias Gesang 7—12. Cursorische Lectüre aus der Odyssee. Einleitendes in den Homer. Wiederholungen aus der homerischen Formenlehre. 2 St. Herr Kirchhoff. — **Hebräisch,** 2 St. Seffers Elementarbuch. Herr Kirchhoff. — **Deutsch,** 2 St. Zurückgabe der monatlichen Aufsätze; Lecture und Erklärung von Göthe's Hermann und Dorothea, Schiller's Jungfrau von Orleans, Braut von Messina und einiger kleinerer Sachen; Declamationsübungen, 2 St. Professor Henrichsen. — **Französisch,** 2 St. Grammatik: Plötzs Schulgrammatik § 58—74; Thèmes und Extemporalien, Lecture: Frédéric le Grand par Paganel. Les fourberies de Scapin par Molière. — **Englisch,** 1 St. H. Schütz, Historical Series.

Herr Kirchhoff. — **Religion**, 2 St. Im Sommer Uebersicht über die alttestamentliche Geschichte und deren Quellen; im Winter das Leben Jesu nach den Synoptikern. Dr. Wickenhagen. — **Mathematik**, 4 St. Arithmetik: die Gleichungen des ersten und zweiten Grades, die arithmetischen und geometrischen Reihen, die Theorie der Decimalbrüche. Ebene Trigonometrie. Schriftliche Uebungen. Professor Scharenberg. — **Physik**, 1 St. Schall und Wärme. Die flüssigen und die luftförmigen Körper nach Koppe. Professor Scharenberg. — **Geschichte** und **Geographie**, 3 St. Orientalische und Griechische Geschichte. Dr. Saegert.

Unter-Secunda. Ordinarius: Oberlehrer Dr. Saegert.

Lateinisch, 10 St. Cic. pro A. Licinio Archia, Q. Ligario, rege Dejotaro, S. Roscio Amerino. Privatlectüre: Sall. bell. Jug. und Liv. I—c. 20. 4 St. Repetition der grammatischen Pensen der vorhergehenden Classen; dazu Ellendt-Seyffert § 117—128; 187—234; 343—350. Aus der Stilistik das Wichtigste von der Wortstellung, den Figuren, dem Satzgefüge u. A. Mündliches Uebersetzen aus Süpfle. Extemporalien und Exercitien abwechselnd. 4 St. Dr. Saegert. — Virg. Aen. II, III, (mit Auswahl), IV, V, 1—400. 2 St. Dr. Rosenberg. — **Griechisch**, 6 St. Herodot Buch V und VI bis Cap. 50. Xenophons Hellenika Buch I—IV. 3 St. Exercitien nach Bergers Uebungsbuch für Secunda. Extemporalien. Grammatik nach Berger. 1 St. Odyssee, Gesang 13—18. Cursorisch noch nicht Gelesenes aus der Odyssee. Einübung des epischen Dialekts. 2 St. Herr Kirchhoff. — **Hebräisch**, 2 St. Seffers Elementarbuch. Herr Kirchhoff. — **Deutsch**, 2 St. Lectüre und Erklärung von Schillers Don Carlos und Wallenstein, dann einiger Abschnitte aus den Nibelungen. Aufsätze und Vorträge. Dr. Saegert. — **Französisch**, 2 St. Plötz Schulgrammatik § 36—57. Thèmes und Extemporalien. Lecture: Paganel: „Frédéric le Grand." Herr Möller. — **Englisch**, 2 St. Historical series III von Schütz: The battle of Marathon" und „Defeat of the Athenians at Syracuse." Grammatik: Plate I § 32—66. Exercitien und Extemporalien. Herr Möller. — **Religion**, 2 St. Das Wichtigste aus der Apostelgeschichte, im Anschluß daran Kirchengeschichte. Dr. Wickenhagen. — **Mathematik**, 4 St. Planimetrie: die Ausmessung geradliniger Figuren, die Aehnlichkeit der Figuren, die Rectification und Quadratur des Kreises. Arithmetik: die Potenzen, Wurzeln und Logarithmen nach Wiegand. Schriftliche Uebungen. Professor Scharenberg. — **Physik**, 1 St. Allgemeine Eigenschaften der Körper, die mechanischen Erscheinungen der festen Körper nach Koppe. Professor Scharenberg. — **Geschichte** und **Geographie**, 3 St. Römische Geschichte, Geographie von Italien. Dr. Saegert.

Ober-Tertia. Ordinarius: Oberlehrer Dr. Barthold.

