

Capitel VI. Die übrigen Lyriker.

Wenn die Sprache des Lyrikers an sich freier und kühner ist als die des Dramatikers, so darf man erwarten, daß in ihr Figuren, die vor andern in Dichtersfreiheit und Sprachkühnheit begründet sind, relativ häufiger zur Erscheinung kommen als im dramatischen Stile. Eine Vergleichung Pindars mit Sophokles beweist die Richtigkeit dieser Voraussetzung hinsichtlich der Emesis, und was vom Repräsentanten der Gattung gilt, läßt sich wohl im voraus von den übrigen Häuptern derselben annehmen. Gleichwohl werden die Resultate, welche Pindars Untersuchung lieferte, muthmaßlich nicht alle Erscheinungen begreifen können, welche die Emesis in den Kreisen der griechischen Lyriker zeigt, da eben in Pindar nur das dithyrambische, specifisch lyrische Element sich ausdrückt, während die ruhigeren oder aus ganz speciellen Gemüthsstimmungen oder Geistesrichtungen entsprossenen Formen, besonders also Elegie und Melos, ihm fremd sind. Bei dieser Vielseitigkeit und bei solchem Formenreichtum des übrigen Theiles der griechischen Lyriker bietet die Untersuchung der Emesis, die wir bisher bei Dramatikern und bei Pindar sorgsam verfolgt haben, einmal die Hoffnung auf neue Entdeckungen, dann aber auch die Aussicht auf Abrundung und Vollständigkeit unsrer Vorstellungen und Erfahrungen von der griechischen Emesis im weiteren Sinne. Denn wenn wir bisher auch stets die Emesisfälle, auf welche wir stießen, unter lyrische oder epische Kategorie gebracht haben, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß diese Eintheilung im Grunde nur eine durchaus specielle war und sich nur auf das gesammte Wesen der Figur bezog. Denn wie auch im Einzelnen die Grenzen sich vermischen mögen, immer bleibt doch das subjective Moment, welches seit dem Beginn der Republiken auch die griechische Poesie durchwebte, der Grundton, der die innere Verschiedenheit des Epos — wir meinen Homer und seine Zeit — von der ganzen späteren Gestaltung der Dichtkunst fort und fort anschlägt. Jedenfalls ist Homers und seiner Dichtung, des Epos, Charakter die Objectivität und der aller folgenden poetischen Gestaltungen die Subjectivität, und insofern können wir mit Recht die

ganze Poesie der Griechen außer dem Epos eine lyrische nennen. So ist denn auch die Sprache dort eben episch, hier lyrisch, und deshalb glauben wir die Tmesis im Drama wie in der sogenannten Lyrik, weil sich in ihr wie in allen Figuren und Formen das dichtende Subject hörbar macht, überhaupt eine lyrische nennen zu dürfen, von der wir dann die epische als Aeußerung eines ganz andern Sprachgeistes werden unterscheiden müssen. Insofern nun aber auch der Einzeldichter, der Kunsstdichter, zuweilen epische Zwecke verfolgen kann, die unter andern durch das Mittel der Tmesis erreichbar sind, haben wir andrerseits bei der allgemeinen lyrischen Tmesis zwei Unterabtheilungen gemacht, die wir episch, lyrisch nannten. Diese specielle Eintheilung wird nach den bis jetzt untersuchten Dichtern zu schließen, auch bei den andern Dichtern die aus dem lyrischen Kreise noch übrig bleiben, zweckmäßig sein; daher haben wir von vorn herein darauf aufmerksam machen zu müssen geglaubt, daß es keinen inneren Widerspruch enthalte, wenn wir bei lyrischen Dichtern epische Tmesen aufstellen sollten.

Die Elegie macht den Uebergang vom Epos zur Lyrik im engeren Sinne; vom Epos hat sie den gemessenen Schritt, den grandiosen aber maßvollen Ton. Die Form ist einfach und großartig, aber schon die Verbindung des Pentameters mit dem epischen Metrum deutet die Verschiedenheit des Inhalts an. Das Gefühl findet in der Elegie seinen Ausdruck; maßvoll aufwogend und würdig niederwallend zieht es in rhythmischem Klange einher, das Gemüth bald aufstachelnd, bald beruhigend. So ist auch der elegische Stil von Ueberemphase fern, die Wortfügung und Figuration ist wie der Gedanke schwungvoll aber einfach, ungekünstelt und harmonisch, so daß nie auf Kosten des Ganzen oder der übrigen Theile ein Glied sich gewaltsam, leidenschaftlich vordrängen könnte. Die Tmesis fanden wir in lyrischen Partien, besonders bei Euripides, oft eine ganze Stelle dominirend und in ihrem Effect den Eindruck der nächsten Wortformen in Schatten stellend, wo nicht verwischend; in der Elegie dürfen wir eine solche Bevorzugung dieser Figur nicht erwarten, während andrerseits die Stimmung dieser Dichtungsgart zu erregt ist, um nicht Formen von der Auffälligkeit und Kühnheit wie

die *Emesis* oft genug brauchen zu können. Eine nähere Untersuchung des Stoffs wird hierüber mehr Licht verschaffen.

Tyrtaeus II. 7. 9 (ed. Bergk):

ἐχθρός μὲν γὰρ τοῖσι μετέσσεται, οὐς κεν ἵηται,
(ὁ φεύγων, πτωχός)

χορημοσύνη τ' εἰκὼν καὶ στρυγερῆ πενή,
αἰσχύνει τε γένος, κατὰ δ' ἀγλαὸν εὐχος ἐλέγχει,

Die Präposition, durch ihre Stellung zu Anfang des Satzes und hinter der Cäsur und durch das folgende δὲ gekräftigt, wirkt sehr eindringlich. Sie giebt dem Ausdrucke hinter dem Versabschnitte schwunghafte Bewegung und dem Bilde Anschaulichkeit. *Εὐχος* (coni. Bergk) paßt in das Bild besser als das alte *εἶδος*, welches die poetische Wirksamkeit in etwas beschränken würde, weil es die Plastik erschwerte (cf. Tyrt. 9. 36 ib.) Der Ton ist ruhig reflectirend, obwohl eine gewisse Erregtheit des Bildners, die auch zur Bildung der Figur mithelfen mochte, durchschimmert. Von dieser bloß malenden *Emesis* ist ganz verschieden

Solon 3, 15:

δίκης,

ἢ σιωῶσα σύννοιδε τὰ γινόμενα πρό τ' ἔοντα . .

Hier wird also der Gegenwart die Vergangenheit entgegen gestellt, in einem schon bei Homer geläufigen Ausdrucke. Die Figur wirkt dabei versinnlichend, indem das abstrakte *ἔοντα* mit Entschiedenheit einen bestimmten Raum, eine bestimmte Richtung erhält. Auch hier ist die Präposition nach der Abtrennung nur durch die folgende Partikel und deren Enklisis gestärkt, nicht durch *Verdictus*, dagegen durch den Gegensatz des Gedankens gehoben.

Pseudophocylides 108:

σῶμα γὰρ ἐκ γαίης ἔχομεν, κάπειτα πρὸς αὐτὴν γῆν
λύμενοι κόνις ἐσμέν· ἀῆρ δ' ἀνὰ πνεῦμα δέδεκται . .

Hier ward die Präposition gewiß nur aus metrischen Gründen abgetrennt. Denn Pseudophocylides kennt die *Emesis* als poetisches Mittel nicht und bedient sich ihrer nur an dieser Stelle, wie denn dieses ganze Stück gleich den meisten Gnomendichtungen mehr praktischen als ästhetischen Werth hat und speciell aus einer Zeit her-

rührt, wo die Poesie im Argen lag und die Sprache schon sehr abstrakt und unsinnlich geworden war. Da *ἀνά* übrigens mit den Begriffen *ἀήρ* und *πνεῦμα* im Gedanken ganz zusammenpaßt, so kommt durch ihre Hervorhebung ganz passend das Moment der Richtung „hinan, empor“ in den Ausdruck und dient so zur Vervollständigung des Bildes. Allein da die Präposition so ganz ohne Verstärkung selbstständig hingestellt worden ist und zwischen den gewichtigen Wörtern *ἀήρ* *δ'* und *πνεῦμα* an Eindringlichkeit verliert, so tritt auch jenes sinnliche Moment sehr zurück. Dagegen gewinnt der Vers durch die Emesis sehr an Concinnität des Ausdrucks mit dem Gedanken. Fast aus jedem Worte dieser Stelle spricht das energielos Entfesselte, Verschwimmende, Aufgelöste, Haltlose, was als Charakter des Menschen (*τοῦ ἀνθρώπινου*) bezeichnet werden soll; und die Figur thut dazu das Ihrige.

