

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

(Fortsetzung.)

Capitel IV. Euripides.

Die allgemeinen Resultate unsrer Untersuchungen über die Emesis bei Sophokles und Aeschylus zeigten, daß diese Figur an sich poetische Wirkung habe und von den Dichtern als poetisches Mittel mit Bedacht angewendet worden sei. Es läßt sich erwarten, daß Euripides ein Mittel nicht verschmähte, wodurch sprachlich so viel Effekt erzielt ward. Nach den gewöhnlich eingestandenen Verhältnissen, in denen Euripides zu seinen Vorgängern steht, wäre der Schluß, er habe die Figur, welche jene allseitig ausbeuteten, durch Ueberanstrengung erschöpft und unergiebig gemacht, nicht gerade unwahrscheinlich. Eine andere Befürchtung betrifft die Rechtfertigung der Figur, die doch eben auf poetischer Lizenz beruht. Nun liebt es Euripides überhaupt im Ganzen wenig, von seinen poetischen Manipulationen Rechenschaft abzulegen; es kommt ihm oft, wie einem Taschenspieler, nicht auf das Verständniß des Publikums an, sondern auf den Eindruck, auf die Ueberraschung desselben durch die unbegriffne Wirkung, d. h. seine Effekte sind oft sophistisch, und die allgemeine Bemerkung, die der Chor gewöhnlich am Schlusse seiner Dramen macht (*πολλαὶ μορφαὶ τῶν δαιμονίων, πολλὰ δ' ἀέλπιως κραινοῦσι θεοί. καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη, τῶν δ' ἀδοκίτων πόρον εὔρε θεός. τοιόνδ' ἀπέβη τόδε πρᾶγμα*) bezeichnet des Dichters Art und Weise ziemlich genau. Denn sie

dient eigentlich nur dazu, das von Qualleffekten überrumpelte und aus sich herausgebrachte Publikum durch eine verständige und scheinbar erklärende Redensart zu beruhigen und in Frieden nach Hause zu schicken. So ist oft seine Weise auch bei sprachlichen Formen; er stellt sie hin abweichend vom Usus, also auffällig und eindringlich, aber die innere Rechtfertigung der Freiheit, die er sich genommen, bleibt er nicht selten schuldig, gewöhnlich deshalb, weil sie ihm selbst fehlt. Die Emesis hält, wie wir gesehen, eine scharf gezogene Linie ein, ihr Gebiet hat seine aber bestimmte Schranken — τὰ υπερβάλλοντα αἰσχροῦ — eine genaue Untersuchung des euripideischen Sprachgebrauchs kann uns allein Aufschluß über den Grund oder Ugrund unsrer Befürchtungen geben.

Wir müssen bei Untersuchung der Emesissfälle im Euripides genau auf die inneren Eigenthümlichkeiten achten und lieber der Anastrophe als der Emesis einen größern Wirkungskreis bei diesem Dichter zuschreiben. Denn die gröbren Effekte der Emesis sind oft dieselben, welche eine gut angebrachte Anastrophe erreicht, und da die letztere Figur offenbar viel leichter und weniger der Begründung bedürftig ist, so zieht Euripides sie der schwierigern wenn auch feineren Emesis viel mehr vor als etwa Sophokles, der in den Sprachformen nicht Steine sah, die er dem Publikum beliebig an die Köpfe werfen könne, sondern lebendige Kinder des Sprachgeistes, die, Jedes mit eigener Miene und Stimme, in harmonischer Verschlingung das Gemüth des Hörers zum lustigen Geisterreizen einladen und emporziehen sollten. Indessen wollen wir damit nicht sagen, daß es der euripideischen Sprache an sinnlicher Wahrheit mangle; insbesondere erfreut sich die Präposition in ihr eines reichen kräftigen Lebens. Stellen, wo sie zum bloßen Glückwort herabgesunken ist wie Iph. Taur. 1137 (ἄξει λιπαρὸν εἰς Ἀθηναίων ἐπὶ γυν), sind selten. —

Iph. Taur. 814:

Κατὰ δὲ δάκρυ' ἀδάκρυα, κατὰ δὲ γόος ἅμα χαρᾶ
τὸ σὸν νοτιζει βλέφαρον, ὡσαύτως δ' ἐμὸν . .

Eine plastische Emesis hat es mit Bildern zu thun; die Präposition, abgetrennt und hervorgehoben, drängt ihren ursprünglichen Raum

begriff dem Auge auf. Es sind also concrete Begriffe, welche, in einen Rahmen gefaßt, dem Zuschauer vorgeführt werden. Jede Figur, um schön zu sein, muß einfach hervortreten, d. h. ihre besondere Eigenthümlichkeit rein zu Tage legen; eine Figur, in die noch andere Figuren eingreifen, wird durch diese Verwicklung zwar prächtiger und künstlicher, aber verliert an eigenthümlicher Schönheit. So wirkt auch die Emesis nur dann gut, wenn sie einfach selbständig wirkt. Metaphern aber und Allegorien thun durch Eingriff in ihr Schema ihr weit mehr Eintrag als jedem andern poetischen Mittel, weil die Emesis recht eigentlich plastische concrete Begriffe braucht. An diesem Fehler, der Ueberladung mit Figuren und der Störung der Wirkungen der Hauptfigur, leidet nun die vorliegende Stelle auf höchst unangenehme Weise. Schon daß der Hörer, wenn er die fallenden Thränen sieht, daran erinnert wird, daß diese Thränen eigentlich keine echten (schmerzlichen) sind, stört. Am meisten aber diffonirt das folgende Bild „nieder beneßen Klag' und Jubel dein Auge“. Denn nur in so fern man γόος ἅμα χαρᾶ als identisch mit dem eben gehörten δάκρυ' ἄδακρυα auffaßt, ist das Bild zulässig. Aber immer bleibt doch etwas Gespreiztes, Gesuchtes in einer derartigen Behandlung abstrakter Begriffe. Die guten Wirkungen der Emesis — kräftige Hervorhebung des lokalen Elements und Bewegung des Tones — werden durch die Geschrobenheit des Ausdrucks fast verwischt. Wie sollte man sich auch wundern, daß nach so ermüdenden Stichologieen und langen oratorischen Expectorationen ein plötzlicher lyrischer Gefühlsausbruch mißrath?

Von bei weitem größeren Werthe sind die Emesen im Chorgesange

Iph. Taur. 1201 ff.:

γέλασε δ' (ὁ Ζεὺς), ὅτι τέκος ἄφαρ ἔβα
 πολύχρυσα θέλων λατρεύματα σχεῖν.
 ἐπὶ δ' ἔσεισε κόμαν,
 παῦσε δ' ὀνειρούς νυχίους,
 ἀπὸ δὲ μαντοσύναν
 νυκτιοπὸν ἔξεῖλεν βροσιῶν, καὶ . . .

Beide Fälle sind lyrischer Natur d. h. geflossen aus hoher Gefühls-

erregtheit, sonst aber in Wirkung und Form sehr verschieden. Der erste (*ἐπί δ' ἔσεισε*) in einfacher schöner Form wirkt veranschaulichend und lebendig; das Bild tritt durch die Figur klarer vor das Auge. Auch in dem andern Falle ist Plastik erreicht, denn der Begriff „ἀπό“ wird rasch und energisch hervorgehoben. Aber eigenthümlich ist, daß das folgende Verbum noch componirt ist. *Ἀπεξαιρέειν* ist sonst ungebräuchlich, indessen hätte Euripides es sich bilden können. Allein es bietet sich eine leichtere Erklärungsart. *Ἀπό* nämlich leitet das folgende *ἐκ* ein, wie es ja Fälle giebt, wo dieselbe Präposition tmetisch und dann noch beim Verbum steht (wie Soph. O. T. 184). Allerdings berührt die gänzliche Identificirung des *ἐκ* mit *ἀπό* — als einzige Möglichkeit das Bild naturgemäß festzuhalten, wenn wir nicht ein Hysteronproteron annehmen wollen — unangenehm genug. Sonst wirkt die Tmesis hier recht gut. Sie giebt dem Verse Schwung und eine gewisse Grandiosität, die dem Inhalte entspricht.

Rhes. 72:

ὡς ἂν τις αὐτῶν καὶ νεὸς θρωσκόων ἐπι
 νῶτον χαραχθεὶς κλίμακας ῥάνη φόνῳ . .

Eine Vergleichung mit ib. 93:

φεύγουσιν ἄνδρες κάπιβαίνουσιν νεῶν

und mit ib. 100:

φεύγοντας αὐτοὺς κάπιθρωσκοντας νεῶν

beweist die Gewöhnlichkeit der Verbindung des Genitivs mit *ἐπιθρωσκειν* und zwar gerade von *ναῦς*. Es steht der Annahme der Tmesis hier also nichts entgegen. Ihr Zweck ist lebendige Malerei. Das feste rasche vereinzelte Aufschlagen des *ἐπί* im Verse correspondirt ganz mit dem auf das Schiff springenden Fuße des waghalsigen Stürmers, und diese Plastik, diese lebensvolle Kraft erreicht die Präposition eben nur durch ihre Abtrennung. Es ist dies eine der allereinfachsten Formen der Tmesis, wir wollen sie anastrophische nennen.

Rhes. 828:

ἦν δὲ χρόνῳ παρὰ καιρὸν
 ἔργον ἢ λόγον πύθῃ,

κατά με γὰς ζῶντα πόρευσον . .

eine echte lyrische Tmesis; ihr Zweck emphatische Hervorhebung des Hauptsages. Diese Figur ist bei Imperativen immer sehr gut angebracht, denn sie verstärkt die Begriffe des Verbum wie der Präposition und giebt dem ganzen Satze energischen Schwung. Auch hier unterstützt das Metrum die Figur, indem es auf *κατά* einen Hauptictus legt. Der Begriff „nieder“ fällt mit furchtbarer Gewalt auf das Gemäth des Hörers; die andern Begriffe bilden dazu fast nur Accessorien: die Hauptsache ist: ἦν —, *κατά με* —! Solche imperativische Tmesen sind die Höhepunkte tmetischen Wirkens, sie vereinen plastische Anschaulichkeit mit lebendigem Gefühl und kraftvollem Schwung des Ausdrucks.