Lateinisch, 10 St. Vollständige Durchnahme der Syntax nach Seyffert (§ 129—342.). Wöchentlich ein Exercitium aus Süpfle Th. II und ein Extemporale. Vocabellernen nach Bonnell. 5 St. Caesar B. G. IV, VI, VII, meist mit schriftlicher Uebersetzung und Retroversion, und Repetition von I. 3 St. Dr. Barthold. — Ovid. Metamorph. nach Siebelis l. XIII v. 576—Ende. XIV, XV v. 175. l. X, XI. Memoriren ausgewählter Stücke. Metrische Uebungen, 2 St. Herr Bräuning. — **Griechisch**, 6 St. Durchnahme der ganzen Formenlehre. Wöchentlich ein Exercitium aus Berger Th. II und ein Extemporale. Vocabellernen aus Berger Th. I. 3 St. Xenophon anab. V, cap. 4—5, 7—8. VI, VII, 1—2. Homer Od. XII, 100—453. XIII, XIV, XV, 1—402. Memoriren ausgewählter Abschnitte. Dr. Barthold. — **Deutsch**, 2 St. Erklärung ausgewählter poetischer und prosaischer Stücke aus Paulsieks Lesebuch 2. Th. Theilweise Lectüre und Besprechung von Schillers Wilhelm Tell. Memoriren

von Gedichten. Vorträge. Monatlich ein Aufsatz. Dr. Barthold. — **Französisch,** 2 St. Plötz, Schulgrammatik § 24—45, Thèmes u. Extemporalien. Lectüre: Schütz, französisches Lesebuch für mittlere Classen: Gringalet et Coupe-en-deux; Naufrage du capitaine Bontikoë; Chasse de la panthère dans l'Amérique du Nord etc. Herr Möller. — **Englisch,** 2 St. Plate I. Stufe § 32—55. Exercitien u. Extemporalien. Lectüre: W. Scott: Tales of a grandfather. Herr Möller. — **Religion,** 2 St. Repetition der drei ersten Hauptstücke, Besprechung der beiden letzten. Ausgewählte Stücke aus den Propheten und Psalmen gelesen und erklärt. Lieder und Sprüche. Dr. Wickenhagen. — **Mathematik,** 3 St. Planimetrie: Die Vielecke im Allgemeinen und die Parallelogramme und die Gleichheit des Flächeninhalts derselben im Besonderen. Die Linien und Winkel im Kreise. Arithmetik: die Elemente der Algebra, die Verhältnisse und Proportionen, die Elemente der Zahlentheorie nach Wiegand. Professor Scharenberg. **Naturwissenschaften,** 2 St. Botanik. System des Thierreichs. Professor Scharenberg. — **Geschichte,** 2 St. Deutsche Geschichte von der Reformation bis 1815, mit specieller Berücksichtigung der Brandenb.-Preußischen Geschichte. Dr. Barthold. — **Geographie,** 1 St. Europa. Dr. Barthold.

Unter-Tertia. Ordinarius: Dr. Rosenberg.

