

Ueber die Enmesis der Präposition vom Verbum bei den griechischen Dichtern, insbesondere bei Dramatikern und Lyrikern.

Motto: Nach Vereiung strebt selbst in der Scheidung der griechische Geist, und auch das Uebermäßige dient ihm nur als Ausdruck rechten Maßes.

Einleitung.

Die Präposition ist von Natur unselbständig, bedarf in allen Sprachen eines anderen Wortes, sei es Hauptworts oder Zeitworts. In ihrer Verbindung mit dem Verbum deutet auch die Form ihre Unselbständigkeit an. Diese Zusammensetzung kann in einigen Sprachen auf keine Weise getrennt werden; so findet man im Sanskrit nie eine Enmesis der Präposition vom Verbum. Im Lateinischen ist dieselbe äußerst selten und geschieht nur durch Einschlebung des enklitischen *que* zwischen die Glieder des Compositum, das auf diese Weise gewissermaßen nur verlängert wird. In der griechischen Sprache dagegen, deren Natur beweglicher und flüssiger ist, öffnet sich der Präposition ein Feld, wo sie durch zwei Figuren, die Anastrophe und die Enmesis, zu einer gewissen Freiheit gelangen kann; durch jene wird sie vom Nomen, durch diese vom Verbum abgetrennt.

Die Enmesis — mit diesem eigentlich allgemeineren Namen bezeichnen wir die Abtrennung der Präposition vom Verbum — geschieht gegen die Ordnung und Regel des Sprachgebrauchs der Griechen und findet sich weder in der Mundart des gemeinen Leben noch bei Prosaikern, sondern nur bei Dichtern. Homer hat sie nicht aus Dichterfreiheit, sondern als Eigenthümlichkeit seines Idioms; Figur kann sie bei ihm nicht genannt werden, da die Präposition bei ihm eben so häufig in der Enmesis als in der Composition erscheint. Der

Emesisfälle giebt es bei ihm etwa tausend. Diese Form gehört also zu seinem epischen Apparat nicht als Figur, als Zierrath oder dergleichen, sondern als Idiom. Als die Sprache fester und starrer geworden war, besaßen die Glieder des componirten Verbum eine solche Festigkeit und Enge der Verbindung, daß sie in der gewöhnlichen Sprache weder getrennt werden konnten noch durften. Die Trennung trug den Charakter der Gewaltthätigkeit. So war die Emesis Figur geworden und zwar der Dichter; Andern verstattete man diese Abnormität nicht.

Wir beabsichtigen nun in dieser Abhandlung den Gebrauch und das Wesen der Emesis bei den wichtigsten dramatischen und lyrischen Dichtern der Griechen zu untersuchen. Denn über diesem Gegenstande ruht noch, wie wir glauben, viel Dunkelheit. Wir werden die Dichter einzeln genau durchforschen und zwar in der Reihenfolge, daß wir mit Sophokles beginnen, weil in ihm die Form am reinsten und edelsten, die Figur am klarsten uns entgegentritt; es folge Aeschylus. Diesen beiden reihen wir dann Aristophanes an, weil er in vorsichtiger Anwendung der Emesis ihnen ähnlich ist. Euripides schliesse die Reihe der Dramatiker als der kunstreichste, gewandteste und kühnste Behandler der Emesis. In dem lyrischen Dichterkreise steht billig Pindar voran, um so mehr, da er den andern Lyrikern nicht all zu viel Neues hinsichtlich der melischen Emesis beizubringen übrig läßt.

Capitel I. Sophokles.

Die Frage, wann man eine Trennung der Präposition vom Verbum, d. h. eine Emesis, anzunehmen habe, ist besonders schwierig zu beantworten bei einigen Präpositionen, welche durch den usus adverbialisirt waren, d. h. deren Bedeutung so verflacht worden war, daß sie überhaupt nur eine collective Beziehung, sei es des Raumes oder der Zeit enthielt, ohne daß übrigens das ursprünglich bestimmte lokale Wesen derselben ganz geschwunden wäre. Sie

wurden durch ein hinzugetretenes *δέ* in ihrer absoluten Position gestützt und waren sehr brauchbar zu Uebergängen; woher ihr häufiges Vorkommen. Besonders häufig in der attischen Prosa war *πρός δέ*, seltener *σύν δέ*. Bei diesen nun ist es oft nicht leicht zu entscheiden, ob sie adverbial oder tmesisch stehen; wir werden bei Sophokles noch einige Male hierauf zurückkommen müssen. Auch stehen zuweilen Verbum, Präposition und Casus so zusammen, daß der letzte grammatisch sowohl von der Präposition, als von dem mit der Präposition componirten Verbum abhängen könnte; dann dürfte gezwungen werden, ob man Tmesis oder gewöhnliche Construction vor sich habe. Doch muß man sich dann stets, falls nicht ganz dringende Gründe, entweder der Uusus oder poetische Nothwendigkeit, dagegen sprechen, für das Letzte, die präpositionelle Construction, entscheiden, weil eben die Tmesis etwas Ungewöhnliches, Ausnahmeweises ist. So z. B. Aj. 788: *ἐξ ἔδρας ἀνίστατε . . .*; hier könnte man construiren *ἔδρας ἐξανίστατε*, ohne gegen Grammatik oder Sinn zu verstoßen; ja es wäre dies fast mehr dem gewöhnlichen Gebrauche angemessen. Allein einmal ist *ἐξ ἔδρας ἀνίστατε* ebenfalls ganz richtig und gewöhnlich, und dann ist es bei weitem lebendiger und plastischer, kurz poetischer. Mehr Aehnlichkeit mit einer Tmesis hat die Stelle Aj. 791—93:

Teem: οἴμοι τί φής, ὦνθρωπε, μῶν δλώλαμεν;

Vote: οὐκ οἶδα τήν σήν-πραΐν, Αἴαντος δ' ὄτι,

Θυραῖος εἶπερ ἔστιν, οὐ θαρσῶ πέρι.

Der Sinn ist: was dich angeht, so weiß ich's nicht; was aber den Nias betrifft, so bin ich nicht ruhig darum, wenn er abwesend ist. Man könnte nun eine Tmesis annehmen von *οὐ περιθαρσῶ*. Dann wäre jener Sinn ebenfalls darin enthalten. Indessen schon durch sein Gefühl wird der Leser oder Hörer das *περί* zu *Αἴαντος δ' ὄτι* beziehen; die grammatische Erklärung entscheidet sich unbedingt dafür. Eine Parallelstelle hiezu ist Antig. 518: *πορθῶν γε τήνδε γῆν ὁ δ' ἀντιστὰς ὑπέρ*, wo ebenfalls *ὑπέρ* nicht (wie es an und für sich wohl anginge) zu *ἀντιστὰς* sondern zu *γῆν* zu beziehen ist. — Wir haben diese Fälle hier deshalb erwähnt, weil man sich von vorn herein in Acht nehmen muß, die Anastrophe mit der Tmesis

zu vermischen; worüber wir an einem anderen Orte uns weiter auslassen werden.

Eine wirkliche Tmesis ist nun in der Stelle Aj. 1288 enthalten:

ὁδ' ἦν ὁ πράσσων ταῦτα, σὺν δ' ἐγὼ παρών . .

Sinn: er war es, der dies that, ich aber wars, der mit dabei half. Der Einwand, daß σὺν δέ hier nach der gewöhnlichen Weise rein adverbial („zugleich“) stehen könne, also Tmesis nicht statt finde, ist leicht zu widerlegen. Denn wie matt wäre der Sinn, der dann herauskäme: „Jener wars, der dies that, zugleich aber war ich gegenwärtig“, wobei man dann noch aus der einfachen logischen Verbindung in die verrenktere ὁδ' ἦν ὁ πράσσων ταῦτα, σὺν δ' ἦν παρών fallen müßte. Es bezieht sich σὺν vielmehr auf πράσσων, sc. συμπράσσων δ' ἐγὼ ἦν. Die Situation dieser Tmesis ist die, daß Teucer in einer längeren Rede seines Bruders und seine eigenen Verdienste, besonders beim Brande der Schiffe und beim Zweikampfe mit Hector, aufzählt. Uebrigens beschreibt oder malt er hier nichts, sondern erwähnt es ganz einfach. Auf dem σὺν liegt ein gewisser Nachdruck, dabei aber bewahrt es seinen inneren Zusammenhang mit dem Verbum („mit aber half ich“). Es ist nicht zu verkennen, daß die Vereinigung der Präposition σὺν mit ihren Verben immer eine sehr lose war; sie sank nie zu dem Range derjenigen Präpositionen herunter, welche in ihrer Verbindung mit dem Verbum allmählich ihre besondere Bedeutung an dasselbe fast eingebüßt hatten, wie z. B. κατὰ, und deshalb auch, weil sie gleichsam nur ein stummes Präfix des Verbums waren, nur schwer durch Tmesis von ihm getrennt werden konnten; σὺν vermochten die Griechen mit allen Verben jeder Bedeutung zu verbinden, weil ein „mit, zugleich, zusammen“ bei jedem ausgedrückt werden kann; und dies bewahrte der Präposition eine größere Selbstständigkeit. Eben deswegen aber kam es auch, daß σὺν so oft ganz adverbial und absolut stand. Man muß dies in Anschlag bringen, um die Stelle El. 299 recht beurtheilen zu können:

τοιαῦθ' ὕλακτεῖ· σὺν δ' ἐποτρύνει πέλας

ὁ κλεινὸς ἀντὶ ταῦτα νυμφίος παρών.

Ein Verbum *συνεποτρύνειν* gab es gewiß, und wenn nicht, so konnte es leicht und unauffällig von Sophokles gebildet werden. In dieser Hinsicht wäre also nichts gegen die Annahme der Tmesis hier einzuwenden. Der beste Sinn und die leichteste Construction werden den Ausschlag geben. Fassen wir *σύν* ganz adverbial absolut „zugleich“, so gehört *αὐτῇ* entweder zu *πέλας* oder *πέλας παρῶν* oder zu *ὁ κλεινὸς νυμφίος* oder zu *εποτρύνει*. *Πέλας αὐτῇ* oder *πέλας παρῶν αὐτῇ* „in ihrer Nähe“, was an sich wohl anginge, da *πέλας* auch den Dativ regiert, wäre sehr ausdruckslos und profaisch; noch weit schlechter *ὁ κλεινὸς αὐτῇ νυμφίος* „ihr berühmter Gatte“; denn zu der Umständlichkeit und Platitude des Ausdrucks käme noch die etwas ungewöhnliche Stellung; *εποτρύνει αὐτῇ* endlich wäre zwar grammatisch untadelhaft, selbst die Construction, in welcher doch immer *αὐτῇ*, das dann so genau zu *εποτρύνει* gehörte, etwas zu entfernt zu stehen schiene, ließe sich halten; aber der Sinn würde mehr Schwierigkeiten machen. Es läge nichts Unrichtiges in dem Ausdrucke: „Es hegt sie an der Gatte“, aber der Dichter wollte offenbar sagen, nicht sowohl, daß Megisth die Gattin ermunterte, Elektra zu schmähen, als vielmehr, daß er selbst dabei schmähend mitwirkte, nicht beziehungsweise, sondern schlechtthin Beistand leistete. Dieser Sinn, der wohl der angemessenste scheint, kommt sehr gut heraus, wenn man die Tmesis annimmt. Dabei wäre auch der entferntere Ort des *αὐτῇ* erklärlich. Es ist also zu construiren: *συνεποτρύνει . . αὐτῇ ταῦτα* „er half ihr, indem er in diese Schmähungen einstimmt.“ Man giebt hierbei durchaus nicht die Bedeutung des Anheizens auf, die jedenfalls in *εποτρύνειν* liegt; nur kommt durch das hinzugefügte *σύν* noch der Begriff des Helfens hinein, der, wie gesagt, sehr angemessen ist. Zu bemerken ist noch, daß die Tmesis hier in längerer (trimetrischer) Rede steht, in welcher Elektra anschaulich und lebhaft ihr häusliches Leiden schildert, und daß die Lebhaftigkeit an der Stelle, wo die Tmesis vorkommt, wie in der ganzen Schilderung noch durch den Gebrauch des Präsens gehoben wird.

„Eine echte Tmesis ist ferner in Bl. 713 vorhanden:

οἱ δ' ἄμα

ἵπποις ἁμοκλήσαντες, ἠνίας χεροῖν
 ἔσεισαν· ἐν δὲ πᾶς ἔμεστώδη δρόμος
 κτύπου κροτηῶν ἀρμάτων. .