Tro. 513:

Ἄμφι μοι Ἴλιον, ὦ
Μοῦσα, καινῶν ὕμνων
ἄεισον ἐν . . .

ist, so ähnlich es der Tmesis steht, Anastrophe. Vergleiche den Anfang homerischer und anderer Hymnen. Diese Einleitung mit *ἀμφι τι αἰεῖν* ist alterthümlich und häufig.

ib. 524:

ὄν' ἔλιπον ἵππον . . ἔροπλον ἐν πύλαις Ἀχαιοί·
ἀνὰ δ' ἐβόασε λέως
Τρωάδος ἀπὸ πέτρας σταθεῖς . .

Diese Stelle hat sehr bedeutende Schönheiten. Mit Uebergang des so höchst malerischen *ἀπὸ πέτρας σταθεῖς* (das so echt griechisch gedacht und gesagt ist, daß wir uns über Matthiäs Note zu dieser Stelle, worin er *ἀπὸ πέτρας* mit *ἀναβοᾶν* sc. *ἐκ τόπου* „cf. Musgr. exempl.“ verbindet, nur wundern können) machen wir besonders auf die plastische Wirkung der Tmesis aufmerksam, welche hier sowohl für das Auge als für das Ohr maßt. Auch das Metrum bezeichnet das wirre athemlose Aufspringen des Volks, das mit Arm und Stimme jäh auffährt.

ib. 544:

ἐπι δὲ πόνῳ καὶ χαρᾷ
νύχιον ἐπὶ κνέφας παρῆν . .

Die Wiederholung hat hier den Zweck den Präpositionsbegriff nachdrücklicher zu machen. Dasselbe bezweckt die Emesis. Es soll das auf Freud und Leid hinauf gesunkene Dunkel der Nacht gemalt werden. *Ἐπιπαρεῖναι* (in Xen. An.) ist nicht ungewöhnlich; auffällig aber, daß es, als doppelt componirtes Wort, zur Emesis gebraucht ward. Denn zu dem poetischen Wesen dieser Figur stimmt schlecht das Vorhandensein eines relativ leblosen Gliedes im abgetrennten zweiten Theile des Compositum. Dieser Fehler kommt bei Sophokles und Aeschylus nie vor, auch hier wird er in Etwas durch die Abgebrauchtheit des *παρεῖναι*, das (wie *adire*) bereits e in Wort war, entschuldigt.

ib. 764:

. . . . *μητέρ' ἀσπάζου σέθεν,*
πρόσπιπτε τὴν τέκουσαν, ἀμφὶ δ' ὠλένας
ἔλισσ' ἑμοῖς ῥώτοισι καὶ στόμ' ἄρμουσον . .

eine lyrische Emesis mit Gefühlsplastik. Jedes Wort wälzt sich hier langsam und zermalmend aus der gequälten Brust, und diese intensive Kraft der Emphase, neben einer gewissen, dem höchsten Schmerze eigenen Malerei bewirkt zum Theil auch die Emesis; indem sie in die verzweifelte Aufforderung *ἀμφὶ δ'* . . eine in alle Einzelheiten gehende, ergreifende Bedachtsamkeit legt.

Cycl. 383:

ἀνέκαυσε μὲν πῦρ πρῶτον ὑψηλῆς δρυὸς
κόρμους πλατείας ἐσχάρας βαλῶν ἐπι . .

kann mit Rhés. 72 verglichen werden. Die Emesis veranschaulicht den hinauf auf den Heerd geworfenen Klotz. Denn sie befreit die Präposition von der schwächenden Einwirkung des Verbum in der Composition und stellt sie frei und kräftig hin, *βαλῶν ἐπι* beendet gewandt und kraftvoll den Vers und bezeichnet zugleich die Leichtigkeit und Kraft des Wurfs.

Bacch. 78:

τά τε ματρὸς μεγάλας ὄργια καὶ κυβέλας θεμιτεύων,
ἀνὰ θύρῃσιν τε τινάσσων, κισσῶν τε στεφανωθεῖς
Διόνυσον θεραπεύει . .

und ib. 519:

μόλε, χρυσῶπα, τινάσσων ἀνά θύρσον κατ' Ὀλυμπον.
 sind Tmesen desselben Verbum, das bei Euripides terminus technicus zu sein scheint. Bei der Voranstellung des *ἀνά* gewinnt der Ausdruck an leichtem gewandtem Schwunge, bei der Nachstellung wird mehr das ganze Bild hervorgehoben; dort sehen wir vor Allem den emporgeschwungenen Thyrsus, hier die schwingende Hand, die ihn emporträgt. Immer wirkt die Figur lebendige Anschaulichkeit; dem Ausdrucke verleiht sie ferner eine Schnelle und leichte Flüssigkeit, die mit dem schwungvollen leidenschaftlich dahineilenden Verstande gleichen Schritt hält.

Hermanns Conjectur ib. 79: *κατὰ κισσῶ στεφανωθείς* empfiehlt sich durch poetische Schönheit — empor den Thyrsus, herab Ephyenkränze, wie malerisch! — und dadurch, daß Euripides auch sonst die Entgegensetzung der Präpositionen (*ἀνά κατὰ*) sehr liebt, so daß wir eher den Codices, die alle *κισσῶ τε* haben, als dem sinnigen Conjector Unrecht geben wollen. Die Tmesis wirkte dabei sehr gut, sie höbe die Anschaulichkeit des Bildes noch mehr.

Auch ib. 89:

νῦν δέξαστο θαλάμοις Κρονίδα Ζεὺς.

*κατὰ μηρῶ δὲ καλύψας χρυσέαισιν σννερείδει
 περόναις κρυπτόν ἄφ' Ἥρας . .*

enthält eine plastische Tmesis. Indessen war der erste Grund zu derselben wohl die bacchantische Aufregung des Sängers. Die Präpositionen haben in dieser wie in der vorigen Stelle keinen Stützpunkt, auch keinen Zetuz, gleichwohl stehen sie selbstständig da, wirken also plastisch, aber mit lyrischer Hast. Wenn einige Erklärer und Herausgeber zu Bacch. 114 eine Bemerkung machen, worin sie dem Euripides „Unkunde im Gebrauche der Tmesis“ vorwerfen, weil „sequatur vocabulum cum quo, qui haec recitari audiat, facilius quam cum verbo praepositionem construat,“ so beweist das nur, daß sie dem innersten Wesen der Tmesis nicht die rechte Aufmerksamkeit geschenkt haben. Nur das Triviale liegt glatt und plan da, das Schöne fordert ein empfindungsvolles großes Auge und ein zartes feines Ohr. Wer solche Empfänglichkeit besitzt, der sieht die Formen nicht bloß äußerlich neben und an einander liegen, son-

bern er begreift ihr inneres Leben, ihr Neigen und Streben zu einander. Sie schlagen nicht räumlich an sein Ohr; sondern getragen von der innern Wucht des verborgenen Gedankens und durch Wahlverwandtschaft zu schöner Harmonie vereint treffen sie sein Gemüth, nicht wie die Körner einer Sanduhr, erst eins, dann das folgende, sondern grundlos scheinbar wie Meeresfluthen bald daher bald dorthin eine Welle. So wirkt die Irmes's Schönheit in Formen und Gedanken; sie ist eine ungewöhnliche Figur, aber sie bedarf nicht der auffallenden, auch dem stumpfsten Auge bemerkbaren Stellung im Raume. Die beiden organischen lebenden Gestalten, die sie aus einem organischen Gebilde schafft, sind für ein scharfes Auge, ein geübtes Ohr erkennbar, sie mögen stehen, wo sie wollen. Ein griechisches Ohr wird nie *ἀνὰ θυρσον* verbinden in 519, 78 oder *ἀνὰ βάρκχια* in 114 der Bacchen, selbst wenn der Satz dann Sinn hätte. Es ist also kein Fehler des Euripides, der hier vorliegt, sondern des Lesers, wenn er die Irmes's, die gerade hier mit großem Geschick und Erfolge angewandt ist, mißkennt. Uebrigens müßte diese „Ankunde im Gebrauche der Irmes's“, die dem Euripides hier Schuld gegeben wird, auch Sophokles, Aeschylus und besonders Pindar zur Last fallen. Denn diese Dichter haben in der Irmes's ebenfalls nicht selten auf die Präposition einen Casus folgen lassen, der von einem die feinsten Sprachnüancen nicht Berücksichtigenden als unmittelbar von der Präposition abhängig gefaßt werden könnte; so Pindar an vielen Stellen, wo freilich die Herausgeber oft die Irmes's verkannt und hochpoetische Wortstellung für Codexverderbniß gehalten haben. Die Griechen selber haben nun sicherlich

Bacch. 114:

*κύκλωμα τόδε μοι Κορύβαντες εὔρον ·
ἀνὰ δὲ βάρκχια συντόνω
κέρουσαν ἡδυβόα Φοργίων
αὐλῶν πνεύματι, θῆκάν τε Πέας εἰς χέρα, καλλι-
κτυπον εὐάσμουσι βακχῶν . .*

sofort verstanden. Es ist eine ganz gewöhnliche Art lyrischer Irmes's, die den Regeln des poetischen Sprachgebrauchs durchaus entspricht und hier eine sehr gute Wirkung hat. „Empor (hinan) aber mißsch-

ten sie Bacchenlieder zum mittönennden süßhallenden Hauche der phrygischen Flöten“. Wie poetisch das Bild der aufwogenden Bacchengefänge ist, die ihre Tonfluthen im Emporsteigen zu den Klangwellen der Flöten mischen, fühlt die gesättigte Phantasie, empfindet im innigsten geheimnißvollen Vereine Aug und Ohr. Schwung und Leben und eine poetischen Bildern so nöthige Feinheit und Tiefe der Empfindung machen den Ausdruck dieser Stelle zu einer der gelungensten Formen des Stückes. Und hier gerade hat die Emesis das meiste Verdienst. Denn sie hat das prosaische *ἀνακρέσσαι* durch Auseinanderlegung der Begriffe, Hebung des *ἀνά* und dadurch modificirte Bedeutung des *κρέσσαι* auf einen Gehalt geführt, der eigentlich in dieser Specialität ihm ferner lag. „Empormischen“, da es Bewegung enthält, kann sich nur auf Lustartiges, Wellenschlagendes beziehen, und paßt so recht auf den Schall nur. Dadurch erhält denn auch das etwas unbestimmte *βάρχια* seine genauere Bestimmung. Pyrisch nannten wir diese Emese wegen des Schwungs der Begeisterung, durch den die einzelnen Satzglieder eine so rasche lebendige Bewegung erhalten; nach ihren Wirkungen ist sie rein plastisch, nur daß sie nicht bloß für das Auge sondern mit Hülfe des Metrums auch für das Ohr oder vielmehr für beider Organe innerste Verbindung im Gemüthe malt.