Lateinisch, 10 St. Ellendt-Seyffert § 234—280. Repetition § 143—201. Bonnell S. 1—22, 36—77. Wöchentlich eine schriftliche Arbeit. 4 St. Caesar d. B. Gall. libr. IV, V, VI. 4 St. Herr Bockmann. — Ovid. Metam. nach Auswahl von Siebelis, № VI, X, VIII, XIX, XXII, V.—I, II, III, XIII, auswendig gelernt I v. 1—20. II v. 1—24. III v. 1—19. Metrische Uebungen. 2 St. Herr Bräuning. — **Griechisch,** 6 St. Xenophons Anabasis II und III. Odyss. III und I, 1—350. Auswendig gelernt I, 1—90 und III 1—45. Das Hauptsächlichste aus der Homerischen Formenlehre. 4 St. Bergers Grammatik von § 124—156. Repetition der früheren grammatischen Pensen. Uebersetzen nach Bergers Uebungsbuch für Tertia. Auswendiglernen von Vokabeln aus desselben Uebungsbuch für Quarta. Wöchentlich eine schriftliche Arbeit. 2 St. Dr. Rosenberg. — **Deutsch,** 2 St. Aufsätze, Deklamationen aus Wallensteins Lager. Erklärung der Balladen Schillers, Göthes, Uhlands und Bürgers. Abriß der deutschen Metrik. Dr. Rosenberg. — **Französisch,** 2 St. Plötz, Schulgrammatik § 1—27. Unregelmäßige Verben, reflexive und unpersönliche Verben. Thèmes und Extemporalien. Per Semester. — **Englisch,** 2 St. Plate, Elementarstufe § 32—48. Exercitien und Extemporalien. Lecture: The children of the New-Forest. — **Religion,** 2 St. Erklärung des 4. und 5. Hauptstückes. Das Kirchenjahr. Lektüre des Evangeliums Matthäi. Kirchenlieder nach Hollenbergs Lehrbuch. Dr. Rosenberg. — **Mathematik,** 3 St. Im Sommer: Planimetrie. Im Winter: Algebra und Planimetrie. Die 4 Grundrechnungen mit Buchstaben. Potenzen. Vereinfachung complicirter Ausdrücke namentlich unter Aufsuchung gemeinsamer Factoren. Lineare Gleichungen mit einer Unbekannten, offenbare und eingekleidete. Immer Ausgang von Zahlenbeispielen und Illustration durch Specification auf solche. Planimetrie nach Wiegand bis inclusive zu den Congruenzsätzen. Dr. Funcke. — **Naturgeschichte,** 2 St. Im Sommer: Botanik, im Winter: Zoologie — beides nach Schillings Schulnaturgeschichte. Bestimmung von Pflanzen nach vorgängiger Beschreibung und Vergleichung vorhandener Exemplare. Sinnesorgane der Thiere und Anderes aus der Anatomie und Physiologie. Höhere Säugethiere nach Brehm. Dr. Funcke. — **Geschichte,** 2 St. Deutsche Geschichte bis zur Reformation (exkl.) nach Eckertz. Herr Bräuning. — **Geographie,** 1 St. Deutschland. Türkei und Griechenland. Italien. Spanien und Portugal. Frankreich. Herr Bräuning.

Ober-Quarta. Ordinarius: Dr. Wickenhagen.

Lateinisch, 10 St. Uebersetzung ausgewählter Abschnitte aus dem Elementarbuch von Jacobs und Döring, II. Bändchen. 3 St. Grammatik nach Ellendt-Seyffert § 143—186 (Casuslehre); Repetition der Formenlehre .Mündliches Uebersetzen aus Gröbels Anleitung, Vocabellernen aus Bonnell, wöchentliche Extemporalien. 5 St. Hauptregeln der Prosodie; Fabeln von Phaedrus und Stücke aus Ovidius gelesen und theilweise memorirt. 2 St. Dr. Wickenhagen. — **Griechisch,** 6 St. Verba muta, liquida, auf μι und die wichtigsten unregelmäßigen Verba. Wöchentlich ein Extemporale; Repetition der gesammten Formenlehre nach Berger. Memoriren der Vocabeln nach Bergers Uebungsbuch für Quarta. Die Argonautenfahrt und den Mythus von Heracles bis Cap. 15 c. gelesen. Dr. Rosenberg. — **Deutsch,** 2 St. Prosaische und poetische Stücke aus dem Lesebuche von Hopf und Paulsiek gelesen und erklärt. Satz- und Interpunctionslehre. Declamationsübungen. Aufsätze. Dr. Wickenhagen. — **Französisch,** 2 St. Plötz, Elementargrammatik § 60—90. Repetition u. § 91—112. Uebersetzen der Uebungsstücke, Thèmes und Extemporalien. — **Religion,** 2 St. Erklärung des 2. und 3. Hauptstücks. Wiederholung des ersten. Lectüre aus dem alten Testament. Bibelsprüche und Kirchenlieder nach Hollenberg's Lehrbuch. Dr. Rosenberg. — **Geschichte,** 2 St. Sommer: Griechische, Winter: Römische Geschichte, nach Jäger. Herr Bräuning. — **Geographie,** 1 St. Deutschland, Türkei und Griechenland, Italien, Spanien und Portugal. Herr Bräuning. — **Rechnen,** 3 St. Kettenregel, Flächen- und Körperrechnung, Gesellschafts-, Zins-, Cours- und Terminrechnung. Dr. Funcke.

Unter-Quarta. Ordinarius: Herr Bockmann.