„An füllte sich die ganze Rennbahn mit. .“ Denn daß hier von adverbialer Auffassung des ἐν δέ, so daß es wie sonst hieße: „unter Andern,“ nicht die Rede sein kann, wird wohl Jeder zugeben. Es ist dies eine echt epische Tmesis, wie denn die ganze Erzählung des Pädagogen, aus welcher diese Stelle genommen ist, eine echt epische Beschreibung des Olympischen Wagenrennens und des fingirten Todes des Drest ist. Wären die Trimeter Hexameter, so könnte man diese Partie einem Epos entnommen glauben, so lebendig, anschaulich, sinnlich schön ist sie. Und das ἐν δ' ἔμεστώδη wie malerisch! ἔμμεστοῦν scheint sonst selten zu sein; Sophokles hat es in derselben Weise mit Tmesis Ant. 420 (s. unten); ἔμμεστος dagegen ist auch sonst gebräuchlich. — In derselben Beschreibung des Pädagogen kommt eine andere, ebenfalls echt epische, Tmesis vor, nämlich v. 746:

ἔθραυσε δ' ἄξονος μέσας χυῖας
 καὶ ἀντίγων ὄλισθε· σὺν δ' ἐλίσσειται
 τμητοῖς ἱμᾶσι. .

„Er verwickelte sich in die Wagenseile“, eigentlich „mit aber wird er gedreht in die Wagenseile“. Σὺν δέ hier adverbial zu nehmen, ist zwar möglich aber doch unpassend; denn es würde dies der Schönheit und Kraft der Stelle großen Eintrag thun. Man würde dann ferner ἱμᾶσι als instrumentalen Dativ fassen müssen („zugleich wird er von den Wagenseilen gedreht“), was gewiß nicht so angemessen ist als „verflochten wird er in die Wagenseile“, wo ἱμᾶσι von dem σὺν in συνελίσσειν abhängt. Auch hier ist die Tmesis nicht ohne Kraft und veranschaulichende Wirkung. Ueberhaupt ist, wie schon erwähnt, diese Erzählung in epischem Tone gehalten, und die Anklänge an Homer sind zahlreich; auch jene Eigenthümlichkeit der epischen Sprache, die Verbindung kurzer Sätze durch δέ, fehlt nicht. Die Lebendigkeit und Sinnlichkeit wird überdies durch den Wechsel des Aorist mit dem Präsens verstärkt.

Höchst malerisch ist im O. T. 29, wo der Priester das Un-

glück der Stadt anschaulich und lebhaft schildert, die Tmesis des Wortes *ἐνοσκήπειν*:

ἐν δ' ὁ πυρφόρος θεὸς

σκήψας ἐλαύνει, λοιμὸς ἔχθιστος, πόλιν . .

„Einschlagend jagt der Feuerbringende Gott . .“

Ἐνοσκήπειν wird vorzugsweise vom Blitze gebraucht und seine Anwendung hier auf die Fieberseuche, die wie Feuer vom Himmel in die unglückliche Stadt geschleudert wird, ist überaus schön. — Da man bei einer genauen Untersuchung Alles in Anschlag bringen muß, so will ich einem Punkte nicht vorbeigehen, auf den sich vielleicht Jemand hier beziehen könnte. Es wäre nämlich möglich, daß man *ἐν δέ* theilweise wenigstens lokaladverbial auffaßte und erklärte, es sei in den vorhergehenden Versen

πόλις γὰρ . . .

φθίνουσα μὲν κάλυξιν ἐγκάρποις χθονός,

φθίνουσα δ' ἀγέλαις βουνόμοις . .

die Verwüstung auf dem Lande beschrieben, nun werde mit dem *ἐν δέ* die Erzählung des Unglücks in der Stadt eingeleitet. Diese Erklärung würde nur einen geringen äußeren Schein und gar keinen inneren Halt für sich haben. Denn weder ist nachzuweisen, daß *ἐν δέ* irgendwo gleich *ἔνδον* „drinnen, im Hause, in der Stadt“ oder gleich *ἐνθάδε* „hier“ heiße, noch wird hier überhaupt Stadt- und Landunglück einander entgegengesetzt, sondern es ist stets von der *πόλις* (was ja überdies die Stadt mit dem Landgebiete bezeichnet) die Rede, und ihr Unglück wird nur zusammengefaßt in den Worten *ἐν δ' ὁ . . . πόλιν*.

Die lange Rede des Priesters ist, obwohl würdevoll, von tiefstem Schmerze bewegt, und die Tmesis hier von der Erregtheit des Gefühles hervorgebracht; es tönt aus ihr gleichsam ein Ausschrei des Wehs und des Entsetzens. Bei weitem schwieriger und verwickelter und dabei höchst merkwürdig ist die Stelle O. T. 180—85:

νηλέα δὲ γένεθλα πρὸς πέδω θανατηφόρῳ

κεῖται ἀνοίκτως .

ἐν δ' ἄλοχοι, πολιαί τ' ἐπὶ ματέρες,

ἀπὸν παρὰ βώμιον ἄλλοθεν ἄλλαι
 λυγρῶν πόρων ἰκτῆρες ἐπιστενάχουσι . .

Zwei Präpositionen stehen hier ohne sonstige Verbindung mit einem Kasus und sind durch viele Worte von einem Verbum getrennt, welches zugleich noch mit der letzten der beiden zusammengesetzt ist. Es fragt sich, ob die Präpositionen hier in der Emesis oder adverbiall stehen. Das Letzte ist keinesfalls anzunehmen; es ist wohl unmöglich *ἐν* δέ als „unter Anderen“ oder „ferner“ und *ἐπί* als „außerdem“ bezeichnend aufzufassen bei der Erregtheit des Gefühles, womit der Chor dies Klagesied singt. Es findet hier wirklich Emesis statt. Der regierende Gedanke in den Versen 183—185 ist *στενάχουσι*; darauf muß man sowohl *ἐν* als *ἐπί* beziehen. Vorher war gesagt: „Auf dem Boden liegen die Geburten.“ Nun muß man die Frauen ebenfalls auf dem Boden liegend sich denken (als *ἰκτῆρες*) und gleichsam den Erdboden anstöhnend, auf die Erde hinseufzend, wobei eben auch an die auf der Erde rings herum liegenden Leichen gedacht werden kann. Denn gewiß ward das *ἐν* anfänglich, als der Dichter dichtete, von dem *πρὸς πέδῳ κεῖται*, welches dicht vorhergeht, angezogen, eben so dann *ἐπί*; zugleich aber trat die Vorstellung des *στενάχειν* hervor, auf welches dann *ἐπί* noch mehr ging, so daß es, zugleich der Emphase wegen, noch einmal in *ἐπιστενάχουσι* wiederholt ward. Wenn man sich die Sache so vorstellt, so fallen alle Bedenklichkeiten gegen das *ἐν* (daß es nämlich kein Verbum *ἐνεπιστενάχειν* gebe, was doch auch kein absolutes Hinderniß wäre) und gegen das *ἐπί* (daß seine Folge nach *ἐν* und die Wiederholung in *ἐπιστενάχουσι* auffalle) fort. Dagegen, daß man *ἐπί* adverbiall („ferner“) nehme, spricht außer der schon erwähnten hoherregten Stimmung, in der diese Verse gesungen wurden, auch das *τε* (nach *πολιαί*), welches ein solches aufzählendes *ἐπί* ganz überflüssig macht. Auch in dieser Stelle ist übrigens ein Anklingen an das Epische bemerkbar, und die Emesis hat hier etwas ganz besonders Malerisches. Am reichsten an Emesen ist die Stelle in der Antigone, wo der Wächter die Scene am Grabe des Polyneikes beschreibt. In kurzen Zwischenräumen kommt diese Figur dreimal vor (v. 420, 427, 432), und der Grund liegt sicher in der

Art und Weise wie jener (sehr an seine shakespeareischen Genossen erinnernde) Bursche erzählt. Er erzählt wie ein unbefangenes, den äusseren Eindrücken offenes Gemüth, schlicht, natürlich, fast kindlich naïv; darum streift diese Stelle auch so sehr an Homers bewunderte epische Objektivität. Die Emesen machen die Darstellung zu einer ungemein malerischen und lebhaften, wozu denn der Gebrauch des Präsens, des Gleichnisses und der Satzverbindung mit *δέ* nicht wenig beiträgt.

Der Fall v. 420:

τυφώς . .

πίμπλησι πεδίον πᾶσαν αἰκίζων φόβην

ἕλης πεδιάδος· ἐν δ' ἔμεστώθῃ μέγας

αἰθήρ· μύσαντες δ' εἶχομεν θείαν νόσον . .

ähnelt ganz der Stelle in der Elektra v. 713, nur daß hier nicht ein Objekt hinzugefügt wird: es heißt nur: „an füllte sich der unendliche Luftkreis . .“, und das hebt noch mehr die epische Einfachheit in ihrer Großartigkeit hervor; auch ist es genügend klar, womit die Luft erfüllt wird, da vorhergeht: *πίμπλησι πεδίον ἕλης φόβην αἰκίζων*. Ich weiß nicht, ob Sophokles den Satz *ἐν δ' ἔμεστώθῃ μέγας αἰθήρ*, worin der Erzähler den letzten gewaltigen Akt des Naturschauspiels beschreibt, und den folgenden *μύσαντες* . ., worin die Wirkung desselben auf den Beschauer erzählt wird, absichtlich gleich lang und gleich scharf abgeschlossen gemacht hat; mir wenigstens scheint darin etwas Ausdruckvolles zu liegen.

In v. 427:

οὕτω δὲ χ' αὖτη, ψιλὸν ὡς ὄρᾳ νέκυν,

γούοισιν ἐξήμωξεν, ἐκ δ' ἄραὺς κακὰς

ἠρᾶτο τοῖσι τοῦργον ἐξειορασμένοις . .

ist die Wiederholung des *ἐκ* und Hervorhebung durch die Emesis (*ἐξήμωξεν, ἐκ δ' ἠρᾶτο*) nicht bedeutungslos, vielmehr auch ein Mittel, das Malerische der Beschreibung zu erhöhen. — Die dritte Stelle v. 432:

χ' ἡμεῖς ἰδόντες ἰέμεσθα, σὺν δὲ νιν

θηρώμεθ' εὐθὺς οὐδὲν ἐκπεπληγμένην . .

ist wegen der besonderen Bedeutung von *σύν* bemerkenswerth. Die

selbe ist, gleich dem lateinischen con- und dem sanskritischen ā- in vielen Fällen, intensiver Art. *συνθηρᾶν τι* heißt etwas erjagen (eigentlich: „zusammenjagen d. h. auf einen Haufen jagen“) cf. Philoct. 1005.

Im Gesange des Chors, der die alten Sagen von bestrafter Thorheit und Uebermuth gegen menschliche und göttliche Gesetze erzählt, kommt ib. 979 eine Temestis vor, die gewissermaßen doppelt ist, insofern nämlich die Präposition auf zwei Verba bezogen werden kann:

Κατὰ δὲ τακόμενοι μέλεοι μελέαν πάθαν

κλαῖον ματρὸς, ἔχοντες ἀνύμφευτον γονάν . .

Strenge genommen gehört freilich *κατὰ* zu *τακόμενοι*; *κατατήκεσθαι*, auch sonst gebräuchlich, wirkt hier sehr poetisch („niedergeschmolzen in Thränen“), indessen kann man füglich in *κατὰ* zwei fast gleich starke Fäden vereinigt glauben, deren einer nach *τακόμενοι*, der andere nach *κλαῖον* geht, welches letztere ohne diese Anziehung des *κατὰ*-Begriffes kaum den Accusativ des Object's hätte erhalten dürfen.

Malerische Beschreibung, wie sie dem ruhigen Gemüthe entquillt, das sich gelassen der Aussenwelt hingiebt, um sie noch einmal in poetischer Sprache zu gebären, kann auch aus der von Schmerz gefolterten Seele kommen. Die Verzweiflung beschreibt eben so treu, stellt eben so plastisch dar wie die klarste Ruhe.

So Kreon ib. 1271—75:

οἶμοι·

ἔχω μαθὼν δειλαιοσ· ἐν δ' ἐμῷ κάρα

θεὸς τότ' ἄρα τότε μέγα βάρος ἔχων

ἔπαισεν, ἐν δ' ἔσεισεν ἀργίαις ὁδοῖς

οἶμοι, λαξπάτητον ἀντρέπων χαράν . .