Das Ohr, ich meine jenes aktive Hören, das die Eindrücke sogleich verarbeitet und plastisch reproducirt, dieses eigentliche Sprachgefühl weist

Bacch. 576 :

Ζυμὸν ἐκπνέων, ἰδρωῶτα σώματος στάζων ἄπο

ins Gebiet der Emesis. *ἀποστάζων σώματος ἰδρωῶτα* heißt ganz dasselbe wie *σώμ. ἰδρ. στ. ἄπο*; und ob wir *ἀπό* als gehörig zum Casus oder zum Verbum fassen, immer hat es in dieser Stellung dieselbe plastische Wirkung. Denn sein starker Begriff „herab“ giebt dem Bilde Bewegung. Indessen gerade die Stärke der Präposition macht es unthunlich, sie cum casu zu construiren. Daneben bringt die Gleichheit der Tendenz *στάζων* und *ἄπο* in engen Zusammenhang. *Ἰδρωῶτα* und *σώματος* sind die beiden Materialien, *στάζων* und *ἄπο* die bewegenden Elemente des Bildes; darum scheint auch

eine innere Cäsur beide Hälften zu trennen. Σώματος ist Genitiv der Trennung. Zweck der Figur ist Malerei durch Kräftigung der Glieder des Compositum. — Im Verse vorher, ib. 575:

τῷδε περι βρόχους ἔβαλλε γόνασι καὶ χηλαῖς ποδῶν

steht ebenfalls eine plastische Emesis. Die Präposition, stark durch Ictus, hebt das Bild der kreisenden Schlinge anschaulich und lebendig hervor. Das Metrum unterstützt die kräftige Bewegung, die sich hier vermöge der Figur ausdrückt.

ib. 537:

τίς ὄδε; τίς πόθεν ὁ κέλαδος ἀνά μ' ἐκάλεσεν Εὐΐου;

Das eilige Metrum, die Menge von Kürzen geben dem Verse den Charakter der Hast und Unruhe. Die Emesis verstärkt denselben und bringt noch das Zähle, abrupt Auffahrende hinzu, als Folge des *ἀνακαλέσαι*. Außerdem giebt das hervorgehobene *ἀνά* der Situation (dem aufgerichteten Haupte, der sprungfertigen Gestalt) viel Anschaulichkeit. Es ist dies eine in Grund und Zweck leidenschaftlich lyrische Emesis.

ib. 658:

αἱ δέ . . . ἐπὶ δ' ἔθεντο κισσίνους

στεφάνους δρυὸς τε σμίλακός τ' ἀνθροφόρου

Die Emesis machte hier *ἐπὶ* mit Zurücksetzung des farblosen *ἔθεντο* zur Hauptsache. Die Präposition bringt durch sie Bewegung in das sonst wenig ausgeführte Bild. Die Stimmung ist ruhig, der Ton episch.

Heraclid. 610:

παρὰ δ' ἄλλαν ἄλλα μοῖρα διώκει

ist so wenig wie

Hel. 956:

ἀποδός τε καὶ πρὸς σῶσον

Emesis. Dort ist *διώκειν* neutral zu nehmen, also *παρὰ* zu *ἄλλαν* zu construiren; hier steht die Präposition (wie sonst *πρὸς* δέ) adverbial; *καὶ πρὸς γε* ist häufiger, cf. Heracl. 636: Hel. 110, u. a.

Die Emesis in Hel. 106:

Hel. ἤλθες γὰρ, ᾧ ξέν', Ἰλίου κλεινὴν πόλιν;

Teucer: καὶ ξὺν γε πέρσας αὐτὸς ἀνταπωλόμην . .

hat weder plastischen noch emphatischen Zweck, sondern dient nur dazu durch Einschlebung von γέ den Gedanken logisch zu modifiziren, also rein grammatisch.

Hel. 367:

ματέρες τε παῖδας ὄλεσαν
ἀπὸ δὲ παρθένοι κόμας
ἔθεντο σύγγονοι νεκρῶν . .

eine lyrische Emesis. Das stark hervorgehobne ἀπό läßt seinen Begriff mit Kraft und Anschaulichkeit wirken. Die Hast der Bewegung, die Leidenschaftlichkeit der Handlung liegt für das Ohr ebenfalls in dieser Figur.

ib. 474:

πόθεν μολοῦσα,
Λακεδαιμόνος γῆς δεῦρο ροστήσοι' ἄπο . .

eine anastrophe Emesis. Daß man hier Anastrophe vom Casus annehme, verhindert das dazwischen geschobene δεῦρο, welches die Figur stören würde. Λακ. γῆς ist Genitiv der Trennung; ἄπο auch musikalisch zu ροστεῖν gehörig. Die Emesis hatte hier wohl kaum mehr als euphonischen (metrischen) Zweck.

ib. 1163:

τεῖχρα δὲ φλογμὸς ὥστε Διὸς ἐπέσυτο φλόξ·
ἐπὶ πάθεα πάθεισιν φέρουσ' . .

Hier dient die Emesis dazu, eine andere Figur, das Wortspiel, recht bemerklich zu machen. Bei der mehr reflektirenden Tendenz dieser Wortfigur geht das Plastische, das ohnehin durch das schwache ἐπὶ kaum bezweckt ward, ganz zu Grunde, und die Schönheit der Stelle beruht nur auf dem Gedanken. Dieser aber tritt eben dadurch, daß das Wortspiel πάθεα πάθεισιν zwischen die Glieder von ἐπιφέρουσα geschoben ist, sehr energisch auf.

ib. 1459:

κατὰ μὲν ἰστί'α πετάσαι' αὔραις
λιπόντες ἐναλίαις . .

Die Anschaulichkeit und die imperativische Kraft werden durch das

hervorgehobne *κατά* vermehrt, welches zugleich den Gang des Verbes beschleunigt.

Ion 1194:

*οιγή δ' ὑπῆλθεν · ἐκ δ' ἐπίπλαμεν δρόσου
κρατῆρας ἰερούς Βιβλίνου τε πώματος . .*

und ib. 1204:

*ἔσεισε κάκβάχευσε, ἐκ δ' ἔκλαγξ' ὄπα
ἀξύνετον αἰάζουο' . . .*

sind beides echt epische Figuren, welche naturwahr malen. Die kräftige Hervorhebung des *ἐκ* in 1194 hat poetische Berechtigung, weil die überschwengliche griechische Phantasie den Wein schon heraus aus dem Krüge fließen sieht, so gefüllt ist er. Die Bewegung im Bilde geht eben von dem starken *ἐκ* aus. Im zweiten Falle, 1204, wo die Worte überhaupt onomatopoetisch sind, malt die *Emesis* für das Ohr durch Verstärkung des herausgehobnen *ἐκ*. — Zwei Bemerkungen drängen sich auch hier uns auf: erstens, daß die Dichter es lieben, eine Präposition, die sie in der *Emesis* so kräftig hervortreten lassen, auch sonst noch in der Nähe dieser Figur zu berücksichtigen, wohl mit dem richtigen Gefühle, daß die Wirkung, die eine so bevorzugte Präposition im Gemüthe des Hörers mache, durch frühern Gebrauch derselben eingeleitet oder durch spätern neu angeschlagen werden müsse. So steht denn *ἐκ* hier 1193, 94, und zweimal 1205 (denn die Lesart *κάκβάχευσε* ist wegen der sehr angemessenen Härte der Laute sehr wahrscheinlich). Zweitens: die Präposition erhält durch die *Emesis* plastische Bedeutung d. h. ihren ursprünglichen Lokalbegriff. In einem Gemälde ist nun zwar jedes einzelne Element fixirt, weil die Zeit ein Augenblick ist; aber die Phantasie des Zuschauers reproducirt das Bild in seiner Ursache und Wirkung d. h. verwandelt es aus einem todten Conglomerat von Elementen in ein Stück Leben. Da nun die Malerei in Worten an sich schon eine höhere Thätigkeit der Phantasie beansprucht als die mit Farben, so wird es dem Dichter zwar leichter, naturgemäß zu gruppiren, aber die Theile seiner Bilder müssen schon ein gewisses Leben mit sich führen wegen der Zeitfolge, in der sie in das Gemüth des Hörers fallen. Daher hat denn die Präposition,

dies wesentlichste Glied plastischer Emesis, stets Leben, d. h. bezeichnet nicht eine Ruhe, sondern eine Bewegung, eine Richtung nach (von) dem Orte. Ueberhaupt ist ja der griechischen Phantasie eigen, Alles werdend, überall Bewegung zu sehen — eine wohl auch philosophisch richtige Anschauungsweise. Deshalb wird man nur dann mit Glück einen Fall von Emesis (vorausgesetzt, daß er wirklich poetische Tendenz hat, was gewöhnlich äußerlich durch energische Voranstellung der Präposition mit *δέ* oder dgl. bemerkbar wird) untersuchen, wenn man die Bedeutung der Präposition von vorne herein als eine Bewegung anzeigend annimmt, *ἐν* *δέ* also z. B. „hinein“, nicht „drinnen“, *ἐκ* (hier) „hinaus“ u. s. w. übersetzt. Zuweilen wird man vielleicht im Verlaufe der Untersuchung diese Bedeutung modificiren müssen, aber im Allgemeinen kann man nur so den richtigen Standpunkt zur Ergründung des Sinnes einnehmen. Selbst *ὄν* hat in plastischen Emesen weit öfter die intensive Bedeutung, welche Bewegung enthält, als die kollektive.