Lateinisch, 10 St. Repetition der Formenlehre. Syntax nach der Grammatik von Ellendt-Seyffert § 129—142. § 187—201. — Vocabeln nach Bonnell. Lectüre aus dem Lesebuch von Jakobs Th. II pag. 1—32. Exercitien und Extemporalien. Herr Bräuning. — **Griechisch,** 6 St. Formenlehre nach Bergers Grammatik bis zum verb. contract. inclus. Uebersetzt aus Bergers Uebungsbuch § 1—55. Extemporalien. Herr Bockmann. — **Deutsch,** 2 St. Satzlehre, Lese- und Declamationsübungen, Erklärung von Gedichten. Aufsätze. Herr Bockmann. — **Französisch,** 2 St. Plötz Elementargrammatik, Cursus für IV § 60—96. Thèmes und Extemporalien. Herr Möller. — **Religion,** 2 St. Zweites und drittes Hauptstück, Kirchenlieder. Bibelsprüche. Einiges aus dem alten Testament. Dr. Rosenberg. — **Geschichte,** 2 St. Römische und griechische Geschichte. Herr Bockmann. — **Geographie,** 1 St. Deutschland. Herr Bockmann. — **Rechnen,** 3 St. Brüche und Kettenbrüche, Näherungswerthe und kleinste Ausdrücke; Decimalbrüche. Potenzen. Uebungen zum Verständniß mathematischer Formeln in Zahlen (Klammerausdrücke.) Regeldetri und Kettenregel. Exercitien und Extemporalien. Dr. Funcke.

Quinta. Ordinarius: Dr. Jasper.

Lateinisch, 9 St. Einübung der gesammten Formenlehre nach Ellendt-Seyffert. Einige syntaktische Regeln. Mündliche und schriftliche Uebersetzungen aus dem Uebungsbuche von Spieß. Exercitien und Extemporalien. Vocabeln aus Bonnell. Dr. Jasper. — **Deutsch,** 3 St. Einübung der Satzlehre und Uebungen in der Orthographie und Interpunction. Dictate und Aufsätze. Lese- und Declamationsübungen. Dr. Jasper. — **Französisch,** 3 St. Einübung der Lectionen 1—60 der Elementar-Grammatik von Plötz. Dr. Jasper. — **Religion,** 3 St. Die Geschichten des neuen Testaments nach Berthelt. Gesänge, Bibelsprüche und das dritte Hauptstück gelernt. Herr Schüder. — **Naturgeschichte,** 2 St. Im Sommer: Botanik. Im Winter: Zoologie. Die Systematik nach Schilling's Lehrbuche. Das Wesent-

liche aus der Mechanik des Muskel- und Knochensystems der Säugethiere und Vögel und aus der Physiologie der Ernährung. Dr. Funcke. — **Rechnen**, 3 St. Das Zahlensystem. Erweiterung der Bruchrechnung. Die Regeldetri mit ganzen Zahlen und Brüchen. Anwendung auf verschiedene Rechenfälle des Lebens. Kopfrechnen. Herr Schüder. — **Geographie**, 2 St. Das deutsche Reich und die übrigen Länder Europa's. Dr. Jasper. — **Schreiben**, 3 St. Wie im Sexta A. Herr Schüder.

Sexta a. und b. Ordinarius: Dr. Reuß.

Lateinisch, 9 St. Nach Ellendt-Seyffert Deklinationen und Conjugationen, Comparation der Adjektiva, Zahlwörter, Pronomina, Präpositionen, Adverbia, Deponentia. Spieß's Uebungsbuch, Cap. 1—21. Dr. Reuß. — **Deutsch**, 3 St. Lesebuch von Hopf und Paulsiek. Lehre vom einfachen Satze, orthographische und Deklamationsübungen, kleine mündliche und schriftliche Reproduktionen. Dr. Reuß. — **Naturbeschreibung**, 2 St. Im Sommer: Botanik. Im Winter: Zoologie. Beschreibungen. Die ersten 13 Classen des Linné'schen Pflanzensystems. Osteologie und Beschreibung einzelner Säugethiere. Dr. Funcke. — **Geographie**, 2 St. Sexta a. Die mathem. Geographie, die allgemeine Topographie der Erdoberfläche, namentlich Deutschlands. Alles mit Benutzung von Daniel's Lehrbuch. Dr. Funcke. — Sexta b. Europa, Asien, Afrika. Dr. Jasper. — **Religion**, 3 St. Die Geschichten des alten Testaments nach Berthelt. Gesangverse, Bibelsprüche und das erste Hauptstück gelernt. Herr Schüder. — **Rechnen**, 4 St. Die Grundrechnungsarten in benannten und unbenannten ganzen Zahlen. Das Leichtere aus der Bruchrechnung. Anwendung in vermischten Aufgaben. Kopfrechnen. Herr Schüder. — **Schreiben**, 3 St. Sexta a. Einübung der deutschen und lateinischen Schrift. Herr Schüder. In Sexta b. dasselbe. Herr Berghoff.