Bemerkenswerth ist, daß *ἐν δ' ἐμῷ κάρα* den Gedanken einleitet, und daß *παίειν* und *σειεῖν* sich gleichberechtigt darauf beziehen; dadurch erhält die Figur eine überaus große Wirksamkeit, weil der ganze Satz in ihr wie in einer Spitze ausläuft.

In O. T. 1197:

ἐκράτησε τοῦ

πάντ' εὐδαιμόνος ὄλβου·

ὦ Ζεῦ, κατὰ μὲν φθίσας

τὰν γαμψώνυχα παρθένον . .

gibt die Emesis der Stelle durch Hervorhebung des κατὰ-Begriffes viel Kraft und Anschaulichkeit. Καταφθίνειν erhält eine plastische Tendenz, da das Moment κατὰ nicht weniger stark wirkt als φθίσας.

Die Erzählung der Dejanira von ihrem Abenteuer mit Nessus enthält eine Stelle, welche durch die adverbialle Haltung mehrerer Präpositionen, die gleichwohl Theile von zusammengesetzten Verben sind, merkwürdig ist. Sie sagt 565—69 der Trachinierinnen:

παύει μεταίαις χερσίν· ἐκ δ' ἤϊο' ἐγὼ

χὼ Ζηνὸς εὐθύς παῖς ἐπιστρέψας χεροῖν

ἤκεν κομήτην ἰόν· ἐς δὲ πλεύμονας

στέργων διεῖρῶϊζήσεν· ἐκθνήσκων δ' ὁ θῆρ . .

Hier findet zunächst in ἐκ δ' ἤϊο' eine Emesis statt: „auf schrie ich“, eigentlich: „heraus aber wehte ich Geschrei“. Ein solches ἐκ, ebenfalls in der Emesis, fanden wir schon Ant. 427. In beiden Stellen giebt die Figur der Präposition den Begriff der Bewegung. Wir werden diese Eigenthümlichkeit der Emesis noch oft zu beachten Gelegenheit finden. Ursprünglich bezeichnet die Präposition im Griechischen nicht eine Ruhe am Orte, sondern eine Bewegung; dieses bald verloren gegangene Moment, welches der energischen Phantasie der Griechen gemäß war, ward durch die Emesis der Präposition wieder gegeben. Wir werden dies selbst bei ἐν oft genug bemerken. — Nach ἐκ δ' ἤϊο' folgt ἐς δὲ πλεύμονας . . διεῖρῶϊζήσεν ἐκθνήσκων. Dieses Spiel mit ἐκ und ἐς und wieder ἐκ giebt der ganzen Situation etwas ungemein Plastisches. Die Präpositionen haben hier noch so recht ihre ursprüngliche, ausdrucksvolle Bedeutung. Die Abwechslung des Präsens mit dem Aorist und was wir sonst in solchen Beschreibungen von epischen Eigenthümlichkeiten bemerkt haben, macht diese ganze Erzählung zu einer echt homerischen, voll Lebhaftigkeit und Anschaulichkeit. Nur fehlt, was trotz seiner Berechtigung in den Epen oft unangenehm wird, die behagliche Breite, die Sophokles mit Recht hier wie sonst vermeidet, um eben der Aufregung des Vortragenden, der Stimmung der Hörer, überhaupt der individuellen Natur des Drama nicht Eintrag zu thun.

Wieder in der *Emesis* steht *ἐκ* ib. v. 1055—57:

*πλευραῖσι γὰρ προσμαχθέν, ἐκ μὲν ἐσχάτας
βέβρωκε σάρκας, πλεύμονάς τ' ἀρτηρίας
ῥοφεῖ ξυνοικοῦν· ἐκ δὲ χλωρὸν αἷμά μου
πέπωκεν ἦδη . .*

Hier ist der Körper das Gefäß, Fleisch und Blut die Speise und der Trank, das Gift der gierige Esser — ein furchtbar schönes Gleichniß, um so erschütternder, da die Verzweiflung es gebraucht. Nicht eine mehr oder minder gemüthliche, ruhige, epische Erzählung, sondern ein vom wildesten Schmerze ausgestoßenes Wehgeschrei ist diese Beschreibung des Herakles von der furchtbaren Wirkung des Giftes und seinen Folterqualen. Was wir über die Malerei der Verzweiflung in der Klage des Kreon (*Ant.* 1274) bemerkten, das paßt auch hier.

Im *Philoktet* finden wir zum ersten Male die Präposition *ἀπό* in der *Emesis* und zwar viermal: 647, 817, 1158 und 1177:

v. 647: *ἀλλ' ἔστιν ὧν δεῖ, καίπερ οὐ πολλῶν, ἀπο.*

Auf den Begriff des *ἀπό* kam's hier an, *ἔστι* konnte auch fehlen (wie *πάρα*, *ἐν* oft für *πάρεστι*, *ἔνεστι*); daher die Abtrennung und Stärkung der Präposition.

Die drei anderen Stellen gehören zusammen, da sie dieselbe Präposition unter ganz ähnlichen Verhältnissen in der *Emesis* haben.

v. 817: *ἀπό μ' ὀλεῖς, ἦν προσθίγης.*

Ein kleiner einzelner Satz. *Philoktet* spricht es in Schmerz und Angst; die Figur macht seinen Ausruf lebhaft und ausdrucksvoll. *ἀπό* in *ἀπολλύμαι* hatte seine Bedeutung fast ganz eingebüßt (ähnlich wie „ver“ in „verderben“); daher wird die Trennung bei diesem Verbum um so auffallender und bezweckt gewiß, die Präposition neu zu beleben und ihren Begriff (das zu Grunde richten) stark hervorzuheben.

v. 1158: *ἀπό γὰρ βίον ἀντίκα λείψω . .*

Auch in dieser Stelle, welche dem Klagegesange des *Philoktet* entnommen ist, hat *ἀπό* einen nachdrücklichen Ton erhalten, sowohl durch die Figur als durch die Stellung, und demgemäß einen kräftigen Effekt: „fort wird mir genommen das Leben!“

v. 1177: ἀπό νῦν με λείπεται ἡδὴ.

Ein einzelner Satz, imperativisch wie 817, und in Schmerz und Unwillen ausgestoßen, was durch die Emesis wirksam bezeichnet wird: „fort! laßt ab von mir!“

Wir haben nun alle Fälle der Emesis bei Sophokles betrachtet; wir wenden uns zur Bestimmung der Grenzen, innerhalb welcher sich die Figur bei diesem Dichter bewegt. Daß sie von ihm nur in beschränktem Maße gebraucht wird, ist klar; denn die Zahl der Fälle beträgt nur zwanzig, selbst den Fall im O. T. 181 doppelt gerechnet, nämlich: Ai. 1288; El. 299, 713, 746; O. T. 27, 181, 1197; Ant. 420, 427, 432, 979, 1274; Trach. 565, 1055, 1057; Phil. 647, 817, 1158, 1177. Die Präpositionen, die zu diesen Fällen gehören, sind vorzüglich ἐν, ἐκ, σὺν, ἀπό, dann κατά, ἐπί.

Zwei Hauptfragen drängen sich uns nun zunächst auf: wann gebrauchte Sophokles die Emesis? und wie gebrauchte er sie?

Es ist keine Willkür, keine Laune, selbst keine metrische Rücksicht, welche den Dichter zu dieser in der prosaischen Sprache so ungewöhnlichen Zertrennung zusammengesetzter Verba bewegt. Vielmehr thut er es aus einer inneren Nothwendigkeit. Das poetische Bedürfnis treibt ihn dazu. Die Emesis ist ihm ein poetisches Mittel. Wenn er den Aufruhr der Elemente, das Getümmel des Wagenrennens, oder das Zucken des Schmerzes in dem gefolterten Körper oder das Strauben des geängstigten Mädchens in den Armen des Centauren malen will, wenn er den fliehenden Pfeil, den einschlagenden Blitz oder den tausenden Staubaufwirbelnden Sturmwind, den zu Hilfe eilenden Freund oder den auf das Wild losstürzenden Jäger uns in lebendiger Wahrheit vor die Augen führen will — dann gebracht er die Emesis. Das Malerische, das Plastische seiner Darstellung, diesem unscheinbaren Mittel verdankt er es oft. Das ist, was man die epische Funktion der Emesis nennen kann; alle Beispiele der Emesis gehören hieher, ausser denen im Philoktet. In diesen letzten war der Zweck ein anderer. Das jähe Auffahren des heftig Erzürnten oder von Schmerz Durchzuckten sollte auch in der Sprache ausgedrückt werden. Es ist der Gebrauch der Emesis dort höchst bezeichnend für das von zehnjährigem Leiden zer-

riffene Gemüth des Philoktet. Man sieht ihn zurückfahren vor der Hand, die seine Wunde zu berühren droht: ἀπό μ' ὀλεῖς, ἦν προσδίσσης ruft er hastig; man sieht ihn voll Haß und schauernd den Chor von sich abwehren: ἀπό νῦν με λείνεται ἦδη! Gewiß war auch Ton und Vesiculation der Reizbarkeit des Gemüthes angemessen. An anderen Stellen (Phil. 1158; Aj. 1288) diente die Figur dem Dichter, überhaupt Lebhaftigkeit und Nachdruck in die Rede zu bringen und die ursprüngliche Bedeutung der Präposition in größerer Reinheit hervorzuheben. Beide Zwecke erreicht die Emesis an und für sich und in jedem Falle. In den zusammengesetzten Verben nämlich tritt die Bedeutung der Präposition niemals ganz scharf und ihrem Wesen vollkommen angemessen heraus; ja zuweilen geht sie an den Gesamtbegriff des componirten Verbum, wie er sich durch den usus gebildet hat, verloren. Wollte nun Sophokles der Präposition ihr Recht widerfahren lassen, so mußte er sie vom Verbum trennen; dann erst konnte sie sich in ihrer reinen eigenthümlichen Bedeutung zeigen. Bisweilen drückt die Präposition etwas aus, worauf es weit mehr ankommt, als auf das Verbum selber; auch in solchem Falle wendet Sophokles eben so richtig wie geschickt diese Figur an. So liegt in der Präposition σύν die Bezeichnung des Beistehens; daher hebt Sophokles Aj. 1288, wo es ihm eben um diese Bedeutung zu thun ist, sie durch die Emesis hervor. Natürlich mußte er sich auf Präpositionen beschränken, die in ihrer Verbindung mit dem Verbo doch immer noch einen gewissen individuellen Charakter bewahrt hatten, weil sonst dem Ohre durch die Figur ein todtcs Wort aufgedrängt worden wäre.

Eine andere Schranke, welche Sophokles nicht durchbrechen durfte, war die ästhetische Regel, welche verbietet, ein auffallendes Mittel zur Verschönerung der Darstellung zu oft anzuwenden; und zu oft wurde die Emesis, wenn überhaupt oft, angewendet, eben weil sie im gewöhnlichen Sprachgebrauche unerhört war.

Ueber die Art und Weise, wie der Dichter die Emesis im Verse gebraucht, lassen sich, so weit wir aus dem vorliegenden, allerdings nur kleinen Theile seiner Werke schließen können, bestimmte Regeln geben. Fast immer stellt er die Präposition an den Anfang des Satzes, nur

einmal hinter das Verbum — in dieser Stellung gewinnt sie an Auffälligkeit und dadurch an Effect. Es folgt ihr ein kleines Wörtchen (meistens *δε*), welches sich an dieselbe anlehnt und ihr doch auch selber Halt giebt, ihr, so zu sagen, als Folie dient. Ein größeres Wort hinter der Präposition würde deren Bedeutung sowohl durch seinen stärkeren Klang als sein größeres Gewicht verschlingen oder wenigstens sehr schwächen. In den malerischen oder episch gehaltenen Stellen folgt *δε* auf die Präposition, welches durch seine Leichtigkeit und Flüssigkeit und zugleich durch lebhafte Sahanknüpfung die Wirkung der Emesis sehr unterstützt; sonst folgt *μέν, μέ, γάρ, ὅν*. Meist kommt die Emesis in einer trimetrischen Rede vor, weil da am meisten erzählt, geschildert, gemalt wird; seltener in Gesangpartieen und dann nur mit der Tendenz der Gefühlsplastik.