Hecuba 499:

Ταλθύβιος ἦκω, Δαναϊδῶν ὑπηρέτης,
Ἰγαυόμενος πέψαντος, ὃ γίναί, μέτα . .

eine anastrophische Emesis. Das absolut gesetzte *μετά* ist charakteristisch für das Kategorische des Auftrags und des Auftretens des Herolds. Uebrigens lieben die genitivi absoluti es, so frei als möglich von Objecten und dergleichen Fesseln zu stehen. *Μεταπέμπειν* heißt überhaupt nachsenden, zu welchem Zwecke ist hier von selbst klar; daher ein *σέ* (welches Manche in die Stelle conjiciren wollen) überflüssig. Zweck der Figur ist die schon erwähnte emphatische Prägnanz des Ausdrucks.

ib. 508:

ἄλωες, ὃ παῖ, μητρός ἀρπασθεῖσ' ἄπο . .

Gefühlsplastik ist der Charakter dieser Figur; *ἄπο* der Zielpunkt des Verses, auf welchen der Schmerz der Mutter klagenden Nachdruck legt. Die Trennung vom Kinde ist der Gegenstand, den sie in dem starken, abgerissenen *ἄπο* leidenschaftlich betont.

ib. 889:

(ὦ πατρίς Ἰλιάς) τοῖον Ἑλλάνων νέφος ἀμφί σε κρύπτει
 Beide Begriffe, „ringsum“ und „verbergen“ werden durch die
 Emesis scharf und kraftvoll hervorgehoben, so zwar daß ἀμφί (stark
 durch Ictus) wegen der zuerst ins Auge fallenden Ausdehnung der
 Wolke zuerst und am meisten berücksichtigt wird. Zwei andre pla-
 stische Emesen, doch von tieferer leidenschaftlicher Färbung, gebraucht
 vom höchsten Schmerze, stehen

ib. 892, 93:

ἀπὸ δὲ στεφάναν κέκαρσαι
 πύργων, κατὰ δ' αἰθάλου
 κηλῶ οἰκροτάταν κέχρωσαι . .

Zu 892, wo der Accusativ des Theils durch die Metapher ermög-
 licht ist, fällt die Plastik der Figur sofort ins Auge. In 893 ward
 die Präposition, welche in der Composition nur den Begriff der
 Verschlimmerung („ver“) hatte, durch die Emesis zu ihrer ursprüng-
 lichen lokalen Bedeutung „nieder“ gebracht und wirkt nun sehr ma-
 ierisch. Nieder wirbelt der Rauch der brennenden Stadt zu den
 stehenden Mauerresten, sie schwärzend.

ib. 909:

λευσοῦσ' ἀτέρμονας εἰς ἀνάγας,
 ἐπιδέμιος ὡς πέσοιμ' ἐς εὐνάν·
 ἀνά δὲ κέλαδος ἔμολε πόλιν . .

Vorher die friedliche Situation, die ruhige Stimmung der Troerin
 — da plötzlich durch die stille Nacht ἀνά δὲ κέλαδος. . ., die in
 Folge der Figur erreichte Hast wird durch das Metrum unterstützt.
 Die erschreckende Troerin ist ein wichtiger Theil des nächtlichen
 Bildes, und diese plötzliche Aenderung der Situation und der Stim-
 mung ist Hauptabsicht der Figur, welche überdies, indem sie den
 Begriff „auf, hinan“ hervorhebt, für Aug und Ohr malt.

ib. 1148:

εἶτ' ἀνά στέγας
 φρυγίδες ἔβησαν· ἐκ δὲ πηδήσας ἐγώ,
 θῆρ ὡς, διώκω τὰς μαιφόνους κύνας . .

Die Bildersucht des wüthenden Schmerzes ist hier Grund der Eme-
 sis. Ihre Wirkung ist im höchsten Grade veranschaulichend. Der

Griecher sagt „herauspringen“ sc. aus dem Boden, in dem der Fuß wurzelt.

Orest 167 :

οὐκ ἀπ' οἴκων
 πάλιν ἀνὰ πόδα σὸν εἰλιξεις,
 μεθεμένα κτύπου ;

Εἰλίσσειν bezieht sich auf die Verschlingungen des Chortanzes, bei dem man die Füße ganz wohl sich ver- und entwickeln lassen kann. So betrachtet gewinnt das Bild Naturwahrheit, und der Dichter wies mit Recht durch die Emesis darauf hin. *Ἀνά*, verstärkt durch einen Ictus, der eben so gewichtig ist wie der auf *πόδα* und der es von diesem weit genug trennt, und kräftig auch durch seine Zweifelhigkeit, die es mit *πάλιν* und *πόδα* quantitativ auf gleiche Höhe stellt, drückt entschieden die Richtung „hinan, empor“ aus und giebt der Bewegung des Verses wie des Bildes durch seine Stellung und seine Kürzen Hast und eine gewisse lustige Leichtigkeit, die auch das Metrum bezeichnet. So wirkt die Figur sowohl plastisch als musikalisch, zumal die Worte, ob zwar in erregter Stimmung, doch nur mit halber Stimmkraft gesungen werden.

ib. 189 :

ἔκανες, ἔθανες, ὧ̄ τεκομένα με μῦτεο,
 ἀπό δ' ὠλεσας
 πατέρα τέκνά τε τάδε σέθεν ἀφ' αἵματος . .

Die *Simplicia* sind, wie wir oft zu bemerken Gelegenheit haben, im Allgemeinen poetischer als die *Composita*, weil sie einen Begriff rein geben, also ihn in höchster, weil freister, Thätigkeit wirken lassen. Deshalb wohl gebraucht Euripides so viel öfter *ὀλλύναι* als *ἀπολλύναι*. Das letztere, wie wir bei Aristophanes besprachen, ward durch die Emesis sehr zweckmäßig von seiner Trivialität wieder hergestellt. In der vorliegenden Stelle nun giebt die Emesis beiden Gliedern Kraft und Originalität der Bedeutung und *ἀπό* noch eine besondre Plastik. Denn dieses, stark durch alle Mittel, malt mit Energie den Schmerz über die Vernichtung. Der Ton beim Vortrag unterstützte diese Thätigkeit der Figur wohl.

ib. 209 :

λαβοῦ, λαβοῦ δῆτ', ἐκ δ' ὄμορξον ἀθλίον
 στόματος ἀφρώδη πέλανον ὀμμάτων τ' ἐμῶν . .

Wir halten das Bild des aus dem Auge und Munde gewischnen Schaumes für unebel. Indessen so wie es ist, wird seine Lebendigkeit und Sinnlichkeit durch die Figur vermehrt. Denn diese verstärkt die Aufforderung und hebt durch Betonung des Lokalen das Bild selbst.

ib. 331 :

ὁ μέγας ὄλβος οὐ μόνιμος ἐν βροτοῖς .
 ἀνά δὲ λαΐφος ὡς τις ἀκάτου θοᾶς
 τινάξας δαίμων κατέκλυσεν δεινῶν πόνων . .

Das Bild ist in allen seinen Theilen überaus treffend. Die beiden Hauptmomente darin sind ἀνά-κατά, die den Wechsel des Glücks am besten veranschaulichen. Sie werden durch die Emesis nach Verdienst emporgehoben; ἀνά besonders erhält viel Gewicht durch seine Stellung und giebt durch den Gegensatz dem durch den Ruhepunkt im Gedanken gekräftigten κατ- noch mehr Gewicht. Auch hier urgirt die Präposition in der Emesis die Richtung. Da die Figur hier Bewegung und Anschaulichkeit wirkt, und die Stimmung eher beschaulich als leidenschaftlich ist, so können wir sie zu den epischen Emissen plastischer Tendenz rechnen, wenn schon der Grundton lyrisch wie der ganze Chorgesang ist.

ib. 551 :

τοῦτον κατέκτειν', ἐπὶ δ' ἔθυσα μητέρα . .

Ἐπὶ bezieht sich räumlich auf Megisth, auf dessen Leichnam Klytämnestra hingeworfen wird. Die plastische Tendenz dieser Emesis ist um so mehr bemerkbar, als κατ', welches vorhergeht, die lokale Bedeutung von ἐπὶ hebt. Die Stimmung der Stelle, wie der Figur, ist eher episch als erregt.

ib. 903 :

(ὄς εἶπ') ὑπὸ δ' ἔειπε Τυνδάρεως λόγους
 τῷ σφῶ κατακτείνοντι τοιοῦτους λέγειν . .

Das hervorgehobne ὑπὸ zeigt plastisch die Reden des Tyn-
 dareus den Reden des vorigen Sprechers zur Stütze untergebreitet (cf. sublevare, unterstützen). Doch da Versinnlichung so

recht nur bei sinnlichen Begriffen möglich ist, so kommt die Tmesis hier zwar der Metapher zu Hülfe, wirkt aber nicht frei und an sich selbst.

ib. 938:

πορεύει δ' αὐτὸν ἐκκλητῶν ἄπο
Πυλάδης δακρύων· ξὺν δ' ὀμαρτοῦσιν φίλοι
κλάροντες . .

Da die Bedeutung von ξὺν hier collectiv „mit“ ist, so wirkt seine Hervorhebung nur emphatisch. Der Ton ist sonst ruhig, das Ganze ein schlichtes Meserat, die Figur episch.

ib. 1040:

Elect: ᾧ φίλτατ'
Orest: ἔκ τοί με τήξεις· καὶ σ' ἀμείψασθαι θέλω
φιλότητι χειρῶν . .

eine lyrische Tmesis mit Gefühlsplastik. Orest vergleicht sein Herz dem Erze, der Schwester Umarmung mit der am Erze leckenden Flamme — ein schönes Bild. So liegt in dem sehr verstärkten ἔκ, indem es die Bewegung „heraus“ den Elementen des Bildes beifügt, viel Malerei, die hier Kennzeichen des höchsten Affekts ist. Die Emphase der Figur drückt überdies die Verzweiflung des Schmerzes und den Unwillen über diese Unmännlichkeit, unterstützt vom Tone des Sprechers, gut aus.

ib. 1401:

περὶ δὲ γόνυ χέρας ἰκεσίους
ἔβαλον, ἔβαλον Ἑλένας ἄμφω·
ἀνά δὲ δρομάδες ἔθορον, ἔθορον
ἀμφίπολοι Φρύγες . .

Die Hervorhebung von ἀνά macht die Situation sehr anschaulich. Orest und Pylades schlingen die Arme um Helenas Knie. Da springen, von Ahnung ergriffen, bewegt von Verdacht, die Diener hastig, jäh auf: ἀνά δέ . . Das Metrum eilt durch die Kürzen in geflügeltem Tempo. Das Bild ist lebendig und sinnlich. Tmesis, Metrum und Diplasiasmos tragen die Farben auf. Doch influirt der Diplasiasmos nicht auf die Tmesis; sie wirkt unbeschränkt. Δέ und

der *ictus* verstärken die frei hingestellte Präposition, die am An-
fange steht, die Bewegung anzugeben.

Phoen. 876:

οὐτε γὰρ γέρα πατρὶ
οὔτ' ἔξοδον διδόντες, ἄνδρα δυστυχῆ
ἔξηρωίωσαν· ἐκ δ' ἔπνευσ' ἀράς αὐτοῖς
δεινὰς νοσῶν τε καὶ πρὸς ἠτιμασμένους . .

Heraus aus der Brust gestoßen sehen wir die furchtbaren Flüche,
den Söhnen mit dem letzten Athemzuge zugeschleudert. Diese Ver-
anschaulichung, verbunden mit der Kraft, die der ganze Ausdruck
durch die Figur erhält, ist auf die gewöhnliche Weise durch Be-
freiung und Stärkung der Präposition erzielt. Eine eben so in ver-
hältnißmäßig ruhiger Stimmung gebildete epische *Emesis* findet sich
ib. 1399:

διῆκε λόγχην καπέδωκεν ἠδονὰς
Κάδμου πολίταις, ἀπὸ δ' ἔθραυσ' ἄκρον δόρυ . .

„ab aber brach er die Spitze der Lanze.“ Die Pflöghkeit, Gewalt-
samkeit des Bruchs, zugleich die Bewegung des Abbrechens drückt
die *Emesis* besonders vermittelst der energisch und frei auftretenden
und wegen der beiden Kürzen das Unerwartete bezeichnenden Prä-
position wirksam aus.

ib. 1481: *παρὰ γὰρ λεύσσειν* und 1552 *παρὰ γὰρ στε-
νάχειν* lies *πᾶρα*; *Emesis* liegt nicht vor.

Medea 624:

Ἔρωτες ὑπὲρ μὲν ἄγαν
ἐλθόντες οὐκ εὐδοξίαν
οὐδ' ἀρετὴν παρέδωκαν ἀνδράσιν . .

enthält eine sehr merkwürdige *Emesis*. *ἄγαν* ist kein wirkliches Ab-
verbium, gehört weder zu *ἐλθόντες* noch zu *ὑπερελθόντες*, sondern
ist reiner Zusatz zu *ὑπὲρ*, welches dadurch, viel mehr als durch die
Emesis selbst, zum höchsten Grade der Stärke gebracht wird, und
mit Recht. Denn es sollte die alles Maß überschreitende Liebe,
die zur *ἔβρις* wird, bezeichnet werden. Da der Begriff von *ὑπὲρ*
ursprünglich lokal ist, so wirkt er hier in seiner Hervorhebung auch
allerdings plastisch, die Emphase war aber Hauptabsicht der Figur.

Pindar hat so ἀπό πάμπαν und ὑπό κρούρα, cf. cap. V. — Ebenfalls Iyrisch ist die Emesis in

Hippol. 256 :

χοῆν . . εὐλτα δ' εἶναι στέργηθρα φρεῶν,
ἀπό τ' ὄσασθαι καὶ ξυτεῖναι . .

Die beiden letzten Infinitive hängen von εὐλτα ab. Durch die Emesis werden ἀπό und ξύν als Gegensätze hervorgehoben, ἀπό zugleich mit plastischer Wirkung; sonst ist wohl Emphase der Zweck.
ib. 588 :

τί σοι μήσομαι ; τὰ κρούπτ' ἄρα πέφη-
νε, διὰ δ' ὄλλυσαι . .

Auch hier ward zumeist wohl Emphase mit der Figur beabsichtigt, wenn schon das so hervorgehobene διὰ das Bild einer das Leben durchbohrenden Waffe gut wiedergiebt. Διολλύναι ist bei Euripides (cf. ib. 1161. 1295) übrigens eben so häufig als ἀπολλύναι. Auch der Grund der Figur, die ganze Stimmung ist erregt, Iyrisch.

ib, 1105 :

(λείπομαι ἐν τε τύχαις) ἀλλὰ γὰρ ἀλλόθεν ἀμειβεται·
μετὰ δ' ἴσταται ἀνδράσιν αἰὼν πολυπλάνητος αἰεΐ . .

Der originelle Begriff von μετὰ, „zwischen“, der in der Composition verwischt war, sollte erneuert werden, daher die auffällige Setzung der Präposition. Kräftigung gewann sie außerdem durch das foliebildende δέ und durch ihre Zweifelsbigkeit. Ueberhaupt ist die Wichtigkeit nicht zu übersehen, welche die Emesis gerade für zweifelsbige Präpositionen hat, falls diese mit vokalisch anfangenden Verben componirt sind. Denn sie gewinnen dann eine Mora an Gewicht, wenn sie abgetrennt werden, und demgemäß, da die Zunge bei ihnen länger verweilt, beschäftigen auch Ohr und Phantasie sich mit ihrem Begriffe länger.

ib. 1259 :

ἄγεις Κύπρι· σὺν δ' ὁ ποικιλόπτερος ἀμφιβαλῶν
ὠκυτάῳ περῶν . .

Hier ist zu σὺν aus dem Vorigen ἄγει zu ergänzen. Solche Fälle von Emesis, wo die Präposition fast mit adverbialer Selbstständig-

keit *supplendo verbo* steht, können eigentlich nur bei *πρός, ἐπί, σύν* vorkommen, die im Ufsus oft adverbialisirt wurden. Plastisch wirkt die Figur hier natürlich nicht, da der Begriff der Präposition nicht ein lokaler, sondern ein collectiver, abstrakter ist.

ib. 1347:

διὰ μ' ἔρπειρας, κατὰ δ' ἔκτεινας, φεῦ . .

Bei *διαφθεῖρειν* und *κατακτείνειν*, die im Ufsus die specielle Bedeutung hatten fahren lassen, dient die *Emesis* als Wiederbelebungsmittel abgestorbener Glieder. Ein Entgegensetzen von *διὰ* - *κατὰ* geschah auch kurz vorher ib. 1342, 43 und bereitete die *metrische* Figurierung derselben vor. Plastik und Emphase sind denn nun die Wirkungen der Figur; dabei gewinnt der Ausdruck durch die Kürzen und den auf die Verba gesetzten *Jetus* an jähher Haft, die dem Sinne entspricht.

ib. 1367:

*ἀμφιτόμον λόγχας ἔραμαι
διαμοιρᾶσαι,
διὰ τ' εὐνάσαι τὸν ἐμὸν βίον . .*

Die Spitze der Lanze bohrt durch das Leben und treibt es bohrend in den Tod zur Ruhe. So liegt viel Plastisches in dem energischen *διὰ*, ganz abgesehen von der Emphase, womit es das vorige *διαμοιρᾶσαι* wiederholt. Dieser Fall ist wie 1347 echt lyrisch.

In *Alcestis* 46 (*ἦν σὺ νῦν ἦκεις μέτα*) bleiben wir wie ib. 66 (*πέμψαντος ἱππειον μετὰ ὄχημα*) bei der *Anastrophe* stehen.

ib. 160:

*ἐλούσατ', ἐκ δ' ἐλοῦσα κεδρίων δόμων
ἔοθ' ἦτα . .*

eine epische *Emesis* in ruhiger Erzählung. Die *Emesis* hebt den Begriff „heraus“ kräftig hervor, um durch die so in den Ausdruck gebrachte Bewegung *Bersinnlichung* zu erzielen. — ib. 1288 lies *ἀνατόλμα*, nicht *ἀνα* (oder *ἀνά*) *τόλμα*; von *Emesen* durch *Conpauze* giebt es kein Beispiel; hier ist nicht der geringste Grund zu trennen.

ib. 366:

σίτων παρεῖναι πλήθος· ἐν δὲ κλήσατε
θύρας μεσαύλους . .

Die Präposition, frei und verstärkt hingestellt, giebt die Richtung und den Zielpunkt des Beschl. Kraft des Ausdrucks ist Hauptzweck dieser imperativischen Emesis.

ib. 595:

βοσκήμασι σοῦσι συρίζων
ποιμνίτας ὑμεναίους·
σὺν δ' ἐποιμαίνοντο χαροῦ μελέ-
ων βαλῖαι τε λύκες . .

Die Emesis giebt hier beiden Begriffen *σὺν* und *ποιμαίνεσθαι* ihre natürliche Stärke, doch mit dem emphatischen Tone des Staunens; dadurch erhält das ganze Bild — die Luchse mit den Kindern zusammen weidend — tiefere Färbung.

