28207
Σπ. ΓΛ.


ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
026000284795


ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

405
T50

Triennium philologicum

oder

Grundzüge der philologischen Wissenschaften,

für Jünger der Philologie

zur Wiederholung und Selbstprüfung

bearbeitet von

Wilhelm Freund.

V. Semester-Abtheilung.



Leipzig,
Verlag von Wilhelm Violet.
1876.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Αα. Παν. Βιβλ.
38955



Σπ. ΓΛ.

Inhalt.

			Seite
XXXII.	Abschnitt.	Musik und Poetik der Griechen und Römer . . .	1
XXXIII.	—	Rhythmik, Metrik, Mimik und Orchestik der Griechen und Römer	184
XXXIV.	—	Rhetorik der Griechen und Römer	224
XXXV.	—	A. 204 Fragen zur Wiederholung	300
		B. Themata zur schriftlichen Bearbeitung	304

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

XXXII. Abschnitt. Musik und Poetik der Griechen und Römer.

I. Die Musik der Griechen und Römer.

A. Die Musik der Griechen.

Ed. Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten (2 Bde., Bresl. 1834 u. 37).

Burette in den Mémoires de l'Acád. des inscr. 1746 (tom. IV., VIII., IX., XIX.).

J. N. Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik (2 Bde., Leipz. 1788—1801). I. Bd. S. 184—479.

Ambros, Geschichte der Musik (2 Bde., Bresl. 1862 ff.). I. Bd. S. 217 ff.

Marpurg, Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuern Musik (1759).

C. F. Weitzmann, Geschichte der griechischen Musik (Berl. 1855).

Fr. v. Drieberg, die musikalischen Wissenschaften der Griechen (Berl. 1820).

Bellermann, die Hymnen des Dionysius und Mesomedes. Text und Melodien nach Handschrr. und den alten Ausgg. bearbeitet (Berl. 1840. 4).

Dessen, die Tonleitern und Musiknoten der Griechen (Berl. 1847. 4).

C. Fortlage, Griechische Musik (in Ersch u. Gruber's Encycl. 81. Th. S. 175—245).

Dessen, das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt, aus den Tonregistern des Alypius entwickelt (Leipz. 1847. 4).

A. Rossbach u. R. Westphal, Metrik der Griechen im Vereine mit den übrigen musischen Künsten (2. Aufl., 2 Bde., Leipz. 1867 ff.). I. Bd. Rhythmik und Harmonik nebst der Geschichte der drei musischen Disciplinen.

O. Müller, die Entwickelungszeit der griechischen Musik (in dessen Geschichte der griech. Literatur I. S. 268 ff.).

E. Krüger, de musicis Graecorum organis circa Pindari temporibus (Gott. 1880. 4).

M. Meibomius, Antiquae musicae scriptores septem Graeci et Latini (2 voll., Amst. 1652. 4).

C. Behaghel, die erhaltenen Reste altgriechischer Musik (Heidelb. 1844).

§. 1. Nachdem im Bisherigen die Disciplinen der klassischen Philologie für die ersten beiden Hauptgebiete, auf welchen sich das Geistesleben der Griechen und Römer bewegt, nämlich das ideale Gebiet der Sprache und des Schriftthums (II. Abtheil.) und das social-ethische Gebiet des Staats-, Privat- und Religionslebens (III. u. IV. Abtheil.) in kurzen Umrissen gezeichnet worden, gelangen wir zu den Disciplinen für das dritte und letzte Gebiet, nämlich das ästhetische Gebiet der Kunst.

1. Der griechische Name für 'Kunst', *τέχνη* (von der griech. Wurzel *τεκ, τέκ-ος, τίκ-τω, τέκ-των*, sanskr. tak-shá, 'Zimmermann', latein. tig-num, tex-o, tê-la) bezeichnet ursprünglich im Allgemeinen das Bereiten, Schaffen, Bearbeiten, Darstellen, sowie der lateinische Name ars (von der gemein-arischen Wurzel ar, 'fügen'), das Zusammenfügen, Bilden, Gestalten eines Gegenstandes, während das deutsche Kunst (von 'können') subjektiv eine Fertigkeit, Geschicklichkeit (vgl. 'Kochkunst', 'Reitkunst', 'Kriegskunst') ausdrückt. Im engern Sinne bezeichnen *τέχνη*, ars, Kunst das Darstellen und Gestalten oder die Fertigkeit des Darstellens und Gestaltens von gesetzmässigen, harmonischen, schönen Gegenständen, die Kunst des Schönen, 'die schönen Künste'.

O. Müller's Archäol. d. Kunst §. 1 ff.: Die Kunst ist eine Darstellung, d. h. eine Thätigkeit, durch welche ein Innerliches, Geistiges in die Erscheinung tritt. Sie will nichts als darstellen, und unterscheidet sich dadurch, dass sie sich darin genügt, von allen praktischen, auf einen besondern Zweck des äussern Lebens gerichteten Thätigkeiten. (Nützliche Kunst im Gegensatz der schönen ist nichts als Handwerk). — Der Zusammenhang zwischen dem Innern und Aeussern, dem Darstellenden und Dargestellten in der Kunst ist ein so enger und inniger, dass das innere oder geistige Moment unmittelbar zur äussern Darstellung antreibt und sich selbst erst im Geiste durch die Darstellung vollständig entwickelt. Daher die Kunstthätigkeit gleich von Anfang in der Seele auf das äussere Darstellen gerichtet ist, und die Kunst überall als ein Machen, Schaffen (Kunst, *τέχνη*) angesehen wird. — Die Kunstform muss zuvörderst, um das Empfindungsvermögen in eine zusammenhängende Bewegung zu versetzen, eine allgemeine Gesetzmässigkeit haben, die als Beobachtung mathematischer Verhältnisse oder organischer Lebensformen erscheint; ohne diese Gesetzmässigkeit hört sie auf Kunstform zu sein. (Die Musik wirkt nur dadurch, dass sie sich mathematischen Verhältnissen, die Plastik dadurch, dass sie sich den organischen Naturformen einverleibt; reisst sie sich von diesen los, so verliert sie den Boden, auf welchem sie sich unserm Geiste annähern kann.) — Während diese Gesetzmässigkeit erste Forderung an die Kunstform überhaupt, ist die Schönheit ein näheres Prädikat der Kunstform in Bezug auf das Empfindungsleben. Schön nennen wir diejenigen Formen, welche die