Daß die Emesis überhaupt in der attischen Poesie vorkommt, während sie doch in der Prosa so ganz ungebräuchlich ist, darüber darf man sich nicht wundern. Sehen wir nicht dieselbe Erscheinung in jeder Literatur? Gebraucht nicht stets die Poesie Sprachelemente, die der Prosa fremd sind? Ein Zweck der Poesie, bewußt oder unbewußt, ist auch die Veredelung, Verfeinerung der Sprache. Daher bestrebt sie sich, dieselbe von allem Rohen, Gemeinen, Kleinen, Unschönen zu befreien; und in so fern hat sie ein Streben nach Neuerung. Aber auf der andern Seite enthält sie auch ein wesentliches Element, welches auf die Erhaltung des Bestehenden, in so fern es erhaben, schön, edel ist, geht. Daher kam es, daß die Dichter bei den Griechen die so ausdrucksvolle und hochpoetische Emesis festhielten, als der Sprachgebrauch sie fortschaffte. Ueberdies war diese Figur, wenn auch aus dem gemeinen Leben und der Prosa geschwunden, doch der Anschauung und dem Sprachbewußtsein des Griechen sehr bekannt, da sie im Homer, seiner Bibel, so häufig erscheint. Was durch Homer ihm vertraut und ehrwürdig geworden war, konnte schon deshalb der Grieche ohne Unwillen oder Erstaunen im Theater aus dem Munde der Heroen der Vorzeit hören.

Capitel II. Aeschylus.

Aeschylus steht naturgemäß den Anfängen des Drama noch sehr nahe, daher erinnert bei ihm die ganze Anlage des Stückes, wie die Einzelheiten in der Form oft an die dionysischen Feiergefänge. Vor Allem gilt diese Bemerkung vom Chor. Derselbe hat bei Aeschylus einen weit lyrischeren Charakter als bei Sophokles; er nimmt viel reger und leidenschaftlicher Partei, wie er ja in den „Hülfelehenden“ selbst Partei ist. Ueberhaupt aber vertritt er bei ihm mehr die Stelle des Gefühls als der Reflexion und schwankt nicht so ängstlich Maß haltend (Agam.) wie bei Sophokles. Der Dialog ist viel weniger ausgebildet, er hält die einfache jambische Form nicht fest, sondern springt sehr oft in lyrische Rhythmen über oder bedient sich der pomphafteren, aber zugleich der erregteren Sprache des gemeinen Lebens sich nähernden trochäischen Tetrameter, was einen gewissen Berührungspunkt zwischen Aeschylus und Aristophanes bildet, der ebenfalls, obwohl aus anderen Gründen, dieses Verses sich bedient.

In prosodischer und sprachlicher Beziehung gemahnen des Aeschylus lyrische Partien uns lebhaft an unsere Kirchenmusik; das Recitativmäßige spielt in ihnen eine große Rolle. Auch bei Sophokles wiegen Strophe und Antistrophe so zu sagen gleich schwer; allein bei Aeschylus erstreckt sich die Harmonie selbst auf die Worte und Sätze, zumal bei Halbchören. Ueberaus häufig wird die Anadiplosis nicht allein einzelner Wörter sondern ganzer Sätze, ja ganzer Satzpartien angewendet; zusammenfassend, antithesirend, in jeder Art und mit großer Gewandtheit fügt er die Worte und Sätze. Selbst Wortspiele kommen oft vor, und die Onomatopoeik erhält hier, besonders in Klagegesängen, ein Recht, welches Sophokles ihr nicht zugesteht. Außerdem finden sich Alliteration und Assonanz nicht zufällig, sondern in unverkennbar poetischer Absicht. Alles dies macht die Form sehr musikalisch.

An sonstigen poetischen Mitteln ist besonders die große Menge von verbalen Substantiven auf zwei bemerkenswerth, dann auch der

öftere Gebrauch verbaler Adjektiva auf *σιμος*. Im Uebrigen ist die Sprache des Aeschylus in Wörtergebrauch, Endungen und dialektischen Formen weit epischer als die des Sophokles. Die Präpositionen, deren freierer oder gebundenerer Gebrauch ein gewisses, ziemlich sicheres Kriterium für die Zeit eines griechischen Schriftstellers besonders Dichters abgiebt, werden vom Aeschylus mit derselben Gewandtheit, aber mit größerer Freiheit gebraucht; die Anastrophe, die Prägnanz, *πάρα*, *ἐν* für *πάρῃσι*, *ἔνῃσι*, der Gebrauch der verlängerten Form (*ὄπαι*, *διαί*, *παραι*, *ἐνί*) kommen sehr oft vor, öfter als bei Sophokles. Die Emesis gebrauchen beide Dichter, aber Sophokles wendet sie öfter und zu etwas anderem Zwecke an. Eine genauere Untersuchung wird das Verhältniß des Aeschylus zu dieser Figur feststellen.

Prom. V. 132—33:

κτύπου γὰρ ἀγῶ χάλυβος

διῆξεν ἄντρων μυχόν, ἐκ δ' ἔπληξέ μου τὰν θεμερωῶπιν αἰδῶ. ,
 μου gehört hier natürlich zu αἰδῶ als gen. poss. Gewissermaßen steht μου τὰν θ. αἰδ. periphrastisch für με, wie etwa Ἡρακλέους ἀλκή für Ἡρακλῆς. Für die Bedeutung von ἐκπλήσσειν vergleiche man ib. 360: κεραυνὸς ὅς αὐτὸν ἐξέπληξε τῶν κομπομαμάτων; vgl. auch ἐκφοβεῖν Pers. 609. Es ist sicher nicht ohne Bedeutung, daß hier im Ausdruck des Bildes in den beiden Versen, die des Verses Hauptpfeiler sind, das η und ξ sich wiederholt. Denn diese Laute geben den eigenthümlich knarrenden und durchdringenden Ton des Eisens sehr getreu wieder. Eben so wenig kann man die Absicht verkennen, in welcher der Dichter die Emesis angewandt; sie drückt mit großer Anschaulichkeit das Mögliche des Entschlusses, das unwillkürliche Auffahren der Okeaniden aus. Wie ein elektrischer Schlag (um uns dieses Anachronismus zu bedienen) trifft sie der Klang und treibt sie hinaus. Wie sich die Anschaulichkeit immer sehr leicht mit der Lebhaftigkeit und Erregtheit des Gefühles verbindet, so auch hier; es ist nicht bedeutungslos, daß die Emesis hier gerade in einer lyrischen, einer Gesangpartie vorkommt.

Einen ganz anderen Charakter hat die Figur ib. 696:

πρό γε στενάζεις καὶ φόβου πλέα τις εἶ.

ἐπίσχεσ ἔς τ' ἂν καὶ τὰ λοιπὰ προσμάθῃς . .

„Zu frühe jammerst du und bist voll Entsetzen; warte, bis du auch das Ende gehört hast!“ *προστενάζειν* in der Bedeutung „zuvorstöhnen, d. h. ehe etwas geschieht“ kommt auch sonst vor. Daß *πρό* in dieser Stelle sich auf beide Verba des vorliegenden Hysteronproteron bezieht, verhindert die Annahme der *Emesis* um so weniger, als diese Figur der Präposition stets ein großes Maß von Selbstständigkeit zu Wege bringt. Der Zweck der *Emesis* ging auf starke Hervorhebung des Begriffes *πρό*; dies erreichte der Dichter durch Einschlebung von *γε*, welches dem Satz außerdem den Ausdruck des Einwurfs giebt. Eine gewisse Lebhaftigkeit des Tones wird auch hier durch die Figur bewirkt, aber nicht in dem Maße wie Prom. 133, wo schon *δέ* durch die Flüssigkeit seiner Bedeutung viel zur Schnelligkeit der Worte beitrug.

ib. 877–880: *ἐλεεῦ, ἐλεεῦ, ὑπό μ' αὖ σπάκελος
καὶ φρενοπληγεῖς μανίαι θάλπουσ',
ὄϊτρον δ' ἄρδις χρίει μ' ἄνυρος . .*

ist nicht zu construiren *θάλπουσ' ὑπό με*, denn *θάλπειν* ist causativ, sondern *ὑποθάλπουσί με*, was auch einen viel anschaulicheren und poetischeren Sinn giebt. Die *Emesis* entspricht hier durchaus dem überreizten Gefühle, dem Wehgeschrei des Schmerzes; sie veranschaulicht überdies: wie eine Feuerbrunst läuft der Schmerz und der Wahnsinn durch Jos Nerven, unter ihrem Leibe hin; *ὑποθάλπειν τινά* „Einen mit Wärme, mit Feuer unterlaufen“ zeigt die Energie der Präposition auf höchst bedeutsame Weise; um so mehr ist die *Emesis* an ihrem Orte. Sie verleiht der Präposition den nöthigen Schwung, um in den Verbalbegriff das Moment der Bewegung legen zu können. Daß *ὑποθάλπειν* eine ungewöhnliche Form sei, darf nicht Bedenken gegen die Figur erregen, denn die Figur liebt auffällige Composition. Uebrigens vergleiche man die ganz analoge Stelle Ag. 1215:

*ἐπ' αὖ με δεινὸς ὄρθομαντείας πόνοσ
στροβεῖ ταραύσσων τροιμίσις ἐφημίσις . .*

„Wieder herum wirbelt mich der Weissagung gewaltige Mühsal“. Hier ist es weniger die Anschaulichkeit des Bildes, obwohl auch diese

erreicht ward, als die besondere Kraft der Worte, welche Aeschylus mit der Figur bezweckte. Cassandra, erfasst von den qualvollen Geburtswehen der Prophetie, bricht in Klagen aus: *ἰού, ἰού, ὦ ὦ κακά*. Der heftige Schmerz bedient sich in seinem ersten Ausbruche nie langer Wörter, sondern stößt kurze gellende Bebrufe aus. Darum sind denn auch die kurzen Wörter (*ἰού* bis *ὦν' αὖ' με*) hier ganz angemessen; die Emesis vermehrte sie und unterstützte den Charakter des Abrupten in der ganzen Partie; *ὑποτροβεῖν*, sonst sehr selten, ist übrigens eben so berechtigt wie das stammverwandte *ὑποστρέφειν*, welches in ähnlicher Bedeutung („herumdrehen“) sehr gewöhnlich ist.

In den Persern v. 454—459, wo der Bote anschaulich und lebendig die Schlacht von Salamis beschreibt, findet sich ein Fall von Emesis:

ὡς γὰρ θεός
ναῶν ἔδωκε κῦδος Ἑλλήσιν μάχης,
αὐθιμερὸν φράξαντες εὐχάλκοις δέμας
ὄπλοισι ναῶν ἐξέθρωσκον· ἀμφὶ δὲ
κυκλοῦντο πᾶσαν νῆσον, ὥστ' ἀμχανεῖν
ὅποι τράποιντο.

ἀμφικυκλοῦσθαι kommt sonst nicht vor, wohl aber *περικυκλοῦσθαι*. Gleichwohl wählte Aeschylus das Erstere, weil *περι'*, abgesehen von der metrischen Unbequemlichkeit, wegen seiner besonderen Abgebrauchtheit und vorzugsweisen Metaphorie sich zur Emesis nicht eignet, wie es in der That auch nie bei Sophokles und Aeschylus tmetisch gefunden wird. *Ἀμφὶ* dagegen ist klangvoll und von frischer lokaler Bedeutung; seine Hervorhebung stärkte die sinnliche Wahrheit der Stelle, so wie die Emphase des Verses.

Ag. 944:

ἀλλ' εἰ δοκεῖ σοι ταῦθ', ὑπαί τις ἀρβύλας
λύοι.

Während in den früheren Stellen Veranschaulichung, Plastik Zweck der Figur war, drückt sie hier die Eile und Lebhaftigkeit des Befehls aus. Die Emesis steht hier mitten im Verse; dadurch wird ihre Auffälligkeit etwas gemindert. Auch der substantivische Begriff

des *τις* schwächt etwas die Energie der Präposition, welcher dasselbe folgt. Dagegen gewinnt die Präposition durch die vollere Form an Bedeutung wieder, so daß die Figur im Ganzen hinlängliche Kraft erhält, um den imperativischen Ton stark hören zu lassen.

Choe. 459—60:

σέ τοι λέγω, ξυγγενοῦ, πάτερ, φίλοις. ἐπιφθέγγομαι.

στάσις δὲ πάγκοινος ᾧδ' ἐπιρροθεῖ.

ἄκουσον ἐς φάος μολῶν, ξὺν δὲ γενοῦ πρὸς ἐχθρούς. .