Die Hauptquelle für Beschaffung der Stellen zur Beurtheilung der elegischen Emesis bietet Theognis, da sich in ihm die meisten Fälle finden.

ib. 13:

εὐχομένῳ μοι κλύθι, κακὰς δ' ἀπὸ Κῆρας ἀλαλκε . .

Die Emesis macht hier wenig Effect; die Präposition fällt nicht besonders auf. Indessen ist ihre Abtrennung an sich auffallend genug, den Eindruck der ganzen Stelle, die Zuständigkeit des Gebets, zu unterstützen; theils indem die Figur den Imperativ *ἀπάλαλκε* gewissermaßen in zwei Imperative zerlegt, theils indem sie das Plastische des lokalen *ἀπὸ* aus der Beschränkung, die ihm die Composition auferlegt, herauszieht. Demnach fehlt die rechte Emphase der Figur; ihre Wirkung ist daher nur gering.

ib. 192:

πλοῦτος ἔμιξε γένος.

οὕτω μὴ θαύμαζε γένος, Πολυπαῖδη, ἀστῶν

μαρροῦσθαι. σὺν γὰρ μίσγεται ἐσθλὰ κακοῖς . .

Dieser Fall ist wegen des besondern Nachdrucks der Präposition merkwürdig. Die eigenthümliche plastische Bedeutung des *σὺν* (con intensivum „zusammen, auf einen Haufen“) tritt hier mit größter Kraft hervor, um das Chaotische der Ehen zu bezeichnen.

Die Präposition ist nicht nur abgetrennt, sondern auch durch alle Mittel (ausgenommen den Versictus) verstärkt: Stellung zu Anfang des Satzes, folgende Partikel, Positionslänge und überdies durch die Cäsur, welche *ὄν γὰρ* sehr entschieden von *μίσσεται* trennt und ihm dadurch einen gewaltigen Gedankenictus verleiht. So verweilt man denn überaus lange bei dem Begriffe „zusammen“, als dessen Erklärung fast nur das folgende Verbum erscheint. Die Tendenz dieser Emesis ist vorzugsweise emphatisch, Hervorhebung des Präpositionsbegriffs, und wirkt dadurch plastisch. Daneben erhält dadurch der Ausdruck eine besondere Energie. Im vorigen Falle (13) war der Ton innig bewegt, gefühlvoll, lyrisch; hier ist er mehr oratorisch, wenn schon das emphatische *ὄν γὰρ* den Unwillen bemerkbar genug macht. Bedeutend mehr zeigt sich das lyrische Element in

ib. 349:

*τῶν εἴη μέλαν αἷμα πιεῖν, ἐπὶ τ' ἐσθλὸς ὄροιο
δαίμων, ὃς κατ' ἐμὸν νοῦν τελέσειε τάδε.*

Auch hier ist die Präposition sehr gekräftigt (besonders durch die Stellung nach der Cäsur), und wirkt deshalb sehr anschaulich. Ihr Begriff „hinauf“ (sc. auf meine Feinde) wird eindringlich gemacht, und die Bewegung des herbeieilenden Gottes in der Beschwörung mit Emphase urgirt. Diese plastische Beziehung und die Schnelligkeit, die der Ausdruck durch die Figur erhält, sprechen die leidenschaftliche Stimmung treu aus; der Totaleindruck ist vorherrschend lyrisch.

ib. 513:

νηὸς τοι πλευρῆσιν ὑπὸ ζυγὰ θήσομεν ἡμεῖς . .

Der Schwung des Metrums, das die Worte in seinem raschen Schritte zusammen wirft, ohne mit jeder Verbindung gerade einen besonderen Zweck erreichen zu wollen, ist hier Grund der Emesis. Außerlich hat dieser Fall viel von epischer Spracheigenthümlichkeit. Wir werden eine Wortfolge wie diese, wo zwischen die abgetrennte Präposition und das einfache Verbum das Object oder ein andres Nomen tritt, in der Elegie oft finden. Eine ähnliche einfache kunstlose Emesis liegt vor

ib. 589:

τῷ δὲ κακῶς ποιεῦντι θεὸς περὶ πάντα τίθειν,
 συντυχίην ἀγαθίην, ἔκλυσιν ἀφροσύνης.

Es ist eigenthümlich, daß wir weder hier noch sonst in ähnlichen Fällen uns versucht fühlen, die Präposition gleich mit dem Casus zu verbinden, also nicht imetrisch zu fassen, obwohl sie doch nicht betont oder verstärkt ist, vielmehr ganz unkräftig und haltlos dasteht. Dies liegt wohl am Metrum, welches die Versfüße durch den starken Ictus der ersten Silbe so scharf trennt, daß Niemand θεὸς περὶ πάντα hört, sondern θεὸς περὶ πάντα τίθειν. Die Wirkung der Figur ist zwar nicht stark aber doch zweckmäßig. Der totale Begriff in περὶ tritt anschaulich hervor. Es verhilft die Emphasis der Präposition nur zu ihrer alten Kraft der Bedeutung, die in der Composition alterirt ward. Emphase fehlt, der Ausdruck gewinnt nur an Eile und Bedeutsamkeit. Dagegen tritt starke Emphase vor
 ib. 664:

ὅς μάλᾳ πολλὰ πέπαται
 ἐξανίτης· ἀπὸ δ' οὖν ὄλεσε νυκτι μῆν.

Der Begriff „fort, hinweg“ fällt, weil ἀπὸ durch Stellung, Partikeln und Casus stark ist, energisch ins Ohr. Die Vernichtung wird mit passender Emphase betont. Wie sehr sich gerade ἀπολλύναι zur Emphasis eignet, haben wir in Cap. III bereits besprochen.
 Auch ib. 680:

δειμαίνω, μὴ πως ταῦν κατὰ κῆμα πίοι
 enthält eine sehr plastische Emphasis. Κατὰ wirkt immer sehr male-
 risch; auch hier in dem Bilde des Meeres, welches das Schiff ver-
 schlängt hinab in die Tiefe.

Der Begriff „fort, ab“ wird ib. 767:

ὃδ' εἶη κεν ἄμεινον. . .

. . . τερομένους, τηλοῦ δὲ κακῶς ἀπὸ Κῆρας ἀμῦναι. . .
 dreimal ausgedrückt, zuerst durch τηλοῦ, dann durch die Emphasis, welche die Begriffe der Präposition und des Verbum gesondert mit derselben Bedeutung wirken läßt. Da aber ἀπὸ weiter keine Verstärkung hat, so erscheint der Begriff des Forttreibens nicht über-
 emphatisch und der Ausdruck wird zwar anschaulich, aber die Be-

deutlichkeit des Präpositionsbegriffs überschreitet nicht den Effekt der übrigen Satzglieder.

In ib. 889:

*Ἐν μοι ἔλειτα πέσοι μέγας οὐρανὸς εὐρὺς ὑπερ-
θεν . . . , εἰ . . .*

finden wir wieder eine sehr kraft- und effektvolle Emesis. Es bestätigt dieser Fall unsere frühere Behauptung, daß die Präposition in der Emesis, wenn mit der nöthigen Kraft hingestellt, die Bedeutung der Richtung erhält, die ursprünglich auch wohl mit in ihrem Begriffe lag (cf. *ἐπιπίπτειν*, *ἐμβάλλειν*). Die Präposition hat hier jede nur mögliche Verstärkung, und bei dieser Gewalt des Tons wird die Bedeutung des *ἐν* so energisch, daß jede Möglichkeit es zu *μοι* zu ziehen, ganz verschwindet, vielmehr die Thätigkeit der Präposition durchaus selbstständigen Charakter gewinnt. Leben und Anschaulichkeit ist nun, wie fast immer, die erste Wirkung des so emphatisch hervortretenden Präpositionsbegriffs; denn die Richtung des fallenden Himmels wird mit gewaltigem Tonschlag gemalt. Ausserdem aber gewinnt der Ausdruck überhaupt an Emphase, was dem Gewichte des Schwurs angemessen ist. Diese Emesis ist in jeder Beziehung echt lyrisch. Denn die Gefühlsregtheit bringt in ihr die Präposition durch emphatische Betonung zu plastischer Wirkung.

ib. 883:

*(πῆν' οἶνον) τοῦ πίνων ἀπὸ μὲν χαλεπὰς σκεδάσεις
μελεδῶνας,*

Ἐρωτηθεὶς δ' ἔσται πολλὸν ἐλαφρότερος . .

Die Präposition tritt in dieser ohne Emphase plastisch wirkenden Emesis nicht ohne Nachdruck auf. Denn das folgende *μὲν* macht den Begriff *ἀπὸ*, der durch seine selbstständige Voranstellung zur Thätigkeit befähigt worden war, kräftig die folgenden Substantiva zu dirigiren, so zwar, daß von ihm allein schon die Bewegung ausgeht, die eigentlich vom Compositum herrührt. Auch hier also tritt durch die Emesis die in der Präposition liegende Tendenz der Bewegung kräftig hervor und vermittelt die Anschauung.

ib. 891:

οἱμοὶ ἀναγκίης! ἀπὸ μὲν Κήρινθος ὄλωλεν!

findet sich wieder eine starke lyrische Tmesis. Die Stimmung ist hoch erregt und macht die Figur sehr wirksam. Dazu oder daher kommt die kräftige Stellung der Präposition am Anfange des Satzes, hinter der Cäsur, mit folgender Partikel. So fällt der Begriff der Vernichtung stark und anschaulich ins Auge. Die Emphase macht den Ausdruck eben so präcise wie plastisch. Das Zähne des Untergangs und die Vollständigkeit desselben wird mit gleicher Gewalt in dem auffallenden ἀπὸ μὲν ausgedrückt.

Zu ib. 969:

ἔφθην αἰνήσας, πρὶν σου κατὰ πάντα δαῖναι
ἦθεα

ist der Zweck der Figur eher logisch als plastisch. Es soll nämlich das Auslernen, Durchlernen recht hervortreten. Κατὰ hat hier die aus der lokalen abgeleitete Bedeutung des zu Ende (eigentlich zum Grunde, zu Boden) Kommens mit einer Sache.

ib. 973:

οὐδεὶς ἀνθρώπων, ὃν πρῶτ' ἐπὶ γαῖα καλύψη, . . .

Eine einfache kunstlose Tmesis. Durch die Abtrennung fällt der ursprüngliche, lokale Begriff der Präposition mehr in die Augen, aber wegen der sonstigen Schwäche des ἐπὶ an dieser Stelle wird dem Ausdruck etwas mehr Anschaulichkeit gegeben, ohne daß die andern Satzglieder in Schatten gestellt würden.

ib. 1064:

ἐν δ' ἦβη πάρα μὲν σὺν ὀμήλικι πάννουχον εὐδειν
ἱμερῶν ἔργων ἔξ ἔρον ἰέμενον. .

Die Tmesis bei der Redensart ἔρον ἔξ/εσθαι geschieht bei Homer fast regelmäßig; um so leichter und wirksamer war sie hier. Denn alte Formeln eignen sich überaus gut zum Gebrauche in Dichtwerken von alterthümlichem Maße und Geiste. Hier nun macht die Hervorhebung des örtlichen Begriffs „heraus“ das Bild sehr anschaulich und giebt der Stelle viel Bewegung.

ib. 1145:

εὐχέσθω δὲ θεοῖσι κατ' ἀγλαὰ μηρία καίω

Bewirkt die Tmesis einen kräftigen Uebergang der Gedanken und

Bilder, da sie den Abschnitt des Zwischensatzes vom Hauptsatz energisch bezeichnet. Sonst ist ihr Effekt schwach, da die Präposition so ganz ohne Nachdruck steht.

In ib. 1188:

(οὐτις γίγιοι) δυστυχίην, εἰ μὴ μοῖρ' ἐπὶ τέρμα βάλοι
ist die Plastik unverkennbar. Die Mōra, auf das Feld, wo der Mensch vor dem Unglücke zu fliehen sucht, einen Grenzstein werfend, ist ein schönes lebensvolles Bild; doch wird es mit nicht ganz scharfen Zügen gezeichnet. Die Themis unterstützt es, indem sie Bewegung und lokale Färbung giebt.

ib. 1271:

ὦ παῖ . . . ἀπὸ μὲν νόον ὄλεσας ἐσθλόν,
αἰσχίην δὲ γίλοις ἡμετέροις ἐγένου . .

erhält die Präposition mit ihrer Verstärkung durch μέν auch Energie. Die Figur bezeichnet die Vollständigkeit und Raschheit der Vernichtung, denn mit der Emphase des Begriffs „fort“ ist natürlich auch Hast in Ton und Gebarden verbunden. Dadurch wird der Ausdruck lebendig und kräftig.

In ib. 1373:

ἀλλ' ὑπὸ πᾶσαν
αλεῖ σπουδαίην ἔρχεται ἀγγελίην

ist die plastische Wirkung gering, da die Elemente des Bildes mit Ausnahme der Bewegung ὑπό nicht besonders sinnlich sind.

Archilochus (πρὸς Περικλέα) No. 8. v. 3:

τοίους γὰρ κατὰ κύμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης
ἔκλυσεν

Da die auf die Präposition folgenden Substantiva nicht allein wegen des Tonabschnitts sondern auch dem Sinne nach, zumal da der Accusativ τοίους voraufgeht; als nicht zu κατὰ gehörig empfunden werden, so wird dadurch die Präposition, die nach der andern Seite hin von dem vorhergehenden Casus durch γὰρ und den Tonabschnitt geschieden ist, in ihrer metrischen Stellung gekräftigt; sonst hat sie keine Verstärkung. Daher ist denn ihr Eindruck zwar nicht gewaltig, aber merkbar. Der Begriff „nieder“ isolirt zwischen den beiden Momenten, von deren einem er ausgeht und nach deren anderem er

zielt, giebt dem Ausdrucke Bewegung und Kraft und macht die Situation anschaulich, indem er die Elemente des Bildes naturgetreu gruppirt: unten die Männer, auf sie hernieder die Woge des Meeres. Weniger poetisch wirksam ist die Figur ib. v. 6:

. . . . ἀλλὰ θεοὶ γὰρ ἀνηκέστοισι κακοῖσιν,
 ὦ φίλ', ἐπὶ κρατερῆν τλημοσύνην ἔθεσαν
 φάρμακον,

Bei aller äusseren Kraft wirkt ἐπὶ hier doch viel weniger als vorhin κατά. Dies liegt einmal an der weniger plastischen, weit trivialern Natur des ἐπὶ, dann aber vornehmlich an den abstrakten Elementen des Bildes. Abstrakte Begriffe sind eben keine plastischen.

Dies sind alle Emesissfälle welche in den elegischen Ueberbleibseln vorkommen, im Ganzen 23 (mit ἀπό 6, κατά 5, ἐπὶ 4, ὑπό 2, mit ἀνά, περί, ἐν, ἐκ, σύν, πρό je 1). Nur in sehr wenigen Fällen hatte die Präposition den Versictus; dies ist sehr charakteristisch für die elegische Emesis. Die Stimmung ist in der Elegie nie sehr leidenschaftlich, vielmehr massvoll und würdig. Daher kommt auch das Gefühl in ihr selten so zum Durchbruch, daß es hoch emphatischen Ausdruck bedürftig wäre. In der That haben wir in ihr nur selten wirklich lyrische Emesen gefunden, d. h. solche die in Grund und Wirkung eine leidenschaftliche Färbung tragen; dann freilich hatten sie auch lyrisches Aussehen, d. h. emphatische Betonung der Präposition (wie Theog. 869). Auch eigentliche epische Emesen fanden wir im Ganzen nur sehr wenige, nämlich solche, wo die Stimmung leidenschaftslos und der Zweck naturgetreue, lebensvolle Plastik war. Auch solche Fälle fordern ihrem Wesen nach und hatten, wenn sie vorkamen (wie Theog. 1064), den Versictus auf der Präposition. Ueberwiegend größer war die Zahl solcher Fälle, wo die Emesis von keiner Verstärkung der Präposition begleitet war, und wo demnach die Wirkung der Figur zwar nicht ganz unbedeutend, aber doch nur mehr beiläufig war und nie die Stelle beherrschte. Dies ist die eigentliche elegische Emesis. Sie entfesselt die Präposition ohne sie weiter zu stärken, als die selbstständige Stellung vor dem Verbum es an sich thut, und bewirkt dadurch ein Hervortreten des ursprünglichen Begriffs der Prä-