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Seele auf eine ihrer Natur durchaus angemessene, wohlthätige, wahrhaft gesunde Weise zu empfinden veranlassen, gleichsam in Schwingungen setzen, die ihrer innersten Structur gemäss sind. — Es liegt im Begriffe eines Kunstwerks als einer innigen Verbindung einer Kunstidee mit äusseren Formen, dass es eine Einheit haben muss, auf welche Alles im Kunstwerke sich zurückbezieht, und durch welche die verschiedenen, successiv oder nebeneinander existirenden Theile so zusammengehalten werden, dass der eine den andern gleichsam fordert und nothwendig macht. Das Kunstwerk muss ein Eines und Ganzes sein.

Das Nähere über Wesen und Inhalt der Kunst im Allgemeinen behandelt die Aesthetik als die Wissenschaft des Schönen und der Kunst, der vollendeten Erscheinung des Schönen. (S. Vischer's Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, 3 Bde., Reutlingen 1846—58; u. vgl. Zimmermann, Geschichte der Aesthetik als philosophische Wissenschaft, Wien 1858).

2. Eintheilung der Kunst. Nach der Verschiedenartigkeit der Kunstwerke zerfallen die Künste in zwei Hauptgattungen: die darstellenden oder nachahmenden und die werkthätigen oder bildenden Künste. Erstere sind solche Künste, in welchen der Mensch aus sich allein, ohne einen äussern, fremden Stoff (durch Stimme, Sprache, Bewegung) ein Kunstwerk zur Erscheinung bringt; es sind dies die Musik, Poetik, Rhetorik, Mimik, Orchestik; die werkthätigen (werkschaffenden) oder bildenden Künste dagegen sind diejenigen, in welchen an einem äussern, fremden Stoffe (Stein, Erz, Holz, Leinwand u. dgl.) ein Kunstwerk ausgeführt wird; es sind dies die Architektonik (Baukunst), Plastik (Bildnerei, Bildkunst) und Graphik (Malerei). — Eine andere Doppeltheilung der Kunst, die (nach Westphals Vermuthung, Metrik I. S. 3) vielleicht aus der aristotelischen Schule hervorgegangen, ist die in apotelestische und praktische oder musische Künste (*ἀποτελεστικαὶ, πρακτικαὶ τέχναι*); zu den ersteren gehören Architektur, Plastik, Malerei, zu den letzteren Musik, Orchestik und Poesie. Die Namen apotelestisch und praktisch beziehen sich zunächst auf die Art und Weise, wie das Kunstwerk dem Kunstgenusse des Zuschauers vermittelt wird. Ein musikalisches und poetisches Kunstwerk ist zwar an und für sich durch den schöpferischen Act des Componisten oder Dichters vollendet, aber es bedarf noch einer besondern Thätigkeit des Sängers, des Schauspielers, des Rhapsoden u. s. w., mit einem Worte des darstellenden Virtuosen, durch welche es dem Zuschauer oder Zuhörer vorgeführt wird, und eben deshalb heisst es *πρακτικόν*, d. h. ein durch eine Handlung oder Thätigkeit dargestelltes. (Schol. Dion. Thr. p. 653:

πᾶσαι γὰρ αἱ πρακτικαὶ τέχναι κριτὴν ἔχουσι τὸν τῆς πράξεως καὶ ἐνεργείας μόνον καιρόν. καὶ γὰρ τῷ καιρῷ ἐν ᾧ καὶ γίνονται ἐν αὐτῷ καὶ εἰσίν. ib. p. 655: *πρακτικαί εἰσιν ὅσαι μέχρι τοῦ γίνεσθαι ὁρῶνται ὥσπερ ἡ αὐλητικὴ καὶ ἡ ὀρχηστική. αὗται γὰρ ἐφ' ὅσον χρόνον πράττονται ἐπὶ τοσοῦτον καὶ ὁρῶνται. μετὰ γὰρ τὴν πρᾶξιν οὐχ ὑπάρχουσιν* etc.) Ebenso verhält es sich mit der Orchestik. Dagegen ist ein Kunstwerk der Architektur, Plastik und Malerei schon durch den blossen schöpferischen Act des bildenden Künstlers dem Zuschauer fertig und vollendet gegenübergestellt, und eben deshalb heisst es *ἀποτελεστικόν* (ib. p. 670): *ἀποτελεστικὰς δὲ λέγουσιν ὧν τινων τὰ ἀποτελέσματα μετὰ τὴν πρᾶξιν ὁρῶνται ὡς ἐπὶ ἀνδριαντοποιίας καὶ οἰκοδομικῆς. μετὰ γὰρ τὸ ἀποτελέσαι τὸν ἀνδριαντοποιὸν τὸν ἀνδριάντα καