

## Archilochos' und Terpanders Hymnen.

### I.

Archilochum proprio rabies armavit iambo: dies Wort des Horaz ist nicht nur für die spätere Gesamtauffassung dieses Dichters entscheidend geworden, sondern wir sehen aus den auf uns gekommenen Nachrichten über Leben und Kunst des Archilochos: Horaz sprach in seinem Verse schon den Kern der Auffassung seiner und der früheren Zeit aus. Der Versuch alle Seiten der Thätigkeit des Archilochos zu erfassen, über dem original Hervorstechenden nicht das zu übersehen, was auch andere und vielleicht mit noch mehr Erfolg und Ruhm erreichten, sondern im Verein mit diesem jenes um so besser zu begreifen, diese Bemühung stösst deshalb auf manchen dunkeln Punkt. Hier ist vor allen anderen zu erwähnen die Frage nach den zu Ehren der Götter musikalisch aufgeführten Liedern. Eine wiederholt in der Geschichte der griechischen Staatsverfassungen sowie der griechischen Künste vorkommende Thatsache ist, dass Verehrung und Lobrede bei einmal verdienten Männern zu weit ging. Dem Lykurgos z. B. Spartas Gesetzgeber wird nachgesagt manche Einrichtung erdacht und aufgebracht zu haben, welche er schon vorfand und nur festhielt, ja manche Schöpfung Späterer soll auch wieder zur Verherrlichung seines Namens dienen. Ganz ähnlich erging es zuweilen dem Archilochos und solche Lobredner waren dann um so eifriger, je mehr gewöhnlich des Dichters Verdienste über dem einen Zuge von den Jamben, dem Witz und der Galle übersehen wurden. Wir müssen froh sein, dass uns solche Sprecher besonders in Plutarchs Schrift von der Musik erhalten sind, zumal der Verfasser, welcher mehr sammelt als selbständig urtheilt, uns auch manche einschränkende Behauptung treu berichtet. So heisst es wiederholt, dass von manchen dem Archilochos die Erfindung des kretischen Rhythmos (*κρητικῷ ἀποδέδο-*

ται τῷ Ἀρχ. τὸ κρητικόν) zugeschrieben wurde; hingegen versichert Glaukos ebendort, Archilochos habe kretischen Rhythmos noch gar nicht gebraucht, worin ihm unsere Bruchstücke nicht widersprechen. Eine nicht ganz so starke Uebertreibung ist es, wenn ihm an derselben Stelle, 28 des Plutarch die Erfindung des Prosodiakos beigelegt wird. Dieser Vers, nämlich, die spondeische kat. Tripodie mit anapästischer Betonung, muss freilich älter sein als Archilochos, da bei Plutarch und anderen alten Schriftstellern sich die Nachricht findet, der ältere Olympos habe denselben aus Asien herübergebracht. Dieser hatte nach Plutarch 29 den Nomos auf Ares in demselben verfasst, oder wie wahrscheinlich zu lesen ist, im Nomos auf Ares kam derselbe vor; denn ebendort 36 heisst es: in dem Athenenomos desselben war der Anfang in paeones epibatoi, das übrige im trochäischen Rhythmos. Noch manche Andeutung giebt es in dem genannten Buche, dass die Einleitungen der alten Nomen und Hymnen ihr besonderes von dem nachfolgenden abweichendes Vermass hatten, wie wenn 4 es als etwas eigenthümliches erwähnt wird, dass Terpander auch Einleitungen zur Kithara in Hexametern hatte; denn, wird hinzugesetzt, dass die kitharodischen Nomen überhaupt d. h. nach der Einleitung aus Hexametern beständen, ist bekannt. Die Identität des spondeischen kat. Prosodiakos und des aus fünf Längen bestehenden Paeon epibatos ist in der Tanzkunst des Euripides nachgewiesen<sup>1</sup>. Aber auch dem Archilochos wird Verbindung des Paeon epibatos mit Jamben zugeschrieben, so dass von jener übertreibenden Nachricht, er sei Erfinder des Prosodiakos, doch soviel bleibt, dass er den aus fünf Längen bestehenden, zum Anhub von Hymnen und zum Rufe der Gottheiten geeigneten Vers kannte und gebrauchte. Wie diese Nachricht von Hymnen des Archilochos im vollen Sinne des Wortes schon unangreifbar ist, wird sie auch noch durch unsere Sammlung der Bruchstücke bestätigt. Den Schluss der Vögel des Aristophanes macht der Chor mit den Worten