position neben, nicht über die übrigen Begriffe, die den Satz tragen. Dadurch erhält der Ausdruck Kraft, Zusammenhang und Anschaulichkeit. Aber die Plastik wird nie so emphatisch, daß die Phantasie den Verstand oder das Gefühl irgendwie beherrschte, oder auch nur vermittelte. Die Phantasie wird angeregt, aber nie auf Kosten der übrigen Geisteskräfte, wie das auch sonst Charakter der Elegie ist, daß die Wärme des Gefühls und der Phantasie wegen des steten Präponderirens des Verstandes nie in Gluth überschlägt. Mit dieser vergleichungseweise untergeordneten Wirksamkeit der Figur hängen die andern Eigenthümlichkeiten derselben bei den Elegikern zusammen, vornehmlich der Eindruck, den sie als Figur überhaupt macht. Ihre Auffälligkeit nämlich ist durch die Zurücksetzung der Präposition oder wenigstens durch deren coordinirte Stellung unter den übrigen Satztheilen fast überall verwischt, zumal die Verben meist als Simplicia üblich sind wie in der Composition und daher kein äußerer Zwang besteht, die Composition festzuhalten. Daß aber bei alledem die Präposition nicht ganz haltlos wird, noch ihre Thätigkeit verschwindet, verhindert einmal das Metrum, welches die Präposition stets entweder an eine auffällige Stellung, namentlich oft hinter die Casur, bringt oder sie wenigstens durch den Tonabschnitt vom Folgenden isolirt. Dies letztere erlaubt denn auch die Eigenthümlichkeit, die wir so oft bemerkten, daß auf die Präposition der vom Compositum abhängige Casus (das Object) folgt. Weil man empfindet und hört, daß die Präposition eben nicht zum dicht dabei stehenden Casus gehört, so wird ihr Eindruck trotz ihres schwachen Tones eindringlich. So ist der Versbau, der an sich es erschwert, daß die (aus Kürzen bestehende) Präposition den Ictus erhalte, auf der andern Seite der hauptsächlichste Hebel ihres Nachdrucks. —

In den Jamben findet sich

Hipponax 23:

ἀπό σ' ἐλέσειεν Ἄρτεμις, σὲ δὲ κώπολλων!

eine Tmesis, die wie die ganze Stelle durchaus Iyrisch ist; eine leidenschaftliche, wilde Verfluchung. Die Präposition, stark durch ihre Stellung und die folgende Enklitika, bringt den Begriff der Vernichtung („fort“) mit großer Gewalt zur Anschauung, derselbe

wird dann eben so kräftig im folgenden Verbum wiederholt. Auch der Ton schlägt in dem auf *ἀπό* liegenden Versictus stark an's Ohr — kurz Emphase ist der Charakter der Figur. Das gereizte Gefühl reißt die Präposition vom Verbum und schleudert sie auf sein Object. Kraft und Bewegung ist also die Hauptwirkung, die der Ausdruck durch die Tmesis erhält. Damit verbindet sich dann natürlich auch das sinnliche Eindringen, die Anschaulichkeit des emphatisirten Begriffs.

ib. 24:

*παρ' ᾧ σὺ λευκόπεπλον ἡμέρην μείνας,
πρὸς μὲν κυνήσειν τὸν Φλυησίων Ἐρμῆν . .*

ist die Tmesis weniger emphatisch. Indessen erhält mit dem Hervortreten der Bewegung „hinzu“ der Gedanke Leben und Sinnlichkeit. Ueberdies wird durch das dazwischen geschobene *μὲν* das ganze Compositum verlängert, also sein Gewicht verstärkt. Mit richtigem Nachdrucke weist der Ton auf dem Begriffe des Anbetens als der langdauernden Handlung, dem Hauptpunkte des Satzes.

ib. 58 . .

*ἄνδρα δ' ἐσπέρης καθεύδοντα
ἀπ' ὧν ἔδυσσε . . χλοῦνης . .*

Bermuthlich war hier Plastik beabsichtigt — die Figur drückt das langsame ruckweise Abziehen der Gewänder von dem schlafenden Manne hinweg gut aus. Doch läßt uns der fehlende Zusammenhang darüber im Unklaren. Uebrigens findet man die Tmesis mit folgendem *ὧν* zu Anfange des Satzes bei den Joniern häufig, zumal bei Herodot (II). Es mag hier also mehr dialektische Eigenheit als Absicht vorwalten.

Simonid. Iamb. 6. 63:

λοῦται δὲ πάσης ἡμέρης ἀπο ῥύπον δις

ist eine Tmesis epischen Charakters. Die Präposition, auffällig durch Nachstellung und Tonus, wirkt energisch plastisch. cf. Eur. *ιδρώς στάζων ἀπο*.

Da ausser diesen vier Fällen in den jambischen Fragmenten sich keine Tmesis findet, und die vorliegenden wegen der Kleinheit der Bruchstücke und des mangelnden Zusammenhangs manche Frage un-

beantwortet lassen, so sind wir außer Stande, über das Wesen der Figur bei den Jambikern etwas Sicheres aufzustellen. Doch scheint sie nicht viel anders als in den Jamben der Dramatiker aufgetreten zu sein. Um so klarer ist die Vorstellung, die wir von der Emesis bei den eigentlichen Lyrikern erhalten.

Alcman 29:

*Μῶσ' ἄγε, Καλλιόπα, θύγατερ Διός,
ἄρχ' ἐρατῶν ἐπέων, ἐπὶ δ' ἕμερον
ἕμνον καὶ χαρίεντα τίθει χορόν . .*

Die Präposition, durch die Stellung nach dem Komma und δέ hervorgehoben, giebt dem folgenden Casus (*ἕμερον ἕμνον καί . .*, *ἕμερον* appositionell zu fassen) eine gewisse Richtung, welche eigentlich nur vom ganzen Compositum ausgehen kann, aber vermöge des in der selbstständig und kräftig hingestellten Präposition liegenden Begriffs der Bewegung schon anticipirt wird. Dadurch erhält der Ausdruck Leben und Kraft, und die Situation Anschaulichkeit. „Hinauf aber den Hymnus und Chortanz setze“, nämlich auf die *ἐπη*. Diese plastische Thätigkeit der Emesis führt zugleich zur Emphatisirung des Imperativs. Die Bitte wird um so eindringlicher, je unmittelbarer ihr Inhalt dem Auge des Angeflehten gebracht wird. Auch ergibt die Emphase der Figur eine Bewegtheit des Tons, die der gefühlvollen Stimmung des Betenden angemessen ist.

Alcaeus 34. 3:

*κάββαλλε τὸν χειμῶν', ἐπὶ μὲν τίθειαι
πῦρ, ἐν δὲ κίρναις οἶνον ἀφειδέως . .*

In kurzen martigen Jüngen wirft der Dichter die beiden imperativischen Figuren hin. Die Präpositionen, verstärkt durch Partikel, Stellung und im zweiten Falle selbst durch den Ictus, wirken mit großer Energie. Sie heben ihre lokale Bedeutung mit dem Begriffe der Bewegung hervor und geben dem Ausdrucke sinnliche Wahrheit. Daß das Verbum sofort nach der Partikel folgt, bewirkt das starke Hervortreten des ganzen Compositum wie beider Glieder und giebt dem Verbalbegriff das Uebergewicht, was theils Schnelle und Kraft des Imperativ (der in den Participien steckt) theils ein Zurücktreteten des Plastischen hinter das Emphatische zur Folge hat.