Ξυγγενέσθαι ward wie adesse mit dem Begriffe des Helfens besonders in Anrufungen der Götter gebraucht. Hier ist *ξυγγενοῦ* die Tendenz, nach welcher die ganze Verspartie hinstrebt. Drest begann *ξυγγενοῦ πάτερ*, Elektra stimmte ein *ἐπιφθέγγομαι*, der Chor endet die Anrufung, indem er dasselbe Wort, nur, wie es nothwendig war, mit mehr Stärke und Ausdruck wiederholte; *ξὺν δὲ γενοῦ!* Um dem Worte diesen Nachdruck zu geben, kam es darauf an, seine eigentliche Bedeutung hervorzuheben, und das geschah am besten durch Hervorhebung der Präposition als des specifischen Merkmals; daher die *Emesis*. Außerdem aber bildet der Vers den Abschluß der Anrufung des Gottes, demnach muß er das Thema des Metrums und zwar wegen der Feierlichkeit des Gegenstandes in volltönendem, würdigem Klange wiedergeben. Diese Würde und schwinghafte Feierlichkeit erreichte der Dichter durch die vollere Form (zwei jambische Dipodieen), dann aber vorzüglich durch den eingelegten Choriambus, welcher der Träger des Schlußverses ist. In ihm tritt die Erregtheit des Gefühls auf die höchste Spitze. Zu diesem Choriambus, worin die höchste Kraft mit der größten Flüssigkeit sich verbindet, war die *Emesis* eben dieser Toneigenschaften wegen ganz angemessen. So paart sich denn hier vermittelst der Figur metrische Schönheit mit Kraft und Präcision des Ausdrucks und logischer Wahrheit. Auch gab sie dem Schlußverse selbst vermöge der Symphonie der Präposition *ξὺν* mit *ἐς* und *πρὸς* eine nicht unbedeutende Harmonie. Diese Symphonie der Worte findet sich auch in den folgenden Versen desselben Gesanges (*Ἄρης Ἄρει ξυμβάλοι, Δίκα Δίκα· ἰὼ θεοὶ κραίνει' ἐνδίκως* u. s. w.), und ist überhaupt der äschyleischen Sprache eigenthümlich.

ib. 1024:

φέρουσι γὰρ νικώμενον
 φρένες δύσαρκτοι· πρὸς δὲ καρδίᾳ φόβος
 ᾄδειν ἔτοιμος ἢ δ' ὑπορχεῖσθαι κότῳ. .

„zu besprechen das Herz ist die Furcht bereit und zuzutanzten dem Zorne“. Das Bild ist von der Musik und dem Tanze hergenommen, aber ausserdem mischt sich in προσάδειν der Begriff des Beszauberns hinein. Auch sonst wird προσάδειν (wie ἐπάδειν, besonders bei Plato) von dem Gesange der Beschwörer gebraucht, die bei den Griechen in alten Zeiten zugleich Aerzte waren, wie auch bei uns noch hie und da das Besprechen der Krankheiten durch leises Absingen gewisser Reimsprüche Sitte ist. In dieser Stelle ist es nicht der Arzt, sondern der Zauberer, an den wir zu denken haben. Die Furcht bezaubert den Geist wie ein Beschwörer seine Opfer. Von diesem Bilde geht der Dichter mittelst der weiten Bedeutung des προσάδειν zu dem Bilde des sinnverwirrenden Tanzes über. Was die Konstruktion betrifft, so ist es nicht zweifelhaft, daß πρὸς hier in der Emesis steht. Denn προσάδειν τιν' ist ganz gewöhnlich, ᾄδειν πρὸς τινι zwar möglich aber ungebrauchlich (denn überhaupt kommt ᾄδειν oft in Composition, aber wohl nie als Simplex mit folgender Präposition in dieser Bedeutung vor), und wäre hier ganz matt und farblos. Auch daß ᾄδειν den Vers beginnt, wie πρὸς den Satz, ist wichtig genug, um beide in solche Verbindung zu bringen; sie erhalten dadurch einen Nachdruck, der ihre räumliche Trennung dem Klange nach aufhebt und sie im Sinne-zusammenführt. Das Unterscheidende dieser Emesis ist dies, daß die Präposition keinen oder geringen selbstständigen Anstrich erhält, woraus schon folgt, daß der Zweck nicht Plastik war. In der That reißt nur die Lebendigkeit des Gefühls die Präposition vom Verbo; erzielt wird damit überdies die Hervorhebung des ganzen Begriffs προσάδειν. Der Grund, weshalb die Anschaulichkeit hier weniger hervortritt, liegt darin, daß καρδίᾳ sich mehr zu πρὸς als zu ᾄδειν neigt, einmal wegen der Stellung, dann aber auch weil es sich als Objekt durchaus nur auf den vereinigten Begriff προσάδειν bezieht. Auch das folgende ὑπορχεῖσθαι κότῳ weist einerseits auf ein vorhergehendes

Compositum προσάδειν hin und hebt andererseits die logische Verbindung des Objectes καρδίη mit προσάδειν mehr hervor, so daß vor der Concinnität der Construction die Malerei etwas in den Hintergrund tritt. Die Hauptwirkung der Figur besteht also in der Emphase des Ausdrucks und der hindurchschimmernden Vereiztheit des Gefühls, welche schon prophetisch an den nahenden Wahnsinn und die Eumenidenjagd mahnt.

Man hüte sich in Eum. 393—96:

ἐπὶ δέ μοι

γέρας παλαιὸν οὐδ'

ἀτιμίας κυρῶ, καίπερ ὑπὸ χθόνα

τάξιν ἔχουσα καὶ δυσήλιον κρέφας. .

und ib. 845:

ἀπὸ γὰρ με τιμᾶν δαμιᾶν θεῶν

δυσπάλαμοι παρ' οὐδὲν ἦσαν δόλοι. .

Fälle von Timēsis zu sehen; es sind dies vielmehr Anastrophen (vom Casus), die allerdings merkwürdig genug sind und in unserer späteren Abhandlung von der Anastrophe beleuchtet werden sollen.

Pers. 100 (ed. Herm.):

φιλόφρων γὰρ σαίνουσα τὸ πρῶτον, παράγει

βροτὸν εἰς ἄρκυας ἄτα.

τόθεν οὐκ ἔστιν ὑπέκ θνατὸν ἀλύξαντα φρυγεῖν.

θεόθεν γὰρ κατὰ μοῖρ' ἐκράτησεν

τὸ παλαιόν, ἐπέσκηψε δὲ Πέρσαις

πολέμωνος πυργοδαϊκτους. .

Die Verbesserung ἄρκυας ἄτα statt des alten ἀρκύσιστατα ist glücklich. Es bietet sich dabei ein bestimmtes passendes Subjekt, statt daß man sonst aus dem vorigen ἀπάτη ergänzen müßte, und die Setzung des ganz concreten Substantivs ἄρκυες statt des abstrakten ἀρκύσιστατα ist ebenso dem Sinne angemessen und günstig. Noch mehr aber gewinnt die Stelle durch die zweite nicht weniger treffende Conjectur Hermanns ὑπέκ statt ὑπέρ. ὑπερφρυγεῖν ist ein spätes Wort (Hipp.) und seine Bedeutung paßt hier nicht. Dagegen giebt ὑπεκφρυγεῖν ein ganz naturgetreues Bild des unter den Fingern des Nezes (so zu sagen) glatt herauschlüpfenden Fisches.

Die Emesis hat hier den Zweck, die Plastik, welche in den Begriffen ὑνέκ liegt, dem Auge recht bemerklich zu machen. Indem der Versictus auf ὑνέκ fällt, erhält dies ein musikalisches Gewicht, welches den Effect der Figur unterstützt. Die Bedeutsamkeit des ὑνέκ tritt um so mehr ins Licht, als es dem vorhergehenden τόθεν sinnlich correspondirt. Ueberhaupt lieben die Dichter correlate Localbegriffe scharf einander entgegen zu setzen, besonders in der Richtung — *θεν κατά*, wie weiter unten *θεόθεν κατά*. Alles dieses macht die energische Hervorhebung des ὑνέκ in poetischer Hinsicht wirksam und gerechtfertigt und gleicht die Beispiellosgkeit des Falles aus. Denn in der That ist dieses der einzige Fall, den wir bei den Dramatikern und Lyrikern von Emesis zweier Präpositionen finden. Aber ὑνέκ war auch sonst fast zu einem organischen Ganzen verschmolzen, ohne daß die einzelne Präposition bei der Vereinigung irgend etwas an Anschaulichkeit verloren hätte. Dies erleichterte ihre absolute Setzung in einem Ganzen; *ἀντανό* würde man nicht so haben hinstellen können, weil hier die Begriffe nicht dieselbe Grundanschauung enthalten. Bei ὑνέκ dagegen hat der Hörer nicht nöthig, seine Phantasie mit zwei Bildern zu gleicher Zeit zu belästigen, er sieht eines, wenn schon ein Verwendetes. Uebrigens ist *ὑπεκείνγειν* ein sehr altes Wort (bei Homer oft) und gerade mit dem Objekt *ἄτην, κῆρα* oder dergleichen sehr häufig; *ὑπεκώλειν*, ebenfalls mit sehr plastischer Wirkung der Präpositionen, gebraucht Aeschylus Perser 448. — Festhalten müssen wir bei Beurtheilung dieses Falles vor Allem, wie gesagt, den Umstand, daß *ηνέκ* ein organisches Ganze für die Anschauung wie für das Ohr bildet. Denn nur so läßt sich das Abnorme der Abtrennung erklären. Und doch, ohne den mächtigen Schwung dieses Chorgesanges überhaupt, wäre die Abtrennung einer so schweren Masse sehr schwierig und selbst hinderlich gewesen. Aber das gewaltige Pathos berechtigte zu großartigem, ungewöhnlichem Ausdrucke. — Dieser Grund liegt auch bei der Emesis im folgenden Verse vor. *Κατακατεῖν* „niederzwingen“ ist an sich ein sehr starkes Wort; die Emesis macht den Eindruck aber ganz überwältigend. Zwar hat die Präposition nicht den Versictus, ist auch sonst äußerlich nicht gestützt oder ge-

kräftigt, aber wegen des vorhergehenden *θεόθεν* wird sie sehr bedeutsam. Die vom Himmel auf das alte Reich niederstürzende *Moira* giebt ein überaus anschauliches Bild voll Leben und Bewegung. Auch das Verbum erhält durch die *Emesis* viel Kraft, es tritt in seiner alten gewichtigen Bedeutung energisch hervor. In dem Bilde, das auf diese Weise von der Figur beleuchtet wird, erhält nicht bloß die *μοῖρα*, sondern auch das andere Moment, *τὸ παλαιόν*, Bewegung von der thätigen Präposition. Denn die Richtung, welche dieselbe so stark angeht, nimmt zuerst zwar das Subjekt, dann aber bewältigt auch das Objekt: „herabstürzend wirft die *Moira* nieder das Alte“. Ganz ähnlich wird auch

Pers. 897:

εἶθ' ὄφελε, Ζεῦ, καμὲ μετ' ἀνδρῶν
τῶν οἰχομένων

θανάτου κατὰ μοῖρα καλύψαι . .

durch das in Folge der *Emesis* wirksame *κατὰ* dem Objekt wie dem Subjekt Bewegung mitgetheilt. Auch hier ist der Effekt der Figur entschieden plastisch. In *κατακαλύπτειν* war das Anschauliche der Präposition verloren gegangen, daher die Abtrennung um so zweckmäßiger. Doch gab gewiß die erste Veranlassung zur *Emesis* das gereizte Gefühl, die Leidenschaft des Sprechers. Und somit ist dieser Fall wohl denen beizuzählen, die wir sonst als nach Gefühlsplastik strebend bezeichneten. Die eigenthümliche Vorliebe, mit der die Dichter gerade *κατὰ* zur *Emesis* brauchen, erklärt sich wohl am richtigsten aus seiner lebhaften, sinnlichen Bedeutung. Denn immer giebt es, wenn abgetrennt, vor anderen Präpositionen dem Ausdrucke durch die entschiedene Bewegung, die es den Elementen des Bildes zuertheilt, eine besondere Anschaulichkeit. So auch

Choe. 567:

εἰ δ' . .

κάκεινον ἐν θρόνοισιν εὐρήσω πατρός,
ἢ καὶ μολῶν ἔπειτά μου κατὰ στόμα
ἀρεῖ, σάφ' ἴσθι, καὶ κατ' ὀφθαλμοὺς βαλεῖ . . .

— νεκρῶν

ἴησω, ποδώκει περιβαλὼν χαλκείματι . .