Iph. Aul. 40:

καὶ ταῦτα πάλιν γράμματα συγχεῖς,
καὶ σφραγίζεις λύεις τ' ὀπίσω,
ρίπτειν τε πέδῳ πεύκην, θαλερόν
κατὰ δάκρυ χέων . .

eine Iyrische Emesis mit plastischer Wirkung. *Κατά*, obgleich nur durch seine Stellung am Anfange gekräftigt, giebt dem Bilde der niederfallenden Thräne doch die nöthige Bewegung.

ib. 259:

σὺν δ' Ἀδραστος ἦν ταγός

hier neigt *σὺν δ'* schon zum adverbialen Gebrauch mit collectiver Bedeutung. Die Emesis emphatisirt nur den Begriff („mit“) der Genossenschaft, und hat sonst keinen Effect.

ib. 1067:

σὲ δ' ἐπὶ κάρα στέψουσι καλλικόμαν
πλόκαμον Ἀργεῖοι . .

eine Iyrische Emesis mit plastischer Wirkung. *Ἐπὶ* wird kräftig durch den Versictus und das folgende *κάρα*, das sogleich als Object eines mit *ἐπὶ* componirten Verbum empfunden wird, hebt die Richtung der auf das Haupt sinkenden Kränze energisch hervor. Die Con-

struction ist analog Hecuba 795. *Κάρα* steht *κατὰ μέρος* (τοῦ ὅλου τοῦ σὺ).

ib. 1332:

δι' ἄρ' ὀλώλαμεν, τέκνον

ein hastiger Ausbruch der Verzweiflung. Der Begriff der in jeder Weise verstärkten Präposition ist sehr emphatisch und hebt sowohl das Bild, das dem *διολλύναι* zu Grunde liegt, als auch die leidenschaftliche Stimmung des Sprechenden hervor. Die *Ἐμφῆσι* in solchen jähen Ausrufungen, die nicht von dem Gewichte früherer oder folgender Sätze behindert werden, ist sehr wirksam und kommt gerade bei Compositen von *διολλύναι* oft vor. *Ἀπόλωλα* u. dgl. führte der leicht reizbare Grieche immer im Munde.

Andromache 115:

*πρὸς τὸδ' ἄγαλμα θεᾶς ἵκετις περὶ χεῖρε βαλοῦσα
τάκομαι.*

Diese elegische *Ἐμφῆσι* veranschaulicht nicht bloß die äußere Haltung der Betenden, sondern malt auch ihr Gemüth. Wie Andromache hinschmilzt (*τάκομαι*) am Bilde der Göttin, fassen ihre Hände krampfhaft doch energielos das Bild, läßt sie bandenlos die Worte entgleiten. In Schmerz aufgelöst ist ihr Gemüth, sind ihre Worte. Daher paßt denn die unverstärkt entfesselte Präposition recht gut in den Ausdruck, in die klagenden elegischen Töne.

ib. 821:

*κατὰ μὲν οὖν στένω δαΐας τόλμας,
ἂν ἔρεξ' ὦ κατάρατος ἐγώ, κατά-
ρατος ἀνδράσιν . .*

ziehen wir Hermanns Lesart statt des alten *δαΐας τόλμας* vor, weil die *Ἐμφῆσι* hier den Begriff *κατά* in zu lokaler Bedeutung und mit zu scharfer Bezeichnung der Richtung hervorhebt, als daß nicht *τόλμαν* das leblose Object von *καταστένειν* sein sollte. Herab auf die vorliegende *τόλμα* (worin des ermordeten Gatten Bild steckt) senkt nieder die Mörderin; dieser Sinn ist offenbar anschaulicher und wahrer, als wenn man den Genetiv annimmt, also *τόλμα* personificirt und Hermione an der *Τόλμα* ihre Klagen und Seufzer niedergleiten läßt. Die Verzweiflung der Mörderin spricht sich stark

und treu in dem so kräftig und nachdrücklich vorangestellten *κατά* aus, das in der Emesis stets großen Effect macht. Dasselbe ist hier verstärkt außer durch den Versictus auch durch die relative Bedeutungslosigkeit und Schwäche der beiden Partikeln. Es wird in *κατάρατος* zweimal wiederholt, wie das oft bei der Emesis geschieht, cf. oben. Die Emesis ist lyrisch mit plastischer Tendenz.

ib. 1001:

*καὶ φονίους ἀνδρῶν ἀμίλλας
ἔθει' ἀστεράνους· ἀπὸ δὲ φθίμενοι βεβᾶσιν
Ἰλιάδαι βασιλῆς . .*

Der Begriff der Vernichtung, des Untergangs ist hier dreimal in demselben Satze ausgedrückt (in *ἀπό*, *φθίμενοι* und *βεβᾶσιν* = *ἀπέθανον*), und dies geschieht zum Theil durch Emphatisirung des abgetrennten *ἀπό*. Eine plastische Wirkung hat die Figur hier nicht. *Ἀποφθίμενος* ist häufig bei Homer; cf. Od. 5, 110.

ib. 1016:

*μέλποντο δυστάνων τεκέων ἄλοχοι·
ἐκ δ' ἔλειπον οἴκους
πρὸς ἄλλον εὐνάτορ' . .*

Hier ist zwar ebenfalls eine epische Reminiscenz, indessen sie wird doch mehr von tragischem Pathos durchweht. Ich bin zweifelhaft, ob ich annehmen soll, *ἐκ* sei in einer Metonymie für *ἀπό* gesetzt, oder *ἐκ* anticipire den Begriff des Gehens, den *ἔλειπον* dann nolens volens annehmen müsse („heraus aber gingen sie, verlassend die Heimath, zu“ . . .). Jedenfalls ist die Trennung, die in dem verstärkten *ἐκ* zur Erscheinung kommt, selber erstes Moment des Bildes. In ähnlicher Weise, als es hier der Fall sein dürfte, zieht die Emesis

Suppl. 44:

*ἀνά μοι τέκνα λύσαι φθιμένων
νεκύων (ἐκετεύω σε) . .*

den Begriff der Bewegung aus dem Verbum hervor, indem sie die Präposition ihn kräftig ausdrücken läßt. Die Hervorhebung von *ἀνά* (*ἀνα* gäbe einen unpassenden kategorischen Sinn) hat den plastischen Zweck, die Begriffe „empor“ und „lösen“ zur rechten Gel-

lung zu bringen. Innerer Grund zur Figur war die leidenschaftliche Stimmung, welche dem Ausdrucke Eile und Eindringlichkeit durch die Emesis verleihen will.

In dem ähnlichen Falle ib. 54:

μετὰ νῦν δὸς ἐμοὶ σᾶς διανοίας

beschränkt sich die Wirkung der Figur wegen des unplastischen Wesens von *μετά* auf Emphase, auf Verlängerung des Nachdrucks, den der Imperativ hat. *Μεταδός* sollte recht eindringlich gemacht werden, daher seine Verstärkung und Betonung durch Emesis.

ib. 271:

βᾶθι καὶ ἀντίσπον γονάτων, ἐπὶ χεῖρα βαλοῦσα . .

äußerlich ganz analog Andromache 115. Der Ausdruck wird hier feierlicher, weil alterthümlich episch, das Bild anschaulicher, weil durch die energische Bewegung des lokalen *ἐπὶ* belebt, vermitteltst der Emesis. Uebrigens verstärkt die Figur den im Participle ruhenden Imperativ.

ib. 828:

*κατὰ μὲν ὄνυξιν ἠλοκίσαμεθ', ἀμφὶ δὲ
σποδὸν κάρρα κεχύμεθα . .*

zwei Iyrische Emesen mit plastischer Wirkung. Die Stärke der auch sonst gewöhnlichen Phrase *καταλοκίξειν ὄνυξι* wird durch die Emesis bedeutend vermehrt. Denn die durch Jctus und Partikel gekräftigte Präposition giebt höchst anschaulich die Richtung der niederfallenden Krallen an, und das an sich sehr starke *ἀλοκίξειν* hat damit das notwendige Gegengewicht in der Anordnung der Effekte. Auch *ἀμφὶ* drückt kräftig die Bewegung aus und wirkt dadurch veranschaulichend. Gefühlsplastik ist Tendenz der ganzen Stelle; der Schmerz malt in ihr mit treuen wenn auch stark aufgetragenen Farben. Denn sein sind die Krallen, mit denen er den Geist zerfleischt, sein die Asche, die er umdunkelnd um Herz und Sinn streut.

ib. 831:

*κατὰ με πέδον γᾶς ἔλοι,
διὰ δὲ θύελλα σπάσαι,
πυρός τε φλογμὸς ὃ Λιδὸς ἐν κάρρα πέσοι!*

Auch hier liegt das größte Gewicht der Verwünschung in der wilden

Malerei der Emesis, welche die Begriffe der Präpositionen auf die gewaltsamste Weise forcirt. Denn die übermäßige Tonkraft, die gewiß auch außer ihrem durch die Stellung erzielten Nachdruck auf dieselben fiel, macht den Eindruck zerschmetternd. Die Kraft der Formen wird in allen vier Fällen (828 bis, 831, 832) durch die Wortverbindung höchst wirksam gehoben. Die durch die Emesis erlangte Energie des Ausdrucks hört mit dem Verbum auf; daher würde, wenn die Verba bald nach der Präposition folgten, der Ausdruck ermatten, so aber kommt die Gewalt, die in der Präposition liegt, nachdem hastig die andern nothwendigen Momente der Bilder (die Substantiva) dazwischen geworfen waren, in dem den Satz schließenden Verbum zu neuer Thätigkeit.

Herc. sur. 53:

. . ἀστρώτῳ πέδῳ
 πλευρὰς τιθέντες· ἐκ γὰρ ἐσφραγισμένοι
 δόμων καθήμεθ' ἀπορίᾳ σωτηρίας . .