ἀλαλαλαὶ ἰὴ παιῶν,  
τῆγελλα καλλίνικος, ὦ<sup>3</sup>  
δαιμόνων ἰπέρισταε.

Zur Erklärung des τῆγελλα sagt der Schol., es sei die Nachahmung

<sup>1</sup> Vielleicht veranlasste nicht allein der Name Paeon diese Verwechselung, denn dakt. Tripodie, anap. Tripodie, Ithyphallos mussten sich gelegentlich die Bezeichnung 'anderthalbiger Rhythmos' gefallen lassen. S. Hermann u. a. zu den Schol. Ar. Wolken 651.

des Flötengetönes mit der menschlichen Stimme, so gut es gehe, nach dem Ephyhmnion, ἀπὸ τοῦ ἐφρμνίου. Danach, sagt dieser Schol. sowie andere alte Erklärer (Schol. zu den Acharnern; Tzetzes in den Chil. I 690; Suidas; Schol. zu Pind. Nem. III 1. Ol. IX 1), folge das μέλος und nun führen sie das τήνελλα und zwei Trimeter als des Archilochos an. In dem zuletzt genannten Scholion wird die Nachahmung auf die Kithara, nicht die Flöte bezogen und es sagt noch Eratosthenes in demselben, das τήνελλα stehe ausser dem μέλος, dann folgten erst die Choreuten mit καλλίνικε; erst später sei verbunden das übliche τήνελλα καλλίνικε (wie es z. B. bei Aristophanes vorkommt) entstanden — καὶ οὕτω συνειρόμενον γέγονε τὸ τήνελλα καλλίνικε. Deutlich sehen wir hier ein lebendiges Beispiel von dem was Plutarch die ἰαμβεῖον πρὸς τὸν ἐπιβατὸν παίωνα ἔντασις nennt, die Verbindung der Jamben mit dem Epibatos oder spondeischen Prosodiakos. Zuerst das Ephyhmnion, der Anruf der Gottheit durch den einen Dichter oder Chorführer (Plut. ἀνάπειρα, Anhub), dann der Klang des blossen Instruments, von Archilochos einmal durch seine eigene Stimme 'τήνελλα' ersetzt, endlich das μέλος des Chores in Trimetern. Bemerkenswerth ist noch: περὶ δὲ τοῦ τήνελλα Ἑρατ. φησὶν, ὅτι ὅτε ὁ ἀλληγῆς ἢ ὁ κισθαριστῆς μὴ παρῆν, ὁ ἕξ αὐτοῦ ἀρχοῦς αὐτὸ μεταλαβὼν ἔλεγεν ἔξω τοῦ μέλους, ὁ δὲ τῶν κωμιαστῶν χορὸς ἐπέβαλλε τὸ Καλλίνικε. Unser 119 Frt. bei B. ist also nicht wie man glaubt der erste Anfang von Archilochos Hymnos auf Herakles, sondern der erste Anfang vor dem τήνελλα, etwa drei ohne Zweifel aus je fünf Längen bestehende Zeilen, durch welche der Gott erst herbeigerufen wurde, fehlen; dann folgte der Klang des Instruments und nun begann der Chor: sei gegrüsst, siegverschöner Herrscher Herakles — und so begrüsst er ihn als dem ersten Rufe folgend und schon gegenwärtig. Ausser dem schon Angeführten beweisen das diese Worte desselben Scholions: ἐφρμνίῳ δὲ κατεχρῶντο τούτῳ τήνελλα καλλίνικε; später that man, als wenn dies τ. καλλ. schon ein Anrufewort an die Götter wäre. Nicht richtig ist daher Bergks Annahme, dass vor dem ersten Trimeter des Archilochischen Frts ein τήνελλα καλλίνικε zu setzen sei, nach demselben und nach dem zweiten desgleichen und endlich der erste Trimeter wiederholt werde. Auch erklärt die Zusammenziehung der beiden Worte τ. κ. zu einem formelhaften Jubelrufe, zu einer Art von Ephyhmnion die öftere Weglassung des ω̄ zwischen beiden, so dass man nicht an kopflose Trimeter zu denken gezwungen ist. So schon Boeckh, Elmsley und von Leutsch (Phil. XI 731), zuletzt (sed nunc) auch Bergk. Wie Pindar und sein Schol. das ganze

Lied durch ὁ καλλίνικος bezeichnet, so nennt Eratosth. τὸ καλλίνικε kurz die Trimeter des Chores. Dies Wort κ. einzeln noch einmal mit τήνελλα zu verbinden ist unmöglich, weil so dieses τ. in das μέλος hineingezogen wird. Ob überhaupt aber aus den Worten des Schol. zu P. Ol. 9 'das dritte τήνελλα', 'das μέλος des Archil. war τρι-στροφον' sich ein Sinn herausfindet oder nicht, ist für das vorher Erklärte gleichgültig: wenn τήνελλα zu wiederholen ist, so bleibt es doch ἔξω τοῦ μέλους und ist mit keinem Worte weiter zu verbinden. Uebrigens ging das μέλος des Chores ohne Zweifel noch weiter, beschränkte sich nicht auf die beiden uns erhaltenen Trimeter, entbehrte aber einer strophischen Gliederung in dem späteren Sinne. Mag Archilochos den Text in gleichen Zwischenräumen durch Pausen oder durch Musik eingetheilt haben, ihm, welcher durch das Aufbringen des Epodos die spätere Responcion vorbereitete, wird diese selbst auch von seinen Lobrednern nicht nachgesagt. Wenn der Chor hier sich bewegte, was nicht sehr wahrscheinlich ist, denn Proklos sagt: der eigentliche Hymnos wurde stehend (ἑσάκιον)<sup>1</sup> vom Chore gesungen; Ath.: manchmal mit Tanz manchmal in Ruhe; so kann es nur in der Weise einer Procession nach dem Rhythmos vorrückend oder um ein Heiligthum herum geschehen sein.

## II.

Auf des Dionysos Frage in den Fr. 1296: was ist das für ein φλαυτοθραυ? hast du das aus Marathon oder wo hast du solche Seilerlieder gesammelt? erwidert Aeschylos: ich habe sie zum Schönen aus dem Schönen geholt, um nicht auf derselben den Musen heiligen Wiese meine Blumen zu sammeln als Phrynichos. Mit Recht sagt Fritzsche, dass hiernach Aesch. um seinem Vorgänger gegenüber in der tragischen Melik neu zu sein von anders her etwas aufgenommen habe. Auch dass dies von anders her von dem Lesbier Terpander heisse, sagt er nach 1308 αὐτῆ ποθ' ἢ Μοῦσ' οὐκ ἔλεσ-

<sup>1</sup> Es ist gut den Ausdruck bei solchen Fragen zu merken. Eine unglaubliche Verwirrung hat hier das Schol. zu den Fr. des Ar. 1281 (Suid.) στάσιμον μέλος, ὃ ἔδουσιν ἱστάμενοι οἱ χορ. veranlasst, welches kürzlich gerühmt wurde. Ich habe dasselbe stets im Anschluss an F. V. Fritzsche (Ausg. der Fr. S. 387), welcher es absurd nennt und ihm ein anderes (er konnte mehrere nennen) entgegengesetzt, wonach die Epodos die Choreuten ἱστάμενοι d. i. sich stellend, ihren Platz aufsuchend sangen, für verwirrt oder verdorben gehalten. Bei diesen Fragen nehmen die Grammatiker mit den Formen von ἵστημι genau.

*βίαζεν*, οὐ mit Wahrscheinlichkeit. Wenn aber weiter aus *ἰμνοστροφῶν μέλη* 'Seilerlieder' gefolgt werden soll, er habe von jenem die lang ausgesprochenen Verse (*σχοινοτένεια ᾠοιδά* Pind.) genommen, auf diese würde von Dionysos angespielt, sie würden von Euripides verspottet, von Aesch. vertheidigt, so giebt es Gegengründe. Vor allem ist keiner der so eben von Eur. in Aesch. Namen vorgetragenen Verse ein *σχοινοτένεις*, weder *φλαττ.* noch die daktylischen: keiner geht über den Raum eines dakt. Hexameters hinaus. Dann aber wird nicht dem Terpander und Lesbiern, sondern den älteren Dithyrambikern das *σχοινοτένεις* zugeschrieben. Auf den kurz vorhergehenden Vortrag äschylischer Melik des Euripides zur Flöte wird diese hier sich findende Erklärung von F. gleich mit bezogen (und das ist gut, zumal sich hier unter zehn Versen wenigstens zwei finden, auf welche das *σχοιν.* passt) und behauptet, etwas terpandrisches sei der die dakt. Reihen schliessende Spondeos, das sei immer ein verlängerter, Semantos. Aber auch dies ist durchaus unwahrscheinlich. Die letzte Silbe dieser ak. Reihen ist von Natur lang und weil Aesch. keine Anceps zum Schlusse in diesen Liedern hat, steht sie immer <sup>1</sup>. Die Vergleichung der Dichtungen des Aeschylos führt hier besser zum Ziele, wie die Erkennung des jenem beliebten *versus intercalaris* in dem *ἰὴ κόπον* u. s. w. zeigt. Nimmt man hierzu noch eine Vergleichung der von Euripides vorgebrachten Verse unter einander, so kommt als Tadel heraus, denke ich, allzu grosse Wiederholung in den Rhythmen. Myrmidonen, Psychagogen, Telephos, Iphigenia oder wie sie heissen, meint Euripides, kann man durchgehen, überall giebt es die daktylischen Paradeverse und Refrane dabei. Doch der zweite Vortrag, könnte man sagen, müsste dann in dieser bunten Weise fortfahren, nicht gleich wieder, wie der erste schloss, mit Agamemnon anfangen und dies Stück noch in einem dritten Verse vorführen. Umgekehrt jedoch, nachdem einmal der Sieg gewonnen, dass Aesch. diese Daktylen immer wieder bringt, bewiesen ist, dient es hier vielmehr der Verhöhnung, dass man genau dieselben Verse immer wieder findet auch bei anderer Musik, zur Kithara, so dass man hier und dort dieselben Beispiele nehmen kann. Höchstens, will Eur. sagen, werden sie dann einmal durch ein erst recht eintöniges Versmass unterbrochen. Ich kann nämlich in dem *φλαττοθραττο φλαττοθρατ* nur die als klapperig ge-

<sup>1</sup> Um Eurhythmie der Strophen nach Zahlen herzustellen, hat man noch kürzlich ebenfalls die Enden daktylischer Reihen belastet, nicht zur Verschönerung derselben.

tadelte trochäische kat. Tetrapodie hören. Das Klapperige wird durch die Herrlichkeit in den Daktylen (man kann jedes Wort darauf ansehen) nur noch deutlicher. Solche Stellen sind gemeint wie Ag. 161

*Ζῆνα δὲ τς προφρόνως ἐπινίκια κλάζων  
τεύξεται φρενῶν τὸ πᾶν.*

Dass *φλαττ.*, wie Welcker wollte, auf eine durch *ἀίλιον ἀίλ.* nachgeahmte Volksweise ziele, ist nicht zu glauben, weil der Takt anders, folglich auch die Melodie und endlich, weil *ἀίλ. ἀίλ.* schon durch *ἰὴ κόπον* hinreichend gezüchtigt ist. Der Plural *μέλη* kann in dieser Auffassung nicht stören, denn Dionysos erkundigt sich nur nach dem einen *φλαττ.*, schliesst aber nicht aus, dass Aesch. möglicher Weise noch mehr dergleichen habe. An Seilergesang aber muss so dieser Rhythmos sehr erinnert haben, da Dion. doppelt fragt: aus Marathon oder wo her hast du das von den Seilern? Die Möglichkeit einer solchen Verwendung dieses Rhythmos ist nicht zu bestreiten.