Das Bild, welches Drest sich hier vorführt, ist sehr lebendig; die beiden Emesen tragen zu der Wahrheit desselben nicht wenig bei. Hermann schreibt statt des alten ἐρεῖ das bedeutend bessere ἀρεῖ. Denn λέγειν κατὰ στόμα wäre hier ein ziemlich kraftloser, unpassender Ausdruck. Durch die Emesis wird Megisths Bild, wie er „nieder den Mund hebt, nieder die Augen wirft“ der Phantasie des Hörers kräftig eingepägt. Ueber den eigenthümlichen Contrast der Begriffe κατὰ und ἀείρειν, der durch die Emesis scheinbar bis zum Widerspruche emphatisirt wird, werden wir ausführlich bei Alcäus 41. 2 sprechen. Hier erhält das abgetrennte κατὰ durch den Versictus ein Gewicht, welches es fähig macht, seinen speciellen Lokalbegriff gegenüber dem in ἀείρειν allerdings nicht verschwindenden entgegengesetzten zu behaupten. Das zweite κατὰ tritt mit Recht weniger kraftvoll auf, da es schon durch die Wiederholung emphatisch genug ist und im Begriffe des βαλεῖν gar kein Hemmiß zu überwinden hat.

Pers. 669 :

δέσποτα δεσπότου, φάνηθι.
 Στυγία γὰρ τις ἐν' ἀχλύς πεπόταται
 νεολαία γὰρ ἤδη
 κατὰ γᾶς ὄλωλεν .

Die Präposition ist hier merkwürdig schwächlich geblieben. Gewöhnlich hat die Emesis den Zweck, den Präpositionsbegriff recht kraftvoll hervorzuheben, und daher erhält die Präposition bei ihr meist den Versictus oder wird sonst irgendwie gestärkt. Hier aber hat ἐνί durch die Emesis sogar an Gewicht verloren, denn aus einem zweisilbigen ward es ein einsilbiges Wort. So kann denn das Plastische des Begriffs sich nicht entfalten; der einzige Effect, den die Figur in dieser Gestalt macht, ist der Eindruck der Hast, des wilden Schreckens, womit der Chor das herausgezogene stygische Dunkel bezeichnet. Auch sonst sehen wir die Emesis bei Aeschylus mehr nach Emphase als nach Malerei streben. — Hermann schreibt im folgenden Verse statt des alten πᾶσ' (wodurch eine Emesis entstand) γᾶς. Die Seltenheit eines Verbum καταλλύναι wäre kein Grund, es hier anzuzweifeln; aber durch γᾶς kommt ein Moment in den

Sinn, welches dem Ausdruck viel Schönheit und Concinnität verleiht. Denn der unter die Erde hinabgegangenen Jugend des Volkes wird der alte Darius aus dem Hades heraufsteigend entgegengesetzt. *πᾶσ'* ist in seiner Ueberemphase matt, und die Anschaulichkeit, die eine Wirkung der *Ἐμεσις* wäre, vermöchte doch wegen der unkräftigen Stellung der Präposition keinen Ersatz für das farbige, scharf gezeichnete Bild zu geben, welches durch Hermanns Lesart vorgeführt wird.

Choe. 390:

καὶ πῶτ' ἂν ἀμφιθαλῆς
Ζεὺς ἐπὶ χεῖρα βάλοι,
φεῦ, φεῦ, κάρανα δαΐζας, . .

Hier steht die Präposition ebenfalls tmetisch ohne Verstärkung. Der Charakter der Stelle ist durchaus lyrisch; die aufs Höchste gereizte Leidenschaft macht den Ausdruck abrupt — dies Grund der Figur. Die rasche wilde Sprache des Schmerzes und der Wuth schleudert die Worte in jähem Schwunge gewaltsam hin, unbekümmert um die Alteration und Nebeneffekte der einzelnen Formen. Daher erhielt die Präposition hier weiter keine Verstärkung, es genügte die Auffälligkeit, Gewaltfameit, die der Ausdruck von der *Ἐμεσις* gewann — Plastik war weder am Orte noch an der Zeit. —

Beiläufig erwähne ich die sehr verderbte Stelle Choe. 681 ff., wo Hermann unter anderen Conjecturen *σὺν δ'* statt *νῦν δ'* schreibt. Dies ist nun keinesfalls tmetisch sondern rein adverbial zu nehmen, was freilich der erste Blick schon lehrt. Uebrigens scheinen mir Hermanns Conjecturen in diesem Falle keine Verbesserungen. Er schreibt:

καὶ νῦν Ὀρέστης, ἦν γὰρ εὐβόλως ἔχων (st.: εὐβουλῶς)
ἔξω κομίζων ὀλεθρίου βηλοῦ πόδα
φίλων ἀποψιλῶ με τὴν παναθλίαν. (st. ἀποψιλῶς)
σὺν δ' ἤπερ ἐν δόμοισι βακχείας ζαλῆς (st. νῦν, καλῆς)
ιατρὸς ἐλπίς ἦν, παροῦσαν ἐγγράφει.

Aber auch Hermanns Lesart angenommen, ist die Stelle gleichwohl fast so unverständlich wie früher. Denn die Hauptschwierigkeit liegt

offenbar in *παροῦσαν ἔγγράφει*, wofür Heathius *παροῦσαν ἔγγράφεις*, Pacuvius *προδοῦσαν ἔγγράφει*. Ich möchte lesen *παρ' οὐδὲν ἔγγράφει*, dann wäre Alles klar; der Spott glitte angemessen von Klytämnestras Munde, vgl. auch Eum. 845. Doch dies nebenbei! —

Die zuletzt beigebrachten sieben Emesissfälle sind sehr merkwürdig und für die Auffassung der äschyleischen Emesis recht wichtig. Am auffälligsten ist, daß in ihnen die Präposition nie am Anfange des Satzes steht, etwa mit folgendem *δέ* oder dergleichen, ferner daß dieselbe nur einmal, bei *ὑπέκ*, durch den Versictus verstärkt war und sonst ganz flüchtig- und nachdrucklos da stand. Daraus schon folgte, daß die Wirkung der Figur hier keine vorwiegende war und weniger Malerei als Emphase bezweckte. Dies ist der Charakterzug, den wir auch früher bei der Emesis des Aeschylus wahrnahmen, daß sie nicht sowohl nach Plastik als nach Kraft der Sprache strebt, und damit stimmt es genau zusammen, daß die Emesis auch jetzt wieder sich mehr in lyrischen Parteen als im Dialoge fand. Als einzig in seiner Art besprachen wir schon zur Genüge den Fall der Abtrennung zweier Präpositionen in *ὑπέκ*.

Was die Figur im Allgemeinen anlangt, so gilt folgendes. Sie kommt im Ganzen bei Aeschylus selten vor. Es sind überhaupt fünfzehn Fälle: Prom. V. 133, 696, 877. Pers. 100, 456, 897, 101, 669. Choe. 459, 567, 568, 1024, 390. Ag. 944, 1214.

Schon aus dieser verhältnißmäßigen Seltenheit der Figur kann man schließen, daß auch Aeschylus bestimmte Grenzen in ihrem Gebrauche einhielt. Fast in allen Fällen war es innerer Grund, was ihn zur Emesis bewog, sei es daß er poetische Schönheit bewirken oder erhöhen wollte. Sinnliche Wahrheit, Lebhaftigkeit und Erregtheit des Gefühls, Kraft und Schnelle der Empfindung, kurz Plastik einerseits, Präcision und Emphase andererseits erzielte ihm die Figur. Indessen, eben weil poetisches Mittel, durfte sie nur mit Maß angewandt werden, zumal sie immer eine ungewöhnliche Erscheinung blieb. In den meisten Fällen übrigens erstrebt Aeschylus mit ihr einen kräftigen und wahren Ausdruck gereizten Gefühls, veranschaulicht erhöhte Leidenschaft wie Zorn, Schmerz, Verzweiflung, jauch-

zende Freude, ingrinnige Wuth. Darum findet sie sich auch meist in Iyrischen, in Gesangpartieen. Zuweilen jedoch hat sie auch einen epischen Anstrich und dient zur Malerei, wie im Botenbericht in den Persern oder in dem Gleichnisse Choo. 1024, wo sich epische Malerei mit Iyrischer Gefühlsregtheit verbindet. Auch sonst kommt sie im Dialog vor, mit dem Zwecke, dem Ausdrucke Kraft und Nachdruck (Ag. 944) oder eine besondere Präcision der Bedeutung (Pr. V. 696) zu geben.

Wir haben nun die ästhetischen Endzwecke, die allgemeine Tendenz der äschyleischen Tragedie besprochen. Um sie auch im Einzelnen näher zu charakterisiren, bedarf es einer Erklärung, wie die Figur ihren Zweck erreiche, d. h. welche Verbindung zwischen ihrer äusseren Gestaltung und ihrem Zwecke bestehe.

Die Hervorhebung der Präposition ist die natürliche Folge ihrer Abtrennung; diese Hervorhebung bezieht sich nothwendiger Weise erstens auf ihre Bedeutung, zweitens auf ihre Form. Jede Präposition hat eine ursprüngliche, specielle Bedeutung sinnlichen Charakters: diese drei Momente in ihrer Kraft und Reinheit herzustellen, dazu dient die Figur dem Dichter. Nicht weniger nützlich ist sie ihm, wenn er den Gegensatz gerade dieser Präposition zu anderen andeuten will. Die zweite nothwendige Folge der Trennung ist das Hervortreten des besonderen oder ursprünglichen Verbalbegriffes, der in der Composition durch die Präposition oder durch den Ufus modificirt war. Da nun durch die Trennung sowohl Präposition als Verbum in ihrer besonderen Bedeutung scharf hervorgehoben ward, so kam es auf den Sinn an, ob der Dichter die Kraft des einen der beiden Begriffe durch die Stellung der übrigen Satztheile oder durch das Metrum schwächte. In der Regel sollte die Präposition besonders stark hervortreten, daher ihre häufige Stellung zu Anfang des Satzes. Aber auch dies hätte oft nicht genügt, bei der Leichtigkeit und Kleinheit ihrer Form den nöthigen Nachdruck zu erzielen; deshalb ließ er auf sie ein oder mehrere kleine Wörter folgen und legte auf sie den Versictus, wodurch sie an Kraft gewann, ohne an Flüssigkeit zu verlieren. Sollte sie dagegen mit schwächerem Accent und weniger auffallend gesprochen wer-

den, so ließ der Dichter ein Hauptwort folgen, welches durch die Ausdehnung seiner Form oder die Intensivität seiner Bedeutung die Wichtigkeit der vorhergehenden Präposition schmälerte, oder die letztere erschien auch im Satz und ganz ohne Setus. Aus der gleich starken Hervorhebung der beiden Compositionsbegriffe und ihrer Trennung durch ein schwächeres Mittel (Partikel oder dgl.) ergab sich eine gewisse Harmonie sowohl im Sinne als in der Form.

Dies ist nun das Wesen und der Gebrauch der Tmesis bei Aeschylus. Wie verhält sich Aeschylus hinsichtlich dieser Figur zu Sophokles — das ist die fernere Frage. Im Aeusserlichen findet sich die recht bedeutende Verschiedenheit, daß Sophokles die Präposition tmetisch fast immer an den Anfang des Satzes stellt und auf sie eine Partikel oder sonstiges unbedeutendes Wörtchen folgen läßt. Auch die verhältnißmäßig weit größere Anzahl der Tmesen bei Sophokles (zwanzig sind es) läßt auf einen anderen Charakter dieser Figur bei ihm schließen. Den wichtigsten Unterschied macht der Zweck aus. Sophokles hat die Tmesis in den allermeisten Fällen im Dialog, und zwar in der Erzählung, Schilderung; seine Tmesis ist vorherrschend epischer Tendenz. Sie dient zur Malerei, Plastik. Selbst in den wenigen lyrischen Stellen, wo sie vorkommt, beabsichtigt sie vorzüglich Veranschaulichung, und nur in ein Paar Stellen steht sie in kurzen Sätzen, die Hast eines Ausrufs anzudeuten. Umgekehrt finden wir bei Aeschylus die Tmesis vorzugsweise in lyrischen Partien, mit dem Zwecke, die Kraft des Gefühls auszudrücken, selten im Dialog und der Malerei wegen, ohne daß übrigens die sinnliche Wahrheit ausserhalb ihrer Tendenz bei ihm gelegen hätte. Daher erklärt sich die Erscheinung, daß Sophokles sich auf gewisse Präpositionen beschränkt, die sich in der Composition eine größere Selbstständigkeit der Bedeutung bewahrt hatten und zugleich ein ganz entschieden sinnliches Moment enthielten, während er bei der Wahl der Verba nicht durchaus auf sinnlichen Charakter sah. Denn es kam ihm bei der Tmesis vor Allem auf Malerei an, also auf die Hervorhebung der Präposition in epischer Weise. Dagegen bedient sich Aeschylus der Präposition mit größerer Freiheit — ausser jenen, die auch Sophokles in der Tmesis hat, finden

sich bei ihm *πρό* und *πρός*, so wie *ἀμφί* und *ἐπί*, und *ἐνί* oft, *ἐν* dagegen nicht — weil er durch sie vor Allem Kraft und Präcision erreichen wollte, während er die nöthige Anschaulichkeit auſſer der Figur überhaupt noch durch den sinnlichen Begriff des Verbum bewirkte. Fassen wir Alles zusammen, so ergibt sich, daß die Emesis als grammatische Figur bei Aeschylus mehr Freiheit hat als bei Sophokles, daß sie als poetisches Mittel bei dem Letzteren der Objektivität, bei Jenem der Subjektivität zu ihrem Rechte verhilft, daß sie bei Sophokles vorwiegend epischer, bei Aeschylus mehr lyrischer Natur ist. Und dies ist ja auch der allgemeine Unterschied beider Dichter, daß der Eine die Schönheit, der Andere die Kraft zum Charakterzuge hat. Maß halten sie Beide, Sophokles verhältnißmäßig mehr, denn er war der spätere und fand die Figur schon auf der Bühne.

Capitel III. Aristophanes.

Die Komödie zielt im Allgemeinen mehr nach Personen als nach Sachen, trifft mehr specielle und zufällige als allgemeine, durch die Natur der Dinge gegebene Verhältnisse; sie beschäftigt sich überhaupt mehr mit Reellem als mit Ideellem. Darum ist auch des Komikers Sprache, strenge genommen, viel geistiger als die des Tragikers. Die Tragödie muß sich bemühen, der schönen oder erhabenen Idee durch schöne, erhabene Form einen würdigen Ausdruck zu geben; bei ihr genügt, wenn es glückt, das Wort dem Gedanken. Die Komödie hingegen braucht nur den Gedanken zu äussern; der geistige Inhalt muß bei ihr überfließen, falls sie gelungen sein soll. Deshalb finden sich im Ganzen bei Aristophanes viel weniger Wortwitze als Gedankenhiebe. Freilich bedient er sich daneben mit großer Gewandtheit auch aller äusseren Mittel der komischen Poesie, wie besonders des Metrums, um den Spott eindringlich zu machen; ja gerade im metrischen Ausdrucke liegen bei ihm sehr oft die feinsten Nuancen des Humors und des Witzes angedeutet. Recitative, Antithesen, Anadiplosen und andere Figuren und Wendungen gebraucht er zu seinen Zwecken eben so

oft wie Aeschylus zu den seinigen. Doch kommt die Plastik der Worte bei ihm lange nicht zu dem Rechte wie bei dem Tragiker, eben weil die sinnlichen Elemente der Sprache für die Komödie von geringerer Wichtigkeit sind. Wäre die Komödie eine Parodie der Tragödie, so würden alle die poetischen Mittel, wodurch die Letztere zu wirken sucht, wie z. B. Malerei durch Wortfiguren, in der komischen Sprache zur Karrikatur gebraucht werden. In der That findet man, daß Aristophanes, wo er tragischen Schwung oder tragisches Pathos parodiren will, sich tragischer Mittel bedient, wie der Emesis in den Chören Av. 333, Lys. 262, 263, 1280—86. Indessen ist ihm auch sonst diese Figur als poetisches Mittel nicht fremd. Denn da die Komödie ihrem Zwecke gemäß sich zwar dem Geiste und der Konstruktion nach der Sprache des gewöhnlichen Lebens nähert, andrerseits aber auch die ungewöhnlichsten Formen wählen darf, um einen besonderen Effekt zu erzielen, so liegt an sich die Trennung der Präposition vom Verbum keineswegs ausserhalb der Grenzen ihres Sprachgebrauchs.

Zu den Fällen epischer Emesis, wo also parodirtes Pathos, d. h. nicht die Schilderung oder Erzählung, sondern der Widerspruch, in welchem das Geschilderte, Erzählte mit der Natur der Verhältnisse steht, bezweckt wird, gehören die Stellen Av. 333, Lys. 262, 1280, die, aus dem Zusammenhange des Sinnes herausgerissen, sehr wohl für Emesen tragischen Gebrauches gehalten werden könnten.

Im Chor Av. 327—34:

ἐἴ, εἴ, προδεδόμεθ', ἀνόσια τ' ἐπάθομεν ·

ὅς γὰρ φίλος ἦν ὁμότροφα θ' ἡμῖν

ἐνέμετο πεδία παρ' ἡμῖν,

παρέβη μὲν θεσμοὺς ἀρχαίους,

παρέβη δ' ὄρκους ὀρνίθων ·

*ἐς δὲ δύλον ἐκάλεσεν, παρέβαλέν τ' ἐμὲ παρὰ
γένος ἀνόσιον...*

spricht sich in hochtrabenden Worten der Vögel Wuth aus. Das rasche spitzige Metrum drückt dies Gefühl ebenfalls lebhaft aus, und auch die Emesis ist demselben Grunde entworfen. In ihrer Aufregung zerrissen die hitzigen Vögel die Fesseln des Sprachge-

brauchs und stoßen Präposition, Verbum, Object, Bindewort gesondert aus, und das verstärkt natürlich den komischen Eindruck dieses Chors. An und für sich zwar hat weder das Gefühl noch die Figur etwas Lächerliches; allein die Reizbarkeit, die bei großen Formen Bewunderung erregt, bewirkt Lachen beim Mißverhältniß mit dem Aeußeren, wie denn kleine Personen eher lächerlich werden als große. Denkt man sich diese Stelle in eine sophokleische Gesangpartie versetzt, so würde ihre Wirkung erhaben genug sein, sie verleihe in jedem Falle Leben und Plastik, weil der Zusammenhang des Sinnes auf ernste Formen und schwunghafte Rede vorbereitet und den Hörer zur nöthigen Selbstthätigkeit der Phantasie empfänglich gemacht hätte. Denn wirklich hat die Emesis des *εὖ* etwas Lebhaftes, um so mehr als die Präposition dabei Träger des ganzen Begriffs wird. Hier aber fällt die Malerei der Phantasie fort, Sprecher und Hörer heften ihren Geist nur auf die Spitzen des Gefühls; der Unwille reißt den Chor zur möglichst scharfen Aeußerung seines Gefühles hin, und beim Hörer entsteht darob nicht Sympathie, sondern Schadenfreude, d. h. nicht ein hingebendes Ausmalen der empfangenen Eindrücke, sondern ein bloßes sarkastisches Einsammeln derselben. — Der äuffere Charakter dieser Emesis ist sehr gewöhnlich, sowohl was die Stellung der Satzglieder als das Verhältniß der Glieder zum Compositum betrifft. Daß Malerei hier nicht Zweck war, geht theils aus der ganzen Anlage des Chors, theils aus dem Nichtzusammenstimmen des vorhergehenden und des nachfolgenden Bildes mit dem Begriffe *καλεῖν* hervor. „Er ging über — hinaus, rief herein, warf vor“ — dieser Wechsel der Anschauung hindert allgemeine Plastik. Die Tendenz der Figur ist vielmehr nur ein überstarkes, überscharfes Pathos; darin ward sie vom Metrum gut unterstützt.

Der höchst schwungvolle Klagegesang der Greise Lys. 258—65:

ἧ πολλ' ἀέλπτ' ἔνεστιν ἐν
 τῷ μακροῦ βίῳ . φεῦ . ἐπεὶ τίς ἂν ἦλπισ', ὦ
 Στοιμόδωρ', ἀκοῦσαι, γυναικας, ἄς ἐβόσκομεν
 κατ' οἶκον ἐμφανές κακὸν,
 κατὰ μὲν ἄγιον ἔχειν βρέτας,

κατὰ τ' ἀκρόπολιν ἐμὴν λαβεῖν . .

enthält ebenfalls eine Tmesis voll parodierten Pathos. Der ganze Chor bewegt sich in höchst pomphaften Reden; überaus tragisch klingt der Anfang und diese Ekklase des Gefühls steigert sich in *κατὰ μὲν* zur Tmesis. Die Figur macht überdies die Rede schneller und kraftvoller. Eine ähnliche Tendenz zeigt sich ib. 1280:

πρόσαγε χορόν· ἔπαγε χάριτας

ἐπὶ δὲ κάλεσον Ἄρτεμιν·

ἐπὶ δὲ δίδυμὸν ἀγέχορον, λίϊον,

εὐφρον'· ἐπὶ δὲ Νύσιον, ὅς : . . εἶτα δέ . .

Zwar gestaltet sich hier die Sache in so fern anders, als der Ictus auf der Präposition ruht, und das ist wichtig genug. Denn dadurch erhält sie die nöthige Kraft, um dem Gewichte des *καλεῖν* Begriffes die Wage zu halten. Auch tritt die sinnliche Lebendigkeit überhaupt hier mehr hervor, denn die Präposition spielt in dieser Stelle durchweg eine größere Rolle. Die Composita *πρόσαγε*, *ἔπαγε* bereiten auf die Selbstständigkeit des folgenden *ἐπὶ* vor, und daß dieses später mehrmals ohne Verbum wiederholt wird, vermehrt seine specielle Bedeutsamkeit. Allein die Grenzlinie zwischen relativ und absoluter Selbstständigkeit der Präposition ist hier so unbedeutlich gezogen, daß die Plastik der Tmesis nicht aufkommen kann; *ἐπὶ* war im gewöhnlichen Sprachgebrauche neben *πρός* und *σύν* die am meisten adverbialisirte Präposition; sie ward abgestumpft zum Begriffe „ferner“. Auch hier zählt *ἐπὶ* eher auf als daß es versinnlichte, und hat fast so prosaische Tendenz als das später folgende *εἶτα*, in welches es verschwimmt. Da aber *ἐπὶ δὲ κάλεσον* dem Aeußeren nach und in der Anlage unleugbar tmetisch steht, so ist es unzweifelhaft, daß Aristophanes mit Absicht den Schwung des Chorgesanges durch die Inconsequenz des inneren Wesens der Figur lähmte, und das ist das Komische darin.

Ran. 1047:

Εὐφ. μὰ Δι', οὐ γὰρ ἐπῆν τῆς Ἀφροδίτης οὐδέν σοι.

Αἰσχ. μηδέ γ' ἐπειή

ἀλλ' ἐπὶ σοί τοι καὶ τοῖς σοῖσιν πολλή πολλοῦ ἀπιθοῖτο·
ὥστε γε καὶ τὸν σε κατ' οὖν ἔβαλεν . .

Die Präposition hat hier zwar nicht den Versictus, ist aber durch das folgende (relativ) bedeutungslose οὖν hinlänglich gestützt, um dem Ausdruck die beabsichtigte Emphase und Anschaulichkeit zu verleihen, die nieder zur Erde fallende Wage sollte vor Augen geführt und mit spöttischer Emphase gezeigt werden — dies ist der gut erreichte Zweck der Figur in der vorliegenden Stelle.

Zu Vesp. 437:

εἰ δὲ μὴ τοῦτον μεθήσεις, ἐν τί σοι παρήσεται . .

halten wir *ἐν* für die rechte Lesart statt des alten *ἐν*. Der Chor droht nämlich dem Bdelykleon, ihn mit seinen Stacheln zu verwunden, wenn er den Alten nicht loslasse. Davon ist der richtige Ausdruck in *ἐμπηγνύναι* enthalten, sc. *κέντρον*: es wird dir Etwas eingefügt werden (cf. zu diesem *τις* Ran. 552). Da *ἐν* durch Versictus, Stellung, folgendes *τι* sehr verstärkt ist, so hat es sehr eindringliche Wirkung; der hineindringende Stachel tritt deutlich vor die Phantastie, und diese Anschaulichkeit der Wortfigur wurde ganz gewiß noch auf der Bühne durch entsprechende Gesten, besondere Betonung, starken Accent, Raschheit und Spitze der Aussprache gehoben. Für Aug und Ohr wirkt die Figur dergestalt gleich energisch.