Ruhige Malerei ist ja auch sonst nicht Sache der leidenschaftlich erregten, ungestümen aelcäischen Lyra. Plastischer ist die Stelle

ib. 36. 3:

*καὶ δὲ χεῖνάτω μύρον ἄδν κατ τῷ
σῆθεος ἄμμι . .*

weil hier alle einzelnen Momente des Bildes angegeben werden. Auch hier hebt die Emesis beide Glieder des Compositum durch eine dazwischen geschobene Partikel stark hervor. Die Präposition steht mit Ictus zu Anfang des Verses, um so gewichtiger trifft sie das Ohr. Ihr Begriff „nieder, herab“ zeigt entschieden die Richtung an und giebt dem Bilde Bewegung. Die Aufforderung erhält durch die Zerlegung in zwei Imperative größere Eindringlichkeit, der Ausdruck durch das plastische *καὶ* und den emphatischen Verbalmodus Kraft und Leben.

ib. 41. 2:

*(πίνωμεν) καὶ δ' ἄερόε κλιχναῖς μεγάλας, ὦ πάϊ,
ποικίλας . .*

Das Compositum *κατάρειν* findet sich in Prosa wohl nicht, auch scheint seine Bildung wegen des Widerspruchs der Theile (nieder — erhaben) unmöglich. Allein, wie nicht selten, giebt die Präposition hier nicht eine bloße Modification des Verbalbegriffs ab, beschränkt ihn nicht, sondern erweitert ihn, indem sie eine neue Vorstellung, deren Inhalt Folge oder Wirkung der Thätigkeit jenes Verbalbegriffs ist, hinzufügt. So heißt denn *κατάρειν* erheben und dann niedersinken. Diese beiden Richtungen, im wirklichen Compositum schwer vereinbar, sind bei der Emesis eher zusammen zu bringen. Denn die getrennten Glieder behindern sich nicht; da sie selbstständiger wirken. Es ist klar, daß die Kraft der Präposition, die eine dem Verbum so entgegengesetzte Richtung anzeigt, sehr stark sein muß, dies Verhältniß festzuhalten. Auch hat sie hier alle mögliche Verstärkung; ihr Begriff tritt scharf heraus, dann folgt der Verbalbegriff, der nun seine specielle Tendenz (in die Höhe) fahren lassen und den allgemeineren Sinn des Hebens, Reichens annehmen muß. Auch sonst sahen wir, daß das Verbum in der Emesis zuweilen eine ihm nicht ganz gewöhnliche Bedeutung annehmen mußte,

weil die Präposition dieselbe vorher schon mit großer Energie in den Gedanken gebracht hatte. — Weniger klare Malerei — dazu harmoniren die Elemente des Bildes zu wenig — als Emphase ist hier Zweck der Figur. Sie erreicht ihn durch den gewaltigen Nachdruck des *καὶ*, das den Zielpunkt des Befehls von vorne herein kräftig zur Anschauung bringt, dann aber überhaupt durch die Verstärkung des Imperativs vermöge der in den Ausdruck gelegten Gewaltthätigkeit und Auffälligkeit. Mit diesem imperativischen Charakter stimmt die sofortige Folge des Verbums nach *δέ*, die den Verbalbegriff zur Geltung bringt.

ib. 45. 2:

*ἐν δὲ κίονατε τῷ μελιάδεος ὅτι τάχιστα
κράτηρα . .*

Auch hier macht die *Ἐμεσις* durch Emphatisirung der Präposition (Stellung, *Ζεῦσι*, *δέ*) und durch Verlängerung der ganzen Form den Imperativ eindringlich und energisch und den Ausdruck schlagend nachdrücklich. Denn wie immer wirkt der hervorgehobene Präpositionsbegriff sinnlich für Aug und Ohr.

Gegen Bergk's Conjectur in Alcaeus 51:

*πέτραις καὶ πολίαις θαλάσσιαις τέκνον
ἐκ δ' ἐπᾶδον χαινούς φρένας ἅ θαλασσία λέπαις*

statt des alten *ἐκ λεπᾶδων ἐκ δ' ἐπᾶδον* zu lesen, spricht sowohl der Zusatz *ἅ θαλασσία λέπαις*, der dann gar nicht in den Sinn paßte, als auch besonders die Natur der *Ἐμεσις*, die sich dann ergäbe. Eine *Ἐμεσις* eines doppelt componirten Verbum ist, wie oft bemerkt, ein Fehler, den sich die Dichter fast nie zu Schulden kommen ließen. Wir bleiben also bei der alten Lesart, um so mehr als die neue doch auch zum Verständnisse dieses Bruchstücks nichts hilft. *Ἄ θαλασσία λέπαις* halte ich für eine erklärende Glosse eines Abschreibers oder dgl.

Das Bruchstück Alcaeus 92:

ἐκ μ' ἔλασας ἀγέων

läßt wegen seiner Kleinheit über Zusammenhang und Stimmung der Stelle im Unklaren. Die *Ἐμεσις* hat nichts Ungewöhnliches, sie giebt den Worten Leben und Bewegung.

Sappho 19:

ταῖσι δὲ ψῶχος μὲν ἔγεντο θυμός,
παρὰ δ' εἶσι τὰ πτέρω . .

enthält eine epische Tmesis, welche sowohl die möglichst verstärkte Präposition als das Verbum hervorhebt und den Worten damit Bewegung und Kraft giebt. Die Malerei geschieht mit knappen Strichen, die Stimmung ist ruhig, der Ton getragen.

In ih. 57. 1:

Καὶ δ' ἀμβροσίας μὲν
κράτηρ ἐκέκρατο . .

conjectirt Bergl *καὶ δ' ἀμβροσίας* oder *κῆν ἀμβροσίας* für *κῆ-δαμβροσίας*. Die Analogie des Alcäus würde für *ἐγκρινάσαι* sprechen. Aber *κατακρινάσαι* ist plastischer, deshalb geben wir ihm den Vorzug; Plastik ist denn auch Zweck der Tmesis hier. Nur der Umstand könnte uns mißtrauisch gegen *καὶ δ' ἀμβρ.* sowohl als *κῆν ἀμβρ.* machen, daß die Tmesis bei Alcäus und Sappho sonst immer so geschieht, daß das Verbum gleich nach der Partikel folgt. Diese Eigenthümlichkeit, Tmesis durch Einschlebung einer Partikel zwischen Präposition und Verbum, findet sich auch in

Sappho 58. 3:

Λέδυκε μὲν ἅ σελάνα
καὶ Πληΐαδες, μέσαι δὲ
νύκτες, παρὰ δ' ἔρχεθ' ὦρα,
ἐγὼ δὲ μύνα καθεύδω.

Der Zweck dieser Tmesis ist bloße Verlängerung des Compositum, wodurch der Ausdruck an Malerei, nicht an Kraft gewinnt. Das langsame Vorüberziehen der Nacht ist trefflich in dem langen dunkeln *παρὰ δ' ἔρχεται* gemalt. Ruhige sanfte Bewegung ist Charakter der Figur wie der ganzen Stelle (melancholisch: wie Goethes: Ueber allen Gipfeln).

Anacreon 29:

ἐγὼ δ' ἀπ' αὐτίς φύγον ὥστε κόκκυξ . .

eine plastische Tmesis, in der die Präposition, durch *αὐτίς* gestützt, das hastige Fortfliehen lebhaft ausdrückt.

ib. 50:

Ἄπο μοι θανεῖν γένοιτ'· οὐ γὰρ ἂν ἄλλη
 λίοις ἐκ πόνων γένοιτ' οὐδαμὰ τῶνδε . .

ist Emphase der einzige Zweck der Figur. Der Begriff ἀποθανεῖν wird durch den dazwischen geschobenen ethischen Dativ verlängert und verstärkt und kommt deshalb stark zur Geltung. Diese Emphase entspricht ganz der sonstigen gereizten Stimmung der Verse; Stelle und Figur ist durchaus lyrisch.

ib. 58.

Ἄπο δ' ἐξείλετο θεσμόν μέγαν

ist deshalb höchst merkwürdig, weil dies das einzige Beispiel von Emesis eines doppelt componirten Verbum bei den Lyrikern ist. Ganz analog ist übrigens Eur. Iph. Taur. 1243 (ἀπο δὲ μαντοσύναν ἐξέλεν βοιωτῶν): was wir dort zur Erklärung des auffälligen ἀπ' — ἐξ sagten, gilt auch hier. Der Begriff ἀπό war die Hauptsache, als dessen bestes Emphatisirungsmittel die Emesis gewählt ward. Ueber Stimmung und Ton dieser Stelle sind wir wegen des mangelnden Zusammenhangs im Dunkeln. Die Tendenz der Emesis scheint episch.

ib. 63:

Ἄγε δῆ, φέρ' ἑμὶν, ὦ παῖ
 κελέβην, . . . ὡς ἀνυβριστί
 ἀνὰ δηῦτε βασσαρήσω . .

eine echt lyrische Emesis; ihr Grund die leidenschaftliche bacchische Stimmung, welche mit großer Hast die Worte durchreißt und in kühnen gewaltsamen Formen sich gefällt. Die Wirkung der Figur ist in sofern plastisch, als sie diese Stimmung gefühlplastisch malt. Aber wegen der Schwäche der Präposition, auf der der Ton nur sehr kurze Zeit verweilt, um sich kopfüber auf δηῦτε zu stürzen, tritt ihre lokale Bedeutung nur so viel ins Auge, um den Begriff der Bewegung, der Richtung wirken zu lassen.

In ib. 72:

Νῦν δ' ἀπὸ μὲν πόλιος στέφανος ὄλωλεν

drückt die Präposition, obwohl ictuslos, doch den Begriff des „fort, hinweg“ noch energisch genug aus. Aber die Hauptwirkung der

Figur besteht in der Hast, welche sie den Worten durch die unverstärkt entfesselte Präposition ertheilt, und in der Emphase, womit ὄλωλεν den Begriff der Vernichtung, den ἀπό vorher angeschlagen hat, wiederholt und ausführt.

ib. 80:

διὰ δέρον ἐκοψε μέσσην, καὶ δὲ λῶπος ἐσχίσθη
eine Emesis mit epischem Aussehen, denn sie schildert in ruhigem Tone. Die Präposition, möglichst verstärkt, drückt den Begriff „herab, nieder“ lebhaft und anschaulich aus, ebenso das Verbum den feinigern. Die Gewalt des Schlages tönt in dem schweren dumpfen καὶ, und so malt hier die Emesis auch für das Ohr.

Anacreontea 16. 27 ist Bergk's Interpunktion

τὸ δὲ πᾶν ὁ κηρὸς αὐτὸς
ἐχέτω λαλῶν σιωπῇ.
μετὰ δὲ πρόσωπον ἔστω.
τὸν Ἀδώνιδος παρελθῶν
ἐλεφάντινος τράχηλος,

wobei die Stelle und die dann entstehende Emesis keinen Sinn gäbe, dahin zu ändern, daß man den Participialsatz (will man überhaupt interpungiren) in Kommata einschließt:

μετὰ δὲ πρόσωπον ἔστω,
τὸν Ἀδώνιδος παρελθῶν,
ἐλεφάντινος τράχηλος.

Τράχηλος gehört als Subjekt zu ἔστω, μετὰ πρόσωπον ist adverbiale Bestimmung.

ib. 34. 9:

θυρέων ἔκοπ' ὀχῆας (sc. ὁ Ἴερος).
τίς, ἔφην, θύρας ἀράσσει;
κατὰ μὲν σχίζεις ὀνειρούς . .

eine lyrische Emesis. Das unwillige Auffahren des aus dem Schlafe Aufgeschreckten drückt sich treu in dem hastigen abrupten κατὰ ff. aus.

Auch ib. 34. 15:

ἐλέησα ταῦτ' ἀκούσας,
ἀνὰ δ' εὐθὺ λυχρὸν ἄψμας
ἀνέρωξα . .

bewirkt die Figur mehr Raschheit des Ausdrucks, die Schnelligkeit

und Mäßigkeit der Handlung andeutend, als Anschaulichkeit, welche schon das wenig plastische Wesen des *ἀνάπτειν* an sich erschwerte.

Dagegen wirkt die Figur in ib. 34. 29:

ἀνά δ' ἄλλεται καχάζων

sehr malerisch, führt den auffpringenden Eros uns deutlich vor Augen. Der Ton eilt von *ἀνά* kräftig nach *ἄλλεται*; rasche lebensvolle Bewegung ist Wesen dieser Emeßis.

ib. 62. 1:

Ἄνά βάρβιτον δονήσω.

Die Präposition, durch ihre Stellung hervortretend, giebt die Richtung der emporwogenden Töne mit viel Anschaulichkeit wieder. Aber die Eile, womit der Ausdruck von der entfesselten lebhaften Form *ἀνά* rasch zu gewichtigeren Wörtern hin fortstrebt, verleihet dem Tone etwas Erregtes, Leidenschaftliches, specifisch Lyrisches. Diese paar schwunghaften Klänge machen sehr gut die Einleitung des lyrischen Liedes.

Von den Gedichten des Alcäus, der Sappho und des Anakreon selbst unterscheidet die Anacreonteen mit großer Bestimmtheit äußerlich das Metrum. Sein Charakter ist anmuthige Leichtigkeit; der gefällige hurtige Fluß dieses Rhythmus ist durchaus den lieblichen zierlichen Gedanken und den leicht und angenehm erregten Gefühlen, wie der glatten einfachen Sprache angemessen. In diesem Metrum liegt nun die Erscheinung der Emeßis, wie wir sie in den Anacreonteen finden, begründet. Die Emeßis erfordert einen gewissen Raum, auf dem sie sich ausbreiten kann, und für die Präposition eine auffällige Stellung. Deshalb nahm sie in diesen kleinen Versen zweckmäßig und fast mit Nothwendigkeit für die Präposition den Anfang des Verses in Anspruch. Da aber derselbe in der Regel mit zwei Kürzen und ohne Ictus begann, so war damit die bestimmte Beschränkung für die Form der Figur gegeben, daß die Präposition erstens unverstärkt und zweitens zweifeltbig sein müsse. So finden wir in der That in den Anacreonteen nur Emeßen von dieser Gestalt. Bei dieser Schwäche der Präposition mußte natürlich die Wirkung der Figur auf mittelmäßig kräftige und farbige Plastik beschränkt bleiben, während der Ausdruck durch die Ictuslo-

figkeit der Präposition eben so gewann wie der leichte anmuthig bewegliche Ton. Die Form dem Inhalte congruent zu machen, war die Haupttendenz der Figur, die sie sehr vollständig erreichte. Denn ihre Wirkung ist wie der Sinn oder das Bild emphatisch, plastisch, lyrisch, episch — aber Alles en miniature. —

In Simonides 8. 18:

τοῦνεκεν οὐποι' ἐγὼ τὸ μὴ γενέσθαι δυνατὸν
διζήμενος, κενεὰν ἐς ἄπρακτον ἐλπίδα μοῦσαν αἰῶνος
βαλέω,
πανάμωμον ἄνθρωπον, εὐρύεδους ὅσοι καρπὸν αἰνύ-
μεθα χθονός.

ἐπὶ δ' ὕμιν εὐρῶν ἀπαγγελέω . .

giebt Bergks Conjectur *ἐπὶ δ'* statt *ἐπειδ'* allerdings der Stelle Licht und Sinn. Aber die Trennung der Präposition vom Verbum durch einen Casus, der von der überdies ictuslosen Präposition abhängen könnte und gleichwohl dem Sinne nach weder auf diese noch auf das folgende Verbum irgendwie Bezug hat, sondern einem außerhalb der Figur stehenden Verbum als Object angehört, entbehrt eben so sehr der Analogie als der poetischen Schönheit. Diese in einander gewickelte Wortstellung erschwert überdies das Verständniß. Doch müssen wir bei dieser Lesart bleiben, weil wir keine bessere haben. Grammatisch spricht nichts gegen die Tmesis von *ἐπὶ* — *εὐρῶν*, und die Construction, so gekünstelt sie ist, hat doch nichts Fehlerhaftes. Aber die Wirkung der Figur ist nur schwach. Die Präposition, weder durch nothwendigen inneren Zusammenhang noch durch den Ton mit dem Verbum zusammengeführt, steht, so zu sagen, in der Luft, haltlos, energielos, zum folgenden Casus sich neigend, von dem das Verständniß sie doch wieder abstoßen muß. Jedenfalls ist das vorliegende ein Beispiel, wie man die Tmesis nicht anlegen soll; denn in dieser Form hilft sie nichts und schadet viel. Durch Verkünstelung hat der Dichter, wenn er *ἐπὶ δ'* schrieb, hier Unschönheit bewirkt. Die Tmesis verlangt, weil sie selbst ein Kunstmittel ist, vor Allem einen Spielraum, wo sie selbstständig und unbehindert durch andere Kunstmittel (wie hier durch Wortversetzung) wirken kann.