Vorschule. Ordinarius: Herr Berghoff.

Deutsch, 8 St. Grammatik nach Harders Schulgrammatik, verbunden mit schriftlichen Uebungen. Aufgabe 1—170. 6 St. Lesen und Memoriren aus dem Lesebuch für Septima von K. Paulsiek. 2 St. Herr Berghoff. — **Religion**, 4 St. Biblische Geschichte nach dem Lehrbuche von Berthelt. Herr Berghoff. — **Naturgeschichte**, 2 St. Im Sommer: Botanik. Im Winter Zoologie. Die Hauptorgane der Pflanzen und höheren Thiere nach ihrer äußern Erscheinung und ihrer nächstliegenden Bedeutung. Beschreibung einzelner Individuen und Arten. Dr. Funcke. — **Geographie**, 3 St. Grundlehren. Kurze Uebersicht. Herr Berghoff. — **Rechnen**, 6 St. Kopfrechnen. Uebungen nach dem ersten Uebungsbuche von Saß. Herr Berghoff. — **Schreiben**, 3 St. Uebungen nach den Musterschreibbüchern von Adler. Herr Berghoff.

Den **Turnunterricht** ertheilten in dem Sommersemester und im zweiten Quartal des Wintersemesters in 10 Stunden wöchentlich die Lehrer Möller und Dr. Funcke, den Unterricht im **Singen** in 6 Stunden Cantor Petersen, den Unterricht im **Zeichnen** in 14 Stunden Hr. Trube.

Die große Bibliothek und die Schüler-Bibliothek sind durch Schenkungen und Ankäufe ansehnlich vermehrt. Außer vielen kleineren der Schüler-Bibliothek geschenkten Schriften sind hier als Geschenke zu verzeichnen: von der Königlich Dänischen Gesellschaft der Wissenschaften die Uebersichten ihrer Verhandlungen im Jahre 1871 Nr. 2 und 3, 1872 Nr. 1; von der Königlich Dänischen Ge-

sellschaft für Nordische Alterthumskunde ihre Jahrbücher 1871 Heft 4 und Beilage. 1872 Heft 2. 3; von Hrn. Professor Dr. Peters die Fortsetzung der Astronomischen Nachrichten; von Frau Dr. Schröder das 3. Heft des 6. Bandes des Hamburg. Schriftsteller-Lexikons; von Hrn. Pastor Schaar eine Copie des ältesten Plans der Stadt Altona vom Jahre 1698; von Hrn. Dr. jur. F. Hesse eine Sammlung von 81 Bänden verschiedenen Inhalts; von Hrn. Dr. med. Lucht das Altonaer Adreßbuch für 1872. Für diese Geschenke statte ich hier im Namen des Gymnasiums den verbindlichsten Dank ab. — Von dem Königlichen Ministerium der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten und dem Königlichen Provinzial-Schulcollegium empfing die Bibliothek durch amtliche Zusendung die Programme sämmtlicher höherer Lehranstalten des Inlands, der anderen Deutschen Staaten und des Deutschen Oesterreichs, die Verzeichnisse der Vorlesungen auf den inländischen Universitäten und Akademien und andere Universitätsschriften. — Aus der Zahl der durch Kauf erworbenen Bücher dürften außer den Fortsetzungen größerer Werke, z. B. des Grimmschen Wörterbuchs der Deutschen Sprache, Kleins Geschichte des Dramas, des Corpus inscript. Lat., der histor.-krit. Ausgabe von Schillers Werken, zu erwähnen sein: die Lachmann-Maltzahnsche Ausgabe von Lessings Werken, das Werk des Generalstabs über den Deutsch-Französ. Krieg, die neue Ausgabe des Lexicon Sophocl. von Genthe, der Aeschylus von G. Hermann, der Aristophanes von Invernizi-Beck-Dindorf, 13 Bde., Cicero de orat. von J. Bake, G. Bernhardys Geschichte der Röm. Litteratur, 5 Aufl., Th. Bergks Geschichte der Griech. Litteratur, G. F. Welkers Griech. Tragoedien, 3 Bde., A. Wuttkes Handbuch der christl. Sittenlehre, 2 Bde., K. R. Hagenbachs Kirchengeschichte, 7 Bde., J. H. Merle d'Aubignes Geschichte der Reformation, 5 Bde. An Zeitschriften hält die Bibliothek Zarnckes litter. Centralblatt, die Jahrbücher für Philologie und Paedagogik, die Zeitschriften für das Gymnasialwesen, für den mathemat. Unterricht, für Preuß. Geschichte, für Deutsche Philologie, das Archiv für das Studium der neueren Sprachen, den Philologus und philolog. Anzeiger, den Hermes, das Rheinische Museum, das Centralblatt für das Unterrichtswesen. — Freunde der Wissenschaften und Litteratur werden mich an jedem Sonnabend von 2 bis 4 Uhr, mit Ausnahme der Ferien, in der Bibliothek zur Erfüllung ihrer Wünsche bereit finden.

Der physikalische Apparat ist außer anderen Erwerbungen durch ein stark vergrößerndes Objectiv zum Mikroskop von Schröder und eine Electrisirmaschine von Holtz von 47 cm. Scheibendurchmesser vermehrt worden.

In dem Sommersemester betrug die Zahl der Schüler in den Gymnasialclassen 378, in der Vorschule 29, zusammen 407; in Prima waren 29, in Ober-Secunda 21, in Unter-Secunda 36, in Ober-Tertia 39, in Unter-Tertia 52, in Ober-Quarta 40, in Unter-Quarta 61, in Quinta 46, in Sexta A. 27, in Sexta B. 27. Evangelischer Confession waren 365, katholischer 13, Jüdischer Religion 29; aus Altona und nächster Umgegend waren 233, Auswärtige 61, Ausländer 113.

In dem Wintersemester waren in den Gymnasialclassen 358, in der Vorschule 38 Schüler, zusammen 396; in Prima waren 31, in Ober-Secunda 25, in Unter-Secunda 42, in Ober-Tertia 34, in Unter-Tertia 42, in Ober-Quarta 39, in Unter-Quarta 48, in Quinta 42, in Sexta A. 27, Sexta B. 28. Evangelischer Confession waren 353, katholischer 16, Jüdischer Religion 27; aus Altona und nächster Umgegend waren 231, Auswärtige 60, Ausländer 105.

Die Maturitätsprüfung bestanden am 3. September v. J. der Abiturient

Ernst Georg Josias Kall, geb. den 21. April 1854 in Hamburg, seit Jan. 1865 auf dem Gymnasium von Quinta an und in Prima seit Michaelis 1870; hat sich dem Postdienste gewidmet;

am 17. und 18. März d. J. die Abiturienten

Emil Gottschau, geb. den 2. Dec. 1852 in Heide, seit Michaelis 1866 auf dem Gymnasium von Quarta an und in Prima seit Ostern 1870; wird Philologie studiren.

Johann Karstens, geb. den 19. Januar 1853 in Colmar (Holstein), seit Ostern 1869 auf dem Gymnasium von Secunda an und in Prima seit Michaelis 1870; wird Philologie studiren.

Alex. Christ. Ferd. Wilhelm Becker, geb. den 17. Nov. 1852 in Warschau, seit Ostern 1865 auf dem Gymnasium von Quarta an und in Prima seit Ostern 1871; wird Theologie und orientalische Philologie studiren.

Joh. Balthasar Eduard Kräuter, geb. den 10. Aug. 1852 in Hamburg, seit Ostern 1868 auf dem Gymnasium von Tertia an und in Prima seit Ostern 1871; wird Theologie studiren.

Franz Herm. Hugo Wichmann, geb. den 9. Mai 1852 in Hamburg, seit Ostern 1867 auf dem Gymnasium von Tertia an und in Prima seit Ostern 1871; wird Rechtswissenschaft studiren.

Pet. Friedr. Aug. Gust. Dührkop, geb. den 18. Januar 1852 in Oldesloe, seit Michaelis 1868 auf dem Gymnasium von Tertia an und in Prima seit Ostern 1871; wird Theologie und Philologie studiren.

Wilh. Ernst Ludwig Claussen, geb. den 12. Januar 1854 in Itzehoe, seit Ostern 1867 auf dem Gymnasium von Tertia an und in Prima seit Ostern 1871; wird Medicin studiren.

Ernst Jul. Stanislaus Krichauff, geb. den 27. December 1852 in Altona, seit Ostern 1862 auf dem Gymnasium von Sexta an und in Prima seit Ostern 1871; wird Philologie studiren.

Nach Verfügung des Königlichen Provinzial-Schulcollegiums vom 14. Januar d. J. wurde am 20. März der Maturitätsprüfung als Extraneer unterzogen

Theodor Roosen, geb. den 8. Februar 1852 in Hamburg, seit Michaelis 1862 auf dem hiesigen Gymnasium von Quinta an und in Prima von Ostern 1870 bis Ostern 1872; wird Theologie studiren.

Dem Vernehmen nach werden ihre Studien beginnen **Gottschau** in Leipzig, **Karstens, Claussen, Roosen** in Tübingen, **Becker, Wichmann** in Halle, **Kräuter** in Jena, **Dührkop, Krichauff** in Kiel.

Die schriftlichen Aufgaben für die Abiturienten waren um Michaelis:

Deutscher Aufsatz. Nutzen und Schaden der Erfindung der Buchdruckerkunst.

Mathematik. Die drei in einer Ecke zusammenstoßenden Kanten eines schiefen Parallelepipedons aus Eichenholz sind gleich a^{dm}, b^{dm}, c^{dm}; a und b schließen einen Winkel φ ein und c ist gegen die Ebene der Kanten a und b unter dem Winkel ψ geneigt. Aus diesem Körper wird eine Kugel von dem Radius r^{dm} gedreht. Wenn nun das specifische Gewicht des Eichenholzes s ist, welche Formel erhält man für das Gewicht p des Abfalls und welchen Werth erhält p, wenn

$a = 3{,}15^{dm}$, $b = 4{,}27^{dm}$, $c = 5{,}19^{dm}$, $\varphi = 72°37'15''$, $\psi = 80°21'30''$, $r = 0{,}86^{dm}$ u. $s = 1{,}17$ gesetzt wird.

Aus den beiden Gleichungen

$$1)\quad x(x^3+y^3) = a$$
$$2)\quad y(x^3+y^3) = b$$

x und y zu bestimmen.

Geschichte. In welchen Eigenschaften und Schicksalen gleichen sich Aristides und Cimon und wodurch namentlich hat ein Jeder von ihnen sich um Athens Macht und Ansehn verdient gemacht? — Kurze Characteristik des letzten Jahrhunderts der Römischen Republik.

Um Ostern:

Deutscher Aufsatz. Die welthistorische Bedeutung des Deutschen Volkes.

Mathematik. In einem rechtwinkligen Dreieck ist die Hypotenuse $= a$, die Summe der Katheten gleich 5. Wie groß sind die Katheten und wie groß ist die zur Hypotenuse gehörige Höhe? Welche Werthe erhält man für diese Linien, wenn man $a = 36{,}5^m$, und $5 = 51{,}1^m$ setzt?

Von welcher Ordnung ist die arithmetische Reihe

0, 9, 32, 75, 144, 245, 384 u. s. w.

und welche Werthe sind den Buchstaben a, b, c, d in dem Ausdrucke $a + bn + cn^2 + dn^2$ zu geben, damit derselbe das allgemeine Glied obiger Reihe ausdrücke?

Geschichte. Kurzer Abriß der Athenischen Verfassung von den Anfängen der Stadt bis zu den Zeiten des Pericles. — Leben und Thaten des Pompejus.

Außerdem in jeder Prüfung ein Lateinisches, Griechisches und Französisches Specimen, nach einem Deutschen Dictat.

Die schriftlichen Aufgaben für den Extraneer waren:

Deutscher Aufsatz. Nicht der Krieger allein kann Tapferkeit zeigen.

Ein Lateinisches, Griechisches und Französisches Specimen nach einem Deutschen Dictat.

Mathematik. Die Gesammtoberfläche eines graden Kegels beträgt $28{,}26^{\square m}$, die Seitenhöhe ist um 6^m größer als der Durchmesser der Basis. Wie groß ist die Seitenhöhe und wie groß der Durchmesser der Basis? (π ist gleich 3,14 zu rechnen.)

Aus den Gleichungen

1. $4x + \frac{1}{2}y = 10\frac{1}{2}$,
2. $3y + \frac{1}{3}z = 18$,
3. $\frac{2}{5}x + 2z = 18\frac{4}{5}$

x, y und z zu berechnen.

Geschichte. Solon und seine Gesetze. — Der zweite Punische Krieg.

Akademische Stipendien standen Ostern d. J. nicht zur Verleihung. Schröder'sche Gymnasial-Stipendien verlieh die hochansehnliche Stipendien-Commission im Laufe des Jahres den Primanern **Krichauff, Jansf, Nönchen, Koch** und dem Secundaner **Hinz**. — Das nächste Schuljahr beginnt mit der Prüfung der neu angemeldeten Schüler am 21. April; Anmeldungen zu dieser Prüfung nehme ich am 7. und 8. April Vormittags von 10 bis 12 Uhr entgegen.

Lucht.