Zu Av. 1071 (1065) ist die alte Lesart:

*ἐρπετά τε καὶ δάκεθ', ὅποσα περ ἄν
ἔστιν, ὑπ' ἐμᾶς πτέρυγος
ἐν φοναῖς ὄλλυται . .*

Dindorf schreibt *ἐκ φοναῖς ὄλλυται*, nimmt also eine Emesis an. *ἐξολλύναι* ist ein (auch bei Aristophanes) nicht ungewöhnliches Wort von sehr starker Bedeutung, die hier ganz am Orte scheint. Durch die Emesis würde der Begriff *ἐκ* mit großem Nachdrucke vorantreten, und Emphase paßt wohl in den Sinn. Weder logisch noch grammatisch noch musikalisch ließe sich etwas Erhebliches gegen Dindorf's Conjectur anführen. Aber gleichwohl behalten wir lieber die alte Lesart bei. Denn abgesehen davon, daß sie äußerlich viel fester steht, so hat sie, wie es uns scheint, mehr poetische Schönheit und giebt dem Sinne sogar mehr Concinuität als die Dindorf'sche Conjectur. „Unter meinem Flügel in Mord geht's zu Grunde“

scheint uns treffender und anschaulicher als „von meinem Flügel wird's heraus durch Mord getilgt“; das Erste ist plastischer, das Zweite emphatischer. Und gerade Plastik dürfte an dieser Stelle komischer sein als leidenschaftliche Emphase. Die Vögel ihre furchtbaren Drohungen in Malerei ausführen zu lassen, ist wohl ein feinerer Witz als sie dieselben bloß wild herauspoltern zu lassen; denn jenes entspricht mehr der Vogelperspective. Hierzu kommt noch, daß die Verbindung *ἐν φωναῖς* einen alterthümlichen poetischen Anstrich hat; cf. Hom. Il. 10. 521, Pindar Pyth. 11. 57, auch bei Euripides oft.

Dagegen ist Acharn. 295 (279) jedenfalls mit Dindorf zu lesen:

ἀπολεῖ· κατὰ σ' αὖ χάσομεν τοῖς λίδοις

statt des sonstigen *κατα*. Die Emesis macht hier einen höchst bedeutenden Effekt. Die Präposition, auf jede Weise verstärkt, läßt ihren Begriff („nieder dich“ . .) mit gewaltiger Schwere wirken. *Κατὰ* fällt wie ein Stein auf den unglücklichen Bedrohten. Die komische Emphase des Chors macht sich durch die Emesis so recht Luft; die Acharner schleudern zwar noch nicht Steine, aber doch wenigstens ein Wort mit entsetzlicher Wucht auf den Dikaiopolis. Auch hier begleitete den sprachlichen Ausdruck ganz gewiß ein Gestus; mit dem *κατὰ* zugleich fuhr der steinbewaffnete Arm nieder, wenn auch nur die Präposition losgelassen wurde, und nicht der Stein. So wirkt die Emesis hier auf sehr effektvolle Weise eine lebendige Plastik. An sich hat *κατὰ σ' αὖ* . . . weder tragischen noch komischen Charakter. Das Bild eines Gesteinigten hat gerade so viel Lächerliches als Trauriges; es kommt auf die Nebenumstände des Bildes oder auf die Stimmung des Beschauers an, was überwiegt. Hier nun ist die Scenerie des Bildes eine lächerliche, und das Gemüth des Zuschauers durch vorgegangene komische Situationen und den ganzen komischen Gehalt des Aufgeführten zu derjenigen dämonischen Disposition gebracht, in der man über einen alten wehrlosen von Steinwürfen bedrohten Mann lacht, selbst wenn derselbe keine Gesichter schnitte oder keine so drollige Erscheinung wäre wie Dikaiopolis. Aber auch der Chor

selbst erregt Heiterkeit, denn die erhabene Sprache, die kühne Figur und gewaltige Emphase des Ausdrucks contrastirt höchst komisch mit dem sonstigen Aufzuge der greisen Acharner.

Av. 342—46:

ἰὼ, ἰὼ· ἔπαγ', ἐπιθ', ἐπίφερε πολέμιον
 ὀρμὴν φρονίαν, πτέρυγὰ τε πάντα
 ἐπίβαλε, περὶ τε κύκλωσαι·
 ὡς δεῖ τῶδ' οἰμώζειν ἄμφω. . .

Wörter, die an Sinn und Umfang klein sind, lassen sich natürlich leichter zwischen Präposition und Verbum einschieben, als größere. Hier kam zu der Leichtigkeit noch die Zweckmäßigkeit, um die Emesse zu bewirken. Das Metrum dieses Chorgesanges ist nämlich nicht willkürlich gewählt, sondern dient höchst wirksam zur Charakteristik der Vogelsprache. Es treten verschiedene Vögel auf, die verschieden tönen; die Einen zwitschern, die Andern „dahlen“. In den ersten Versen sprechen zwitschernde Vögel; deshalb brauchte der Dichter viel Kürzen und besonders mit ε und ι, als den dünnsten Lauten. Daher kommen von Präpositionen hier ἐπί und περὶ, von Bindewörtern nur τε vor. Onomatopoetik also war des Dichters Zweck, und den erfüllt ihm die Emesse περι-τε-κυ-κλωσαι (womit der Uebergang zu den Antispondeen geschieht, in denen die dahlennden Vögel sprechen) sehr gut.

Es läßt sich von dem beweglichen Charakter der Athener, ihrem Scharfsinn, ihrer Neigung zu Spielereien leicht erwarten, daß sie auch im gewöhnlichsten Gespräche Wortwige machten; daher ist nicht zu verwundern, daß Aristophanes diese wohlfeilere Art des Wiges nicht immer verschmähte. Wirklich scheint die Emesse in

Vesp. 784:

Βδελ. μόλις τὸ πρᾶγμ' ἔγνωσαν ἀναμασώμενοι.

Φιλ. ἀνά τοί με πείθεις· ἀλλ' ἐκεῖν' οὐπω λέγεις. . .

dem Wortspiele ihre Entstehung zu verdanken. Auf das Stichwort ἀναμασώμενοι nämlich erwiedert Philokleon ἀνά τοί με πείθεις. ἀνά sollte hervorgehoben werden. Die Bedeutung von ἀναπειθεῖν unterstützt diese Annahme. Dieß Wort kommt nämlich, auf Speißen angewandt, in der Bedeutung „den Appetit erregen“ vor (Xen.

Mem.); diese Bedeutung spielt hier mit, zumal im Bezug auf das vorhergehende ἀναμισσάσθαι. Die Emesis macht diese Correspondenz bemerklicher, und ihre Anwendung ward darum noch wünschenswerther.

In den Fässen, Nub. 792:

Στρεψ. οἴμοι τί οὖν δῆθ' ὁ κακοδαίμων πείσομαι;
ἀπὸ γὰρ ὀλοῦμαι μὴ μαθῶν γλωττοστροφεῖν.

ib. 1441:

Φειδ. σκέψαι δὲ χᾶτέραν ἔτι γνώμην. Στρεψ. ἀπὸ γὰρ
ὀλοῦμαι.

Av. 1506:

Πεισοθ. ᾧ φίλε Προμηθεῦ. Προμ. παῦε, παῦε, μὴ
βόα.

Πεισοθ. τί γὰρ ἔστι; Προμ. σίγα, μὴ κάλει μου
τοῦνομα

ἀπὸ γὰρ ὀλεῖς, εἴ μ' ἐνθάδ' ὁ Ζεὺς ὄψεται.

Plut. 65:

Χρεμ. οὐ τοι μὰ τὴν Δήμητρα χαιρήσεις ἔτι,
εἴ μὴ φράσεις γὰρ, ἀπὸ σ' ἐλῶ κακὸν κακῶς . .

herrscht unfeugbar eine besondere Aufregung des Gefühls. Die komische Berzweifelung des alten Strepsiades, die Angst des Prometheus, die drohende Haft des Chremylos wären allerdings fähig gewesen, zur Emesis zu bewegen, zumal dadurch überall wegen des naturwahren Durchschimmerns des Gefühls sinnliche Wahrheit erreicht wurde. Allein auch sonst gerathen die Personen in Leidenschaft, ohne deshalb die Worte zu zerreißen. In Plut. 65 freilich dürfte noch am Ersten die Gefühlserregtheit Grund der Wortzerreißung (in komischer Wuth) sein; denn es folgt eine ebenfalls höchst pathetische Figur (κακὸν κακῶς), und es ist wahrscheinlich, daß der Dichter sich hier der erhabenen Sprechweise bediente, um das Ganze noch komischer zu machen. Möglich ferner, daß in Av. 1506 Prometheus, wie er ängstlich und hastig dem Peisthetäros zuflüstert, er solle keinen Lärm machen, die Worte, um sie recht rasch und eindringlich ins Ohr gleiten zu lassen, gliedweise von sich gab, so daß hier also ein ähnlicher Fall vorläge wie Soph. Phil. 817, an den

Aristophanes vielleicht dachte, als er das Pathos der Figur zu seinem Zwecke gebrauchte. Wie geneigt man indessen auch sein mag, diese Fälle zu specialisiren und auf besondere innere Gründe zurückzuführen, so scheint hier gleichwohl eine Aeußerlichkeit von wesentlicherer Wichtigkeit zu sein. Daß nämlich es immer das Verbum *ἀπολλύναι* ist, welches metrisch und fast stets auf gleiche Weise (mit dazwischen geschobenem *γάρ* und Personalbeziehung) behandelt wird, führt wohl sehr natürlich zu dem Schlusse, daß dieses Verbum sich besonders leicht der Emesis gefügt habe, sei es in seiner inneren Natur oder in Folge des Sprachgebrauches. Beides mag mitgewirkt haben, *ἀπολλύναι* ist an sich ein starkes Wort, ähnlich unserem „vernichten“, aber es ward im Sprachgebrauche des gemeinen Lebens so oft hin und her geworfen, daß es von seiner ursprünglichen Kraft viel einbüßte. Bei jedem Malheur rief der gemeine Grieche gleich *ἀπόλωλα* oder *ἀπόλλυμαι*, *ἀπολοῦμαι* (je suis perdu); darum kommt dies Wort auch in der komischen Sprache unzählige Male vor, in der tragischen nur selten und zwar da, wo gemeine Leute oder Kleinmüthige, niedrige Stimmungen geschildert werden sollen (cf. *occidi* bei Terenz und *interii*, *perii*). Sollte also das Wort wieder Kraft und Nachdruck erhalten, so war die Emesis durch ihre Ungewöhnlichkeit und ihre poetische Wirksamkeit hier vorzüglich passend. Auch bei uns wird durch Voranstellung der Präposition größere Energie erzielt (hier bin ich, auf stand er u. s. w.).

Man mag selbst aus der so geringen Zahl der Fälle — es sind im Ganzen nur dreizehn, nämlich Av. 333, 346, 1506, Lys. 262, 1280, 263, Acharn. 295, Nub. 791, 1441, Ran. 1047, Vesp. 437, 781, Plut. 65 — schon abnehmen, daß diese Figur dem Aristophanes eigentlich fern lag. In der That sind ihre Effekte mehr dem Zwecke des Tragikers als des Komikers angemessen. Denn dieser richtet seine Streiche nach unten, Jener blickt aufwärts. Wenn also Aristophanes seinen Stoff auf tragischer Schwinge aufsteigen läßt, so thut er das nur humoristischer Weise, damit der Fall desto reißender werde. Jedensfalls bestätigt die Vergleichung mit der Sprache der Komödie die Bemerkungen, die wir hinsichtlich

der Emesis bei den Tragikern machten, daß nämlich diese Figur ein poetisches Mittel sei, welches die Tragiker mit Bewußtsein als ihnen gehörig angewendet haben, und daß sie die Grenzen, die bei diesem Gebrauche nicht zu verkennen sind, sich selbst zogen mit Rücksicht auf ästhetische Regeln. Nachdrückliche Hervorhebung der Präposition, scharfe Auseinanderlegung ihrer Bedeutung einerseits und der Verbalbedeutung andererseits, zurückgeführt auf den ursprünglichen Wortbegriff, in Folge dessen kräftiger Schwung des Ausdrucks und Plastik der Anschauung — das waren die Wirkungen, die wir immer bei den Tragikern durch diese Figur hervorgebracht sahen; Aristophanes bestätigt sie, denn wo er durch sonstige Einwirkung die Energie der Emesis nicht absichtlich hemmt, wirkt sie auch bei ihm dasselbe, freilich in Folge des Zusammenhanges mit anderem Eindrücke auf den Hörer.

Berlin.

Dr. William Pierson.

(Fortsetzung folgt.)