Kehren wir zu Terpander zurück. Soviel ist klar: wenn auch Aesch. mit seinem *ἐκ τοῦ καλοῦ* auf den Terp. hinweist, das *φλαττ.* des Eur. weist auf kein *σχοινοτινές* hin, und wenn auf zwei unter den zwanzig von Eur. angeführten Versen dieses Wort passt, so ist dieses doch nicht etwas terpandrisches.

Rosbach und Westphal in ihrem metrischen Werke lassen den Vers von dem *λεσβιάζειν* ganz aus dem Spiele und halten sich an das Scholion vor dem Anfang des zweiten, kitharodischen Vortrages, nach welchem Timachidas schrieb, Aesch. habe den Orthios Nomos viel gebraucht. Der Orthios Nomos, sagen sie, hätte hier mit dem Versfusse Orthios nichts zu thun, wie es bei Terpander im Orthios Nomos allerdings der Fall gewesen; vielmehr sei die Verbindung des Orthios Nomos mit dem *κατὰ δάκτυλον εἶδος* zu betonen. Da nun Terp. nach Plutarchs ausdrücklichem Zeugniß (Mus. 7) das *κατὰ δ. εἶδος* so wenig gekannt als Orpheus, Archilochos, Thaletas, vielmehr Stesichoros dasselbe von Olympos hat, kommen sie gar nicht auf Terpander. Den Orthios Nomos und das *κατὰ δάκτυλον εἶδος* verbunden habe Aesch. aus der alten Nomenpoesie (*ἐκ τοῦ καλοῦ*) aufgenommen. Er habe also hierin den Olympos, auch wohl den Stesichoros nachgeahmt. Das *κατὰ δ. εἶδος* nämlich erklären sie bei ihrer anerkannter Bemühung die Stilarten der alten Dichter zu scheiden für die Gedichte umfassend, welche vornehmlich daktylisch mit Ausschluss des ep. Hexameters und der Daktylo-Epitriten von den Lyrikern und Dramatikern ver-

fasst wären. Aber ausserdem, dass dem κ. δ. εἶδος die Flöte, nicht die Kithara zugehört, ist zu erwidern: das κατὰ δάκτυλον εἶδος, welches sie hier in den daktylischen Reihen des Aeschylos bei Aristophanes von Euripides vorgetragen erkennen wollen und mit dem sie den Orthios Nomos bei Timachidas verbinden, ist gar keine Art Rhythmen auszuwählen, kann nicht an Versen erkannt werden. Das κατὰ δάκτυλον εἶδος ist nur die Art der Flötenbegleitung, welche wie Plutarch sagt nach einigen sich von dem Orthios Nomos herleitet. Aristophanes in den Wolken sagt mit den Worten ὁποῖός ἐστι τῶν ῥυθμῶν καὶ ἐνόπιον, χῶπιος ἀδ' κατὰ δάκτυλον keineswegs, dass καὶ ἐνόπιον und κατὰ δάκτυλον εἶδη ῥυθμῶν seien, wie man aus der ohne Wahl zusammengewürfelten Weisheit der Scholiasten geschlossen hat. Die Verwirrung ist vollständig in den Worten, welche auch bei Suidas stehen: ἔστι δὲ ῥυθμοῦ καὶ κρούματος εἶδος τὸ κατὰ δάκτυλον, ᾧ χρῶνται οἱ ἀλλήται. Im Rav. dagegen heisst es nur: ὁ κατὰ δάκτυλον ῥυθμός ἐστιν ὁ ἐν ἴσῳ λόγῳ, und so ist wirklich die Stelle zu erklären. Richtig übersetzt F. A. Wolf: dann dient's dir leicht zu merken, welche Rhythmosart im Enoplios wohl steck' und welch' im Daktylos. Die Lösung der Aufgaben wäre gewesen: im Enoplios, da er eine Tripodie, ist der Takt diplasisch; im einzelnen Daktylos hingegen ist er 2 : 2 oder gleichen Geschlechtes. Soll etwa κατ' ἐνόπιον auch eine Stilart daktylischer oder anapästischer Gedichte sein? Ein solches εἶδος (R. W. 2<sup>2</sup> S. 359. 388) giebt es nicht und das letztere εἶδος war bei der Frage des Sokrates in den Wolken nicht zu erwähnen, da es sich hier nicht um κρούματα d. i. begleitende Musik handelte.