Amphitruo legt auf den Begriff ἐκ („heraus gestoßen!“) mit der Emphase des Grimms und des Schmerzes den Hauptnachdruck; daher dessen Lostrennung und Kräftigung. Außerdem bewirkt die Emesis ein Hervortreten der speciellen Bedeutung der Glieder, die im Compositum sich gegenseitig berengen.

ib. 765:

σὺν τ' Ἀσωπιάδες κόραι

ist σὺν (τε) Adverbium wie sonst σὺν δέ, πρὸς δέ etc.

ib. 954:

ἐς πέλους ὁ μὲν
 μητρὸς ταλαίνης, ὅδ' ἐπὶ κίονος σκιάν,
 ἄλλος δὲ βωμόν, ὄρνις ὧς, ἔπιξ' ὑπο . .

Die Stelle ist überaus malerisch — das Kind wie ein Vogel unter den Altar geduckt. Die Nachstellung der Präposition beruht auf richtiger Anschauung; denn dem Zusammenducken folgt die Bewegung unter hinunter und das Verschwinden unter. Dies plastisch auszu-drücken, ward die Präposition so abgetrennt. Die Figur ist dem Aeußern nach anastropheisch, sonst wie die ganze Partie episch.

ib. 1023:

κατά σε δακρυόις στένω, πρόσβη καί . .

Diese Einesis hat plastischen Zweck und erreicht ihn durch die Emphase des in jeder Weise verstärkten κατά. Der Begriff „nieder“ malt die beiden Orte, von wo und wohin die Bewegung geschieht; er vermittelt die beiden Hauptmomente des Bildes, den Kreis und den Chor, aus dessen Augen die Thränen auf Jenen herab, ihn niederdrückend, sinken. Στένειν geht hier, obwohl eigentlich vom Schalle gebraucht, auf die sichtbare Aeußerung des Schmerzes (Klagen), indem es eine Bedeutung, die durch κατά-δακρυόις eingeführt ist, annimmt. Diese Passivität der Verba finden wir oft in der Einesis; sie hat ihren Grund in der relativen Schwäche, mit der das Verbum wegen der Energie der vorhergegangnen plastischen Momente nachfolgt. Der Hörer konstruirt sich aus den Eindrücken, die ihm die vorangestellte Präposition und dann das Nomen (hier δάκρυα) giebt, einen Begriff, den er als Verbum logisch voraussetzt. Damit muß denn das folgende Verbum nolens volens übereinstimmen, und diese gewaltsame Selbstthätigkeit des Hörers begünstigt den Dichter im freieren Gebrauch der Verba in solchen Fällen.

ib. 1029:

ἄ ἄ! διά μ' ὀλέετε!

Die Figur giebt dem Ausdrucke Hast, Zerrissenheit und bezeichnet damit sehr richtig die Höhe der Leidenschaft, von der sie ausging. Es ist ein Schmerzschrei dies διά μ' ὀλέετε; das durch den Ton starke διά giebt dem Bilde Leben und Bewegung. Schon um dieser poetischen Schönheit willen verwerfen wir (für διά μ' ὀλέετε) mit Wakefield das alte διαμολέετε, welches nicht einmal in den Sinn paßt.

ib. 1033:

μη δέοι' ἀνεγειρόμενος χαλάσας ἀπολεῖ πόλιν,
ἀπὸ δὲ πατέρα μέλαθρά τε καταράξῃ . .

Ἀπό ist emphatisch wiederholt supplendo verbo ἀπολεῖ; durch die Verstärkung der Präposition, die gleichsam einen eignen Zwischensatz einleitet, kommt der Begriff der Vernichtung im Ausdruck zur höchsten Kraft.

Electr. 146:

οἷς αἰεὶ τὸ καθ' ἡμᾶρ
διέπομαι, κατὰ μὲν φίλαν
ὄνυχι τεμνομένα δέραν . .

Die Präposition, durch Versictus verstärkt, giebt die Richtung „nieder“ energisch an und bringt dadurch Bewegung in das Bild (der die Haut niederreisenden Nägel), welches als wilde Aeußerung des Schmerzes diese Stimmung selbst malt. Somit ist die Figur gefühlplastisch; cf. Suppl. 828.

Zu Electr. 446:

Νηρηΐδες δ' Εὐβοΐδας ἀκτιὰς λιποῦσαι Ἡφαιίστου χρυ-
σέων ἀκμόνων
μόχθους ἀσπιστὰς ἔφερον τεύχεων, ἀνά τε Πήλιον
ἀνά τε πρύ-
μνας Ὅσους ἱερὰς νάπας, Νυμφαίτας σκοπιὰς,
κόρας μάτευσ' ἔνθα πατήρ ἰππότης τρέφεν Ἑλλάδι φῶς

bemerkt Matthiä: quid sit, nemo aperuit, nec ego declarare possum. Sowie die Stelle vorliegt, ist allerdings eine Erklärung unmöglich. Ich möchte aber ἐν τε lesen und das Κολον hinter μάτευσ' in ein Komma verwandeln. Dann wäre κόρας Genitiv, abhängig von μάτευσ' „er berührte, tastete nach“ (cf. μάεσθαι, ἐπείγεσθαι τινος); Subject πατήρ ἰππότης (sc. Peleus), ἐν bezöge sich auf die κόρα (Θέτις) und wäre der Emphase wegen von τρέφεν abgetrennt „er erzeugte in ihr . .“ Die Tmesis hätte den Zweck, den Ausdruck, der durch die langen adverbialen Verhältnisse von ἀνά bis κόρας (nach dem ersten ἀνά läse man dann besser δέ für τε) ermattet war, schneller und lebhafter zu machen. — Die Codices freilich haben hier keine Variante.

ib. 1324:

διὰ γὰρ ζευγνῦσ' ἡμᾶς πατρῶων
μελάθρων μητρὸς φόνιοι κατάραι . .

Die Figur bewirkt hier eine sehr klare Herauscheidung des Begriffs der Präposition (se-, der Trennung), der dadurch emphatisch wirkt. Der Nachdruck der Figur stimmt mit dem marschfertigen Tempo des Verses.

In den Fragmenten:

Alex. XVI, 4:

τὸ γὰρ πάλαι καὶ πρῶ-
τον ὅτ' ἐγενόμεθα, διὰ δ' ἔκρι-
νεν ἅ τεκοῦσα γὰ βροτούς,
ὁμοίαν χθῶν ἅπασιν ἐξηπαίδευσεν ὄψιν . .

Die *Emesis* macht hier den Uebergang zu einem zwischen die reflectirenden Sätze eingeschobenen Bilde und giebt demselben Bewegung durch den starken Präpositionsbegriff, der die Vorstellung der nach entgegengesetzten Seiten strebenden Hände urgirt. So wirkt die Figur außer erhöhterer Lebhaftigkeit auch Anschaulichkeit.

Bellerophon XX, 13:

πενία δ' ἐλάσσων ἐστίν, ἐν δ' ἀγλύνεται . .

Hier herrscht ein reflectirender Ton. Zweck der *Emesis* ist Emphatisirung der beiden Begriffe des Compositum, die wegen der unanschaulichen Natur des Verbum nicht plastisch wirken. Doch wird wegen des starken *Ictus* der Figur die Phantasie des Hörers auf den Verbalbegriff und das zu ihm zu ergänzende instrumentale *πενία* aufmerksam, und so erhält das Ganze mehr Zusammenhang.

Plut. II. 607. B steht ein von Walckenaer dem Euripides zugeschriebener Vers (als dem Prolog des *Phrixus* entnommen) *Ποινὴ περφυκῶς, ἐκ δ' ὀρίζεται γένος* (wohl *Καδμείων*), *ἐξορίζεσθαι* heißt ausgrenzen, ausgehen von . . (cf. Eur. Hipp. *ἐξορίζεται κακὸν προγενητόρων*); so ist der Vers wohl verständlich, die *Emesis* hat, wie es scheint, emphatischen Zweck.

Frgm. incert. trag. LXV:

ὅστις δὲ λύπας φησὶ πημαίνειν βροτούς,
δεῖν δ' ἀγχοῶν τε καὶ πετρῶν ῥίπτειν ἄπο,
οὐκ ἐν σοφοῖσιν ἔστιν, . .

Wir möchten lesen *ῥίπτειθ' ἄπο* . . (*ῥίπτεισθαι*): „Stricke und Felsen thäten Noth, sich daran herabzustürzen“. Die Construction würde dabei an Leichtigkeit, der Sinn an poetischer Schönheit gewinnen. Denn das Bild träte klar und naturwahr hervor. Jedenfalls ist die Stelle in dieser Gestalt verderbt.