Uebersicht der Vertheilung der Lehrstunden.

Lehrer.	Ordinarius in	Classen und Lehrgegenstände.	Gesammtzahl der Stunden
Director.	I.	I. Lateinisch 6 Std., Griechisch 4 Std.	10.
Erster Oberlehrer Professor Dr. Henrichsen.	O. II.	I. Lateinisch 2 Std., Griechisch 2 Std. O. II. Lateinisch 10 Std., Griechisch 4 Std., Deutsch 2 Std.	20.
Zweiter Oberlehrer Professor Dr. Scharenberg.		I. Mathematik 4 Std., Physik 2 Std. O. II. Mathematik 4 Std., Physik 1 Std. U. II. Mathematik 4 Std., Physik 1 Std. O. III. Mathematik 3 Std., Naturwissenschaft 2 Std.	21.
Dritter Oberlehrer Kirchhoff.		I. Deutsch 3 Std., Hebräisch 2 Std., Englisch 1 Std. O. II. Griechisch 2 Std., Hebräisch 2 Std., Englisch 1 Std. U. II. Griechisch 6 Std., Hebräisch 2 Std.	19.
Vierter Oberlehrer Dr. Saegert.	U. II.	I. Geschichte 3 Std. O. II. Geschichte 3 Std. U. II. Lateinisch 8 Std., Deutsch 2 Std., Geschichte 3 Std.	19.
Fünfter Oberlehrer Dr. Barthold.	O. III.	O. III. Lateinisch 8 Std., Griechisch 6 Std., Deutsch 2 Std., Geschichte und Geographie 3 Std.	19.
Erster ordentlicher Lehrer Dr. Jasper.	V.	V. Lateinisch 9 Std., Deutsch 3 Std., Französisch 3 Std., Geographie 2 Std. VI.b. Geographie 2 Std.	19.
Zweiter ordentlicher Lehrer Schüder.		V. Religion 3 Std., Rechnen 3 Std., Schreiben 3 Std. VI.a. u. b. Religion je 3 Std., Rechnen je 4 Std. Schreiben in VI.a. 3 St.	26.
Dritter ordentlicher Lehrer Berghoff.	VII.	VI.b. Schreiben 3 Std. VII. Deutsch 8 Std., Religion 4 Std., Geographie 3 Std., Rechnen 6 Std., Schreiben 3 Std.	27.
Vierter ordentlicher Lehrer Bockmann.	U. IV.	U. III. Lateinisch 8 Std. U. IV. Griechisch 6 Std., Deutsch 2 Std., Geschichte und Geographie 3 Std.	19.
Fünfter ordentlicher Lehrer Dr. Wickenhagen.	O. IV.	I. Religion 2 Std. O. II. Religion 2 Std. U. II. Religion 2 Std. O. III. Religion 2 Std. O. IV. Lateinisch 10 Std., Deutsch 2 Stunden.	20.
Sechster ordentlicher Lehrer Möller.		I., O. II., U. II., O. III., U. III., O. IV., U. IV. Französisch je 2 Std., U. II., O. III., U. III. Englisch je 2 Std.	20.
Siebenter ordentlicher Lehrer Dr. Rosenberg.	U. III.	U. II. Lateinisch 2 Std. U. III. Deutsch 2 Std., Griechisch 6 Std., Religion 2 Std. O. IV. Griechisch 6 Std., Religion 2 Std. U. IV. Religion 2 Std.	22.
Achte ordentliche Lehrerstelle unbesetzt.			
Neunter ordentlicher Lehrer Bräuning.		O. III. Lateinisch 2 Std. U. III. Lateinisch 2 Std., Geschichte und Geographie 3 Std. O. IV. Geschichte und Geographie 3 Std. U. IV. Lateinisch 10 Std.	20.
Wissenschaftlicher Hülfslehrer Dr. Funcke.		U. III. Mathematik 3 Std., Naturgeschichte 2 Std. O. IV., U. IV. Rechnen je 3 Std. V., VI.a., VI.b, VII. Naturgeschichte je 2 Std., VI.a. Geographie 2 Std.	21.
Wissenschaftl. Hülfslehrer Dr. Reuß.	VI.a. u. VI.b.	VI. a, VI.b. Lateinisch je 9 Std., VI.a., VI.b. Deutsch je 3 Std.	24.
Technischer Hülfslehrer Cantor Petersen.		I.—VI. Singen.	6.
Technischer Hülfslehrer Trube.		I.—U. III. Zeichnen 2 Std., O. IV.—VI.b. je 2 Std.	14.