Das Ergebniss der Untersuchung ist folgendes. 1) Des Timachidas Wort (Schol. 1282) 'Aesch. benutzte den Orthios Nomos' schliesst Nachahmung des Terpander von Seiten des Aeschylos nicht aus, sondern spricht für dieselbe, da jener wie dieser Vortrag kitharodisch. 2) Die Nachricht Plut. 7, dass Terpander das κατὰ δάκτυλον εἶδος nicht hatte, hindert nicht anzunehmen, dass Aeschylos beim Bau dieser von Eur. vorgetragenen daktylischen (und troch.) Verse den Terpander vor Augen hatte. Zu diesen beiden Punkten kömmt, dass Fritzsche nach 1308 (λεσβιάζειν) mit Recht an Terpander denkt.

Westphal selbst hat auch den Gedanken, dass Aeschylos des Terpander Nomos nachahmte, später in seinen Prol. zu Aesch. ausgebeutet, indem er aufstellt, dieser habe von jenem die Fünfftheilung des Inhaltes angenommen. Obgleich hier fünfmal zwei Zeilen von Eur. beidemale, zur Flöte und zur Kithara vorgetragen werden, kann

man doch auf diese Nachahmung durch diese Verse nicht geführt werden; schon weil die Verse so ohne Zusammenhang durch einander geworfen sind und weil in diesem Falle auch ein Bild der strophischen Anordnung im Kleinen gegeben sein müsste. Es bleibt also als Gegenstand der Nachahmung die Musik; Begleitung und Gesang. Wahrscheinlich daher auch die Verskunst. Und hierzu stimmt vortrefflich das zweite Bruchstück bei Bergk nebst dessen Bemerkung. Hiernach nämlich wie nach unseren äschylischen Versen im Aristophanes hatte Terpander daktylische Reihen, nicht nur Hexameter, mit Jamben (oder auch Trochäen) untermischt. Das *κατὰ δάκτυλον εἶδος* wie es R.-W. fälschlich auslegen hatte er wohl (zu diesem rechnen sie auch unsere Verse des Aesch. im Aristophanes); nicht aber hatte er das wirkliche, die Flötenbegleitung, welche zu Daktylen Olympos und Stesichoros gebrauchten.

Denn dies letztere dürfen wir aus dem Namen wohl schliessen, sowie aus den Dichtungen des Stesichoros. Diese Flötenbegleitung sagten einige (Plut. 7) habe sich aus dem Orthios Nomos hergeleitet. Der Name Nomos bezeichnete gewiss stets wesentlich das Musikalische eines Kunstwerkes. Plutarch berichtet sogar von *νόμοι* der *ἀλόγηται* d. h. ohne Worte. Welchen Sinn die Beinamen der *νόμοι* hatten, ist meist dunkel und leider ist es so auch beim *ν. ὄρθιος*. Eine Beimischung von Jamben zu den gebräuchlichen Daktylen will Bergk darin erkennen; was annehmbarer ist als die gewöhnliche Erklärung nach dem Versfusse Orthios d. i. dem zwölfzeitigen Jamben, in welchem nach Aristides Q. jede der drei Morae zu vier Zeiten verlängert. Schade, dass uns dieser Anhalt für solche äschylische Nachahmung des Terp. verschwindet; denn Bergk musste ohne Zweifel nach Plutarchs Notiz von terpandrischen Prooemien in Hexametern hier wie Hermann einen Hexameter schreiben statt der d. ak. Tetrapodie und der iamb. Dipodie, da dies *ἀρχὴ προομιῶν* sein soll. Trotzdem bleibt seine Vermuthung von später eingemischten Jamben wahrscheinlicher als die Annahme, der ganze eigentliche Hymnos sei in (je drei) langen Silben verfasst gewesen.