In Simon. 86. 5:

ἦν τότε Τιμαρχος, πατὸς περὶ χειρὰς ἔχοντος,
ἦνικ' ἀφ' ἰμερτήν ἔπνεεν ἠλικίην . .

finden sich zwei Tmesen, die wie das ganze Stück elegischen Charakters sind; sie haben dieselben Zeichen und Eigenheiten, die wir oben bei den elegischen Tmesen bemerkten: Stellung der Präposition ohne Ictus im Satze mit folgendem vom Compositum abhängendem Casus; Anschaulichkeit der Situation ohne Emphase, ohne Vordrängen des Präpositionsbegriffs, erreicht durch einfache Isolirung und Freigebung der Präposition. Hermanns Conjectur *χερὶ* für *περὶ* giebt ein anderes, aber nicht so schönes Bild. Uebrigens spricht nichts gegen *περὶ*, die Tmesis ist ganz regelrecht. *Περί* als bloße Modification des Verbum, kann sehr wohl abgetrennt und ohne daß ein Casus mittelbar davon abhängt oder mit ihm zusammenhänge, mit adverbiallem Anstriche stehen und gewissermaßen die Stelle eines zweiten Objekts vertreten, wie das fast immer die Rolle ist, welche in echter Tmesis die Präposition zu spielen hat. Ebenso steht v. 6 *ἀφ'* einfach entfesselt, durch den Tonabschnitt (und Sprachgebrauch) vom folgenden *ἰμερτήν* geschieden. Die Wirkung der Figur ist ruhige Plastik. Der Präpositionsbegriff tritt nicht emphatisch, aber doch ganz bemerkbar in seiner ursprünglichen Bedeutung mit der Tendenz nach Bewegung vor das Auge. Das Verbum gewinnt ferner in seiner Isolirung durch die Gewalt des Tons, die ihm allein zu Gute kommt. Die Stimmung ist ruhig, der Ton ein einfacher Erzählerton, etwas bewegt und vom Gegenstande gerührt, aber doch nicht so leidenschaftlich, um der Stelle und den beiden Figuren ganz das epische Gepräge zu nehmen. Weit energischer sind die beiden Tmesen in ib. 170. 1 u. 5:

τῆ ῥά ποτ' Οὐλύμποιο περὶ πλευρὰς ἐκάλυψεν
ὄξυς ἀπὸ Θορήκης ὀρνύμενος Βορέης,
ἀνδρῶν δ' ἀγλαίων ἔδακε φρένας, αὐτὰρ ἐθάψθη
ζωή, Πιερίην γῆν ἐπιεσσαμένη —
ἔν τις ἐμοὶ καὶ τῆς χεῖτος μέρος· οὐ γὰρ ἔοικεν
θερμὴν βαστάζειν ἀδρι φιλῶ πρόποσιν . .

weil der Versictus auf den Präpositionen ruht. Ueberhaupt ist an

der Stelle nur das Metrum elegisch. Der Ton schreitet mit epischer Ruhe durch die breit und groß angelegte Schilderung einer winterlichen Situation und springt dann plötzlich mit starkem raschem Aufschlag in lyrische Stimmung um und wird emphatisch imperativisch. Nach dieser innern Verschiedenheit der beiden Theile des Stücks gestaltet sich auch die Emesis ganz anders; in der ersten Stelle episch, in der zweiten lyrisch. *Περί* erhält ein großes Gewicht theils durch seine Stellung hinter der Cäsar theils durch den Ictus. Dadurch wird verhindert, daß man es zu *πλευράς* ziehe, und zugleich tritt der Begriff „ringsum“ mit großer Energie hervor, er giebt dem Bilde den Grundton, macht es zu einem Panorama. Dagegen ist in v. 5. Plastik zwar auch Wirkung der Emesis, denn der Begriff „hinein!“ springt aus dem starken *έν* ins Auge und macht die Situation (das in den Becher strömende Schneewasser) anschaulich. Der Haupteffekt aber ist die Kraft, welche der Imperativ durch den gewaltigen Wurf des *έν* erhält.

Ueber Corinna 18. 2:

κατὰ μὲν βριμώμενοι

Können wir nicht urtheilen, da jeder Zusammenhang fehlt. Die Begriffe *κατα* — *βριμᾶσθαι* eignen sich an sich sehr gut zur Emesis; diese machte hier wahrscheinlich eine plastische Wirkung.

Melanippides 4. 3:

*τάχα δὴ τάχα τοὶ μὲν ἀπ' ὧν ὄλοντο,
τοὶ δὲ παρὰ πλεονεκτητον χέρον ὄμραν . .*

Durch Einschlebung der Partikel zwischen die Glieder des Compositum ward der Begriff *ἀπό* emphatisirt und zugleich der Ausdruck hastiger und erregter gemacht. Metrum wie Figur ist ganz lyrischen Tones.

Philoxenus 2. 1:

*εἰς δ' ἔφερον διπλοὶ παῖδες λιπαρῶπα τράπεζαν
ἄμμ', ἔτεροι δ' ἔτεραν, ἄλλοι δ' ἔτεραν μέγχι οὐ πλῆ-
ρωσαν οἶκον . .*

Die Emesis ist plastischer Tendenz, ihre Erscheinung gewöhnlich. Durch den kräftig betonten Präpositionsbegriff erhält die Situation Anschaulichkeit. Kraft und Schwung des Verses folgen auch hier der Figur. Weniger energisch steht die Präposition in

ib. 3. 25:

Θαύμασαν ἐπὶ τ' ἤνησαν,

wie wir mit Vergl. statt des alten schlechten ἔνειν' lesen. Zur Kräftigung der Begriffe *θαυμάσαι* und *αἰνῆσαι* ward der erste an die Spitze des Verses gestellt, der andere durch *ἔνειν* auffällig gemacht und durch das eingeschobene *τε* verlängert und an Gewicht vermehrt. Emphase des Begriffs des Compositum ist hier also Zweck der Figur. — Eine sehr einfache und kunstlose *ἔνειν* findet sich:

Scolion 21:

*Σὺν μοι πᾶνε, συνῆβα, συνέρα, συστεφανηφόρει,**σὺν μοι μαινομένῳ μαίνεο, σὺν σώφρονι σωφρόνει . .*

Der Begriff „mit“ sollte als Modification des Verbum scharf hervortreten, daher seine Hervorhebung und Kräftigung (durch *ἔνειν*, *ἔκτα*, *ἔκτα*). Dieser starke Nachdruck auf dem ersten *σὺν* verhindert, daß man es zu *μοι* ziehe, welches Object des verb. comp. ist. Im zweiten Verse verschwimmt die *ἔνειν* in die einfache Construction *cum casu*, weil die Tonstärke des *σὺν* hier ganz durch den *ἔκτα* von *μοι μαινομένῳ* aufgewogen wird, mithin der innere Zusammenhang mit dem Verbum nicht mehr besteht. In *σὺν σώφρονι* überwiegt der *ἔκτα* des *Casu* vollständig und hier liegt schon ein neues Verhältniß *praepositionis cum casu* vor. Diese Verse sind darum merkwürdig, weil sie die verschiedenen Abstufungen der *ἔνειν* gesetzten Präposition zur einfach einem *Casu* beigegebenen zeigen. Die Wirkung dieser *ἔνειν* ist rein *emphatisch*. Die Präposition tritt, weil sie bloß stärker betont werden soll, dem Verbum einfach einen Schritt voran. —