Dies sind alle Fälle von *Emesis* bei Euripides; wir gehen nun zur Besprechung der allgemeinen Resultate über. — Wir fan-

den im Ganzen 82 Emesisfälle (14 mit *κατά*, 10 *ἀνά*, 12 *ἀπό*, 10 *ἐκ*, 8 *διὰ*, 9 *ἐπί*, 5 *σύν*, 3 *ἐν*, 3 *ἀμφί*, 3 *μετά*, 2 *ὄπο*, 2 *περί*, 1 *ὑπέρ*). Was das Aeußere der Emesis bei Euripides anlangt, so erscheint sie im Allgemeinen wie bei seinen Vorgängern. Meist beginnt die Präposition den Satz, dann folgt *ὅς* oder eine ähnliche Partikel oder Enklitika, dann das Verbum. Oft aber ist auch das Verbum durch andere Wörter von der Präposition getrennt, die auch nicht immer den Satz anfängt. Euripides eigenthümlich ist die Nachstellung der Präposition in vielen Stellen, die wir anastrophische Fälle nannten. — Die Präpositionen sind bei Euripides in der Emesis meist zweifelhafte und stehen in allen möglichen Graden der Betonung, zuweilen durch alle drei Kräftigungsmittel, Stellung, Versictus, folgendes schwaches Wort, zuweilen durch eins oder zwei derselben hervorgehoben, zuweilen gar nicht verstärkt, sondern auf den Nachdruck beschränkt, den ihnen die bloße Abtrennung gab. Die Begriffe, die zur Emesis genommen wurden, waren meist sinnliche; concrete Verba und Substantiva (als Subjecte oder dgl.) bildeten die Glieder der Figur. Nur selten stehen abstrakte Begriffe in der Emesis. Daß dieselben aber doch zuweilen vorkommen, ist bezeichnend für Euripides, denn es liegt etwas Ueberemphatisches in derartiger Verbindung zweier Figuren (Emesis und Metapher). Wie im Aeußern die Abtrennung auf jede mögliche Art geschieht, so wird auch jede verschiedene Wirkung erzielt. Je nach der Stärkern oder schwächern Hervorhebung der Präposition und nach der größern oder geringern Plastik des Verbum und der übrigen Begriffe wirkt die Figur mehr oder minder energisch. Immer aber ist Plastik ihre Folge, wenn auch nur schwache, und selbst da, wo der Dichter nur Emphase des Gefühls oder Gedankens beabsichtigte. Kraft und Eile des Ausdrucks sind die natürlichen Folgen der Emesis, als der Auflösung eines langen Worts in zwei kürzere lebendige. Daneben hat sie noch musikalischen Werth, da sie den Ton durch Vermehrung der Kürzen oder Längen des Werthes bald hurtig und jäh, bald langsam, feierlich macht, immer aber in Etwas afficirt. — Da durch die Emesis die beiden Glieder des Compositum mit größerer Emphase ausgesprochen werden, so fallen ihre Begriffe mehr auf,

und dadurch erhält der Ausdruck eine concinne Präcision und eine subtile Deutlichkeit, die, ganz der sonstigen euripideischen Gedanken- ausführung gemäß, zuweilen nicht zum Vortheil des Totaleindrucks hervortreten. Denn die Präposition giebt, indem sie zuerst und mit Energie auf den Sinn wirkt, dem Gemüthe eine ganz specielle Disposition der Vorstellung. Sie bringt eine bestimmte Farbe, einen besondern Ton von vorne herein in das Bild, dessen Mittel die Emesis ist, und die folgenden Momente des Bildes gruppiren sich nach oder an diesem Hauptpunkte. Dies kommt daher, daß die Emphase der Präposition die lokale Bedeutung rein heraushebt und zwar stets mit dem Begriffe der Richtung, nicht der Ruhe. Bei Euripides macht sich dieselbe Wirksamkeit der Emesis besonders bemerkbar. Präpositionen, die sonst eigentlich keine Richtung bezeichnen (wenigstens nach der gewöhnlichen Vorstellung, wie ἐν), die ferner sogar mit Verben componirt waren, welche ebenfalls für intransitiv gelten (wie ἵστασθαι, ἀλύνεσθαι), drängten im Emissivfalle den Begriff der Bewegung dem Hörer auf. Präpositionen von auch sonst zugestandner Bedeutung der Richtung, wie κατά, ἀνά, waren mit Verben componirt, welche den Begriff der Bewegung nicht sehen lassen (wie βῶν, κερῶσθαι, πιμπλάναι, κρῖνειν), und brachten durch ihre metrische Stellung dennoch diesen Begriff sehr entschieden zur Geltung, ohne den innern Zusammenhang mit dem Verbum irgendwie aufzugeben. Ueberhaupt ward fast stets mit der Präposition ein Begriff der Bewegung in den Gedanken gebracht, den der Verbalbegriff nachher annehmen mußte. Dieser ganz bestimmte Charakterzug ist für die euripideische Emesis von bedeutender Wichtigkeit. Er bezeichnet ihre poetische Wirksamkeit. Indem nämlich die Präposition so von vorne herein den Begriff der Bewegung einführt, erhält der Ausdruck, das Bild Leben. Darum fanden wir immer lebendige Plastik als Wirkung der Emission auch in Stellen, wo die einzelnen Elemente an sich leblos schienen. Daß diese Eigenthümlichkeit, nicht ruhige Situationen, sondern ein werdendes Stück Leben zu malen, in sich berechtigt sei, wird Niemand leugnen. Im Allgemeinen freilich macht sich eine Bewegung der Elemente der Bilder auch bei andern Dichtern sehr

bemerkbar, jedoch nicht so vorherrschend. Euripides betrachtet die Tmesis als emphatische Figur, Sophokles überhaupt als plastische. Aber so berechtigt das affektvolle Naturgefühl des Ersteren ist, so kann man sich doch nicht verhehlen, daß, wo der Stoff selbst lebt, der beherrschende Gedanke weniger scharf aus der Masse hervortritt, — kurz Euripides ist mehr genialer Reproducent des Stoffes als sein Beherrscher; ganz anders verhält sich Sophokles. Dieser Unterschied wird klarer durch die Beobachtung, daß Sophokles die Tmesis meist im Dialog und episch, Euripides meist in Chören und lyrisch anwendet; der Chor bei diesem ist erregter. — Wir unterscheiden auch bei Euripides zwei Hauptklassen von Tmesen, epische und lyrische. Seine epische Tmesis basirt auf (relativ) ruhiger Stimmung in der Erzählung, Beschreibung von Außen dingen. Ihre Erscheinung ist an keine bestimmten Regeln gebunden. Sie erscheint meist, wie auch bei Andern, so, daß die Präposition mit folgender Partikel oder dgl. den Satz beginnt, oder auch dem Verbum ohne Partikel folgt, oder mitten im Satze vor dem Verbum steht. Meist ruht der Ictus auf der Präposition; doch richtet sich Alles nach dem augenblicklichen Bedürfnis. Ihr Zweck ist plastisch, sie malt, schildert, immer aber mit lebenden Farben, d. h. gruppirt nicht bloß. — Bei Weitem größer ist die Zahl der lyrischen Tmesen. In ihnen bricht stets auch bei scheinbar rein epischen Zwecken der lyrische Grundton durch. Ihre Ursache ist lyrische Erregtheit, ihr Zweck Emphase des Gedankens oder Bildes, ihre stete Wirkung Lebendigkeit des Gefühls und Ausdrucks. Eine besondere Tendenz, die sie oft verfolgt, ist Gefühlsplastik, d. h. eine solche Wirkung auf den Hörer, daß er das Gefühl in seinen plastischen Aeußerungen sich selber malen sieht. Ihre Erscheinung im Ausdruck hat keine feste Regel; doch steht die Präposition fast immer vor dem Verbum. — Zuweilen dient die Tmesis dem Euripides als grammatisches Mittel, um den speciellen Begriff des Verbum aus dem Compositum herauszuschälen oder zu modificiren, oder um das fehlende Object zu ersetzen. Manchmal bildet die Präposition mit dem folgenden Substantiv (Object oder adverbelle Bestimmung) einen Begriff, den nachher das Verbum annehmen muß. Hier spielt der grammatische Zweck schon wieder in den

poetischen über, der überhaupt herrscht. Die musikalische Wirkung, durch Zerlegung eines hemmenden Worts in zwei kürzere oder durch Kräftigung klangloser Präpositionen, durch Erzielung von Kürzen (besonders bei zweifelhafte[n] Präpositionen) mehr Wohlklang und Rhythmus zu geben, stellt sich zwar oft bei der Emesis ein, ist jedoch wohl nie allein mit ihr beabsichtigt worden. — Man sieht, die Geschicklichkeit, mit der Euripides diese Figur anwendet, ist eben so groß wie ihre Thatkraft. Daher ist die Frage nach den Grenzen des Gebrauchs derselben leicht beantwortet: er gebraucht sie, wenn sie nützt. Aber sie nützt nur da, wo sie poetisch zu wirken hat. Daher liegen ihre Grenzen im poetischen Gefühl des Dichters. Euripides, überhaupt rücksichtsloser und künstlicher als seine Vorgänger, auch durch die Antecedenzen derselben im Gebrauche dieser immer doch abnormen Figur im Allgemeinen gehoben, bedachte sich weniger als jene selbst Präpositionen von mehr reflektiver, von abstracterer Bedeutung (wie *μετά, περί, ἐνέρι*) sinnliche Wirkung, sinnliche Bedeutung zu geben. Dennoch thut er dies nicht oft. Denn auch er erkannte richtig, daß, wie jedes Mittel, so das poetische, wenn oft gebraucht, bald wirkungslos und selbst lästig wird. Daher beschränkt er sich im Verhältniß zu seiner Natur und seinem Style eben so sehr als Aeschylus und Sophokles. Interessant ist in dieser Beziehung eine Vergleichung der Zahlen. Aeschylus hat (cf. oben) 15, Sophokles 20, Euripides 82 Fälle von Emesis; das ergiebt durchschnittlich auf eine Tragödie bei Aeschylus 2—3, bei Sophokles 3—4, bei Euripides 4—5. Man sieht den Fortschritt der Dichterfreiheit und die Elasticität der Figur; denn überall machte sie guten poetischen Effect. Das Wesen der Figur erkannten alle drei Dichter sehr richtig und stimmen im Großen und Ganzen hinsichtlich ihrer überein.

Wir wollen noch einige Eigenthümlichkeiten des Euripides hinsichtlich der Emesis erwähnen, dahin gehört: die anastrophe Emesis, die oben hinlänglich besprochen ward; das zuweilen bemerkte Zueinanderfließen einer andern Figur und der Emesis, wobei letztere stützend, dienend erschien; der übrigens seltene Gebrauch abstrakter Begriffe in plastischen Emesisen; die sehr wirksame Malerei für Aug'

und Ohr, wo wir Töne sahen (wie Bacch. 114) d. h. wo die Bilder aus Farben und Tönen bestanden; die Vorbereitung auf die tmetisch stehende Präposition durch dieselbe Präposition oder eine ähnliche, wohin auch das Anklingen der Tmesis an eine andere Wortgruppe desselben Verses gehört; die (einmalige) Ueberemphase der Präposition durch ein ihr eigens hinzugesfügtes Adverbium; endlich die tmetische Setzung der Präposition *supplendo verbo*.

Dr. W. Pierson.

(Schluß folgt).