Die Lehre von den grossen Versfüssen in diesem Sinne verdanken wir einzig dem Aristides. Nach diesem haben wir für das doppelte Geschlecht einen grossen Jambos und einen grossen Trochaeos  $\frac{-}{4} \frac{-}{4} \frac{-}{4}$ ,  $\frac{-}{4} \frac{-}{4} \frac{-}{4}$ ; für das gleiche einen grossen Spondeos  $\frac{-}{4} \frac{-}{4}$ ; für das anderthalbige einen grossen Paeon  $\frac{-}{2} \frac{-}{2} \frac{-}{2} \frac{-}{2}$ . Der letzte, Paeon Epibatos geheissen, erweist sich durch Plutarch als fälschlich angenommen: damit ist aber noch nicht gesagt, dass die drei

anderen auch erdichtet sein müssten. Bei der durch jene drei Füsse fast gegebenen Vollständigkeit konnte der Name leicht zu dem Irrthum führen auch das paeonische Geschlecht mit einem solchen Riesen zu beschenken. Es ist aber sehr zu fürchten, dass der Orthios als grosser Jambos und der dreisilbige Trochaeos Semantos eine ähnliche Entstehung haben. Es fällt auf, dass die beiden dreitheiligen Takte bei dieser Dehnung wirklich in drei Theilen oder Silben erscheinen sollen und der fünftheilige in fünf, der vom gleichen Geschlecht aber statt in vier nur in zwei Silben. Der letzte aber, der gedehnte Spondeos ist es gerade, welcher in den uns erhaltenen griechischen Dichtungen sich uns aufdrängt, während wir die anderen um des Aristides willen jenen aufzunöthigen versuchen. Der verlängerte Spondeos von Hermann und Boeckh erkannt tritt einzeln vor oder hinter eine Reihe, mit welcher er sich rhythmisch nicht vereinigen lässt, wie vor den bekannten troch. kat. Tetrapodien des Aeschylus. Diese Würze des Rhythmos hob man durch ein besonderes Zeichen hervor — *τροχ. σημαντός* oder im gleichen Taktgeschlechte *σπονδ. μείζων, διπλοῦς*. Da beide nicht ganz häufig waren, ist es verzeihlich, wenn zu der Notiz wie sie bei Poll. und Suidas steht 'des Terpander ὄρθιος νόμος und τροχαῖος νόμος sind nach Rhythmen benannt' sich gelegentlich die Randbemerkung einstellte *τροχαῖος σημαντός* und wenn bei der Nachricht von alten frommen Gesangeinleitungen in lauter langen Silben (Plut. 11. 19) die vorhin gezeigte Lehre wie sie bei Aristides sich findet plötzlich fertig war. Eine im Eifer hingeschriebene Randbemerkung der eben genannten Art liegt offenbar vor, wenn wir Plut. Mus. 28 lesen: *καὶ τὸν μισολύδιον δὲ τόνον ὄλον προσεξευρηθῆναι λέγεται, καὶ τὸν τῆς ὄρθιου μελωδίας τρόπον τὸν κατὰ τοὺς ὄρθιους πρὸς τὸν ὄρθιον σημαντὸν τροχαῖον*.

Rossbach hat die letzten Worte von *πρὸς τὸν* ab verbessert in *πρὸς τε τῷ ὄρθιῳ καὶ τὸν σημαντὸν τροχαῖον*. Aber auch so — welche eine Sprache: die Weise der orthischen Melodie bei den Orthien, zu dem Orthios und dem Troch. Semantos. Es ist handgreiflich, dass diese letzten Worte von *πρὸς τὸν* ab fort müssen. Wundern muss man sich, wenn Bergk als orthischen Rhythmos im terpandrischen Orthios Nomos die einfachen Jamben ansetzt und trotzdem noch für das erste und dritte Bruchstück zwölfzeitige Orthien nach Aristides Theorie haben will.