Wir sind am Schlusse der Auffuchung und haben nun die Stoffmasse zu ordnen und zu beleuchten. Ueber die *elegischen ἔνειν* (incl. Archil. u. Simon. *frgm.* im Ganzen 25) haben wir bereits gesprochen. Sie unterscheiden sich vor Allem dadurch von den nicht *elegischen ἔνειν*, daß die Präposition in ihnen fast nie den *ἔκτα* hat, und daß die Figur die Eindrücke der andern *Sappartien* nicht zurückdrängt, die Stellung nicht beherrscht. Von weit größerer *Energie* ist die *ἔνειν* bei den eigentlichen *Pyrikern*. Sie tritt hier

mit allen Besonderheiten und Effekten wie in den dramatischen Eöhen und bei Pindar auf. Im Aeusern ist sie hier so frei wie dort. Meist steht die Präposition zu Anfang des Satzes oder Verses und wird durch eine Partikel oder Enklitika, auch durch Versictus je nach Bedürfnis verstärkt. Die Zwecke sind auch hier Plastik und Emphase. Am häufigsten ward nicht nur der Präpositionsbegriff, sondern auch das Verbum emphatisirt und damit das ganze Compositum scharf hervorgehoben. Dies ward meist erreicht durch Einschlebung von *de* oder dgl. zwischen Präposition und Verbum — eine Form der Tmesis, die bei Alcäus und Sappho stets, bei den übrigen Lyrikern sehr oft vorkommt. Den Hauptunterschied der Tmesis bei Pindar von der bei den andern Lyrikern besteht darin, daß bei jenem die Präposition den größten Theil der Wirkung der Figur besorgt, während hier die Wirkung mehr vom ganzen, tmetisch affectirten Compositum ausgeht. Ueberhaupt macht sich hier der Verbalbegriff stärker geltend als in den Tmesen der früher untersuchten Dichter. Dies giebt eine Andeutung über die innere Verschiedenheit der Tmesis als poetischen Mittels dort und hier. Der gewaltige Schwung der pindarischen Sprache ließ die abgetrennte Präposition mit einer Wucht ins Ohr fallen, die relativ sehr viel schwerer war als der Eindruck des wegen seiner mehr den Verstand beschäftigenden Bedeutung nicht so der Emphatisirung fähigen Verbum. Bei den andern Lyrikern ist die Sprache kürzer, einfacher, glatter, mehr anmuthig als erhaben; daher kann die Präposition nicht von ihrer natürlichen relativen Unbedeutendheit zu gleicher Schwere und Gewalt kommen. Es herrscht ferner in den lyrischen Gedichten im Allgemeinen eine gewisse Gleichheit der Stimmung, die einen so jähen Wechsel des Tons, als die Tmesis bei den Dramatikern etwa bezeichnet, unmöglich macht. Daher trägt die Figur in ihnen fast nie den Charakter des Gewaltfamen, vielmehr ist ihre Wirkung gleich der Stimmung eindringlich, aber nie überwältigend. Im Ganzen hat sie gemäßigte Effekte, meist den der Emphase der beiden Glieder des Compositum, wengleich es an sehr lebendigen plastischen Stellen nicht fehlt. Gefühlsplastik ist hier nur selten ihre Tendenz, dazu ist die Stimmung nicht leidenschaftlich genug. Außer

den ruhigen plastischen Stellen von zuweilen ganz epischem Tone fanden wir häufig die emphatische *Tmesis* (besonders bei ἀπολλύναι) und die imperativische, die hin und wieder in der Verfluchung den höchsten Grad von Emphase und damit Gefühlsplastik erreichte; anastrophische *Tmesen* (wie bei Euripides und Pindar) hier nie. Zu neuen Bemerkungen giebt die Zusammenstellung des Stoffs ausser den über die elegische *Tmesis* gemachten weiter keine Veranlassung. Vielleicht enthielt das Verlorene manches hinsichtlich der *Tmesis* Wichtige, obwohl die Wahrscheinlichkeit nicht besonders dafür spricht. Denn einer neuen Form scheint die Figur nicht weiter fähig, wir haben sie ganz gewiß schon in allen Phasen bemerkt; höchstens in ihren Wirkungen sind noch Modifikationen möglich. — Was die Zahlen anbelangt, so geben sie in diesem Falle keinen Begriff. Denn was wir von den Lyrikern besitzen, ist eben nur fragmentarisch. Doch scheint die *Tmesis* ziemlich oft gebraucht worden zu sein, wie sich bei ihrer guten poetischen Wirkung auch erwarten läßt. Ausser den oben erwähnten 25 elegischen Fällen haben wir noch 31 gefunden, die meist der melischen Poesie angehörten. Im Ganzen sind's also 56 Fälle (mit ἀπό 14, κατά 11, ἐπί 8, ἀνά 5, περί 3, παρά 2, ὑπό 2, ἐν 4, ἐκ 2, σύν 2, πρό, εἰς, πρὸς je 1). Im Uebrigen bestätigt sich auch hier, was wir bei Pindar und sonst über die Grenzen dieser Figur bemerkten, insbesondere daß die *Tmesis* nur anwendbar sei bei einfach componirten Verben. Denn wir haben unter diesen 56 Fällen nur ein einziges Mal (Anacreon 58, wo der Fehler überdies durch eine specielle Beziehung entschuldigt war) ein mit zwei Präpositionen componirtes Verbum *tmetisch* behandelt gefunden.

Schluß.

Wir besetzten bei Untersuchung der *Tmesis* in vorliegender Abhandlung die Methode, daß wir die Dichter einzeln sorgsam durchforschten, die bei Jedem gefundenen Stellen genau erörterten und dann die Eigenthümlichkeiten eines Jeden und seine Art und

Weise an sich und im Vergleich zu den Andern deutlich zu machen suchten. Wir könnten deshalb einer Recapitulation des allgemein Gültigen uns wohl enthoben halten; denn was erwähnenswerth schien, haben wir bereits gegeben. Indessen wollen wir der leichteren Uebersicht wegen die Resultate unsrer Untersuchungen, welche für alle untersuchten Dichter gelten, hier in Kürze zusammenstellen. Es ergeben sich folgende Sätze:

1) Die Tmesis bei den dramatischen und lyrischen Dichtern ist eine poetische Figur, welche dem Ausdrucke Plastik und Emphase verleiht.

2) Die Form und äussere Erscheinung dieser Figur hängt von dem Willen des Dichters ab.

3) Die Absicht der Figur geht auf Hervorhebung der ursprünglichen Begriffe der getrennten Glieder.

4) Die Hauptwirkung der Figur beruht in der Abtrennung der Präposition, deren specieller ursprünglicher Begriff durch sie hervortritt.

5) Die Hülfsmittel der Figur sind der Rhythmus und Ictus des Verses, die Stellung der Präposition an einen auffälligen Ort und deren Stützung durch ein folgendes unbedeutendes Wort, und beziehen sich auf Kräftigung der abgetrennten Präposition.

6) Als Arten der Tmesis sind der Tendenz nach zu unterscheiden die epische, lyrische und elegische, von denen die beiden ersten bei allen Dichtern, die elegische fast nur bei den Elegikern gefunden werden. Anastrophische Tmesen finden sich fast nur bei Euripides und Pindar.

7) Alle Präpositionen können zur Tmesis gebraucht werden; Verba von abstrakter Bedeutung oder solche, die mit zwei Präpositionen componirt sind, werden fast nirgends in der Tmesis gefunden.

8) Wie großes Gewicht auch die Präposition durch die Tmesis erhalte, immer bewahrt sie doch ihren innern Zusammenhang mit dem Verbum.

8) Die Dichtersfreiheit im Gebrauch dieser Figur erweitert sich stufenmäßig von Aeschylus zu Euripides; die Dramatiker wenden die Tmesis seltner und vorsichtiger an als die Lyriker.

10) Die Emesis kommt eigentlich nur dem erhabnen und emphatischen Stile zu und wird von Aristophanes nur mehrentheils in komischer Absicht, zur Parodie gebraucht.

11) Sophokles bedient sich der Figur vorherrschend zu plastischem Zwecke, Aeschylus mehr zur Emphase und zu grandiosem Ausdruck, Euripides als Kunstmittel in sehr verschiedener Absicht und auf sehr geschickte Weise bald zum Schmuck, bald zur Emphatisirung der Worte. Pindar liebt die Figur als schwunghafte Form, ohne sie zu übertreiben — aber alle Dichter, dramatische wie lyrische, halten beim Gebrauche der Figur die bestimmten Grenzen poetischen Gefühls ein.

Berlin.

W. Pierson.