Die für den älteren Olympos und Archilochos wiederholt behaupteten *spond. kat. Prosodiaker*<sup>1</sup> oder epibatischen Paeonen

<sup>1</sup> Die Anapaesten des Arch., kykl. Paroemiaker vor Ithyphalli-

giebt Plutarch zugleich auch dem Terpander, so sehr verbindet er ihn an den betreffenden Stellen (10. 18) mit den genannten beiden. Wenn Dionysos von der Zus. der Worte 17 den Molossos als einen stolzen Versfuss erwähnt, so thut er dies für seinen Zweck, für die Prosa: das wirkliche Messen nach diesem Fusse von Seiten der Dichter ist damit so wenig bewiesen als wenn er Pyrrhichien, Bakchien, Palimbakchien anführt, welche man auch nicht mit ihm so misst. Seine Zeile ὦ Ζηρός καὶ Ἀήδας κάλλιστοι σωτήρες nehmen von Leutsch, Bergk u. a. nicht ohne Wahrscheinlichkeit als terpandrisch. Folgt man hierin und setzt auch mit Bergk aus Sextus Emp. εὐσέλμων ναῶν hinzu, so hat man deutliche Spuren fünfsilbiger Verse und kann mit Streichung des ὦ zu Anfang und mit Zusetzung zweier Worte schreiben

Ζηρός καὶ Ἀήδας  
κάλλιστοι [παῖδες]  
σωτήρες [ναύταις]  
εὐσέλμων ναῶν.

Doch wer steht dafür, dass diese Zeile nicht von Simonides oder einem anderen auf den Simonides oder von einem Tragiker herührt? und so wie schon Ritschl Rh. Mus. N. F. I (1842) S. 279 (= op. phil. I S. 273) vermuthete

ὦ Ζηρός καὶ  
Ἀήδας κάλλιστοι σωτήρες

in einem anapästischen System zu lesen ist? Die Sicherheit wie bei dem Ζεῦ πάντων ἀρχά und auch bei dem σπένδωμεν Μώσσαις haben wir hier nicht.

Den Terpander pflegt man in der Zeit dem Archilochos um ein Geringes nachzusetzen, so dass er dessen jüngerer Zeitgenosse sein könnte, obgleich Glaukos den Terpander für den älteren erklärt. Wenn Terpander mit seinen Hymnen zum Lobe der Götter und ihren paeanischen Einleitungen nicht dem Archilochos voranging, so hatte er sicher zu Archilochos Zeit schon eine Grösse, hierin wahrscheinlich grössere Berühmtheit als dieser. Denn nur diese Auslegung scheint die Zeile des Archilochos ἀντὸς ἐξάραχων πρὸς αὐλὸν Λέσβιον παιήονα zuzulassen. Ausdrücklich πρὸς αὐλὸν setzt der Dichter hinzu, weil dies Instrument zu dem lesbischen oder terpandrischen Paeanismus eigentlich nicht gehört. Klonas, welchen Arkader und Boeoter zugleich als den Ihren in Anspruch nahmen (Pl. 4. 5), nach Glaukos jünger als Terpander aber älter als Archilochos, vereinigte wie es scheint zuerst aulodische Nomen mit den Prosodien.

H. Buchholtz.

kern, sind eigentlich nicht Anapaesten, sondern Daktylen, welche auch ihre Stelle öfter vertreten. Mit dem Marschrhythmus des Prosodiakos, Paroemiakos, des an. Systems haben sie nichts zu thun. Die nachahmende Komödie benutzt sie, wie R.-W. bemerken, in Hyporchemen zum lebhaftesten Tanze. — Nachträglich: H. Schmidt II deutet auch ὀ. ν. und ὀ. μελωδία auf Melodien, macht aber den Anfang ~ ~ ~ dem Orthischen eigenthümlich; Aristides Orthien und Semanten lässt er, leugnet sie nur in den 'Texten'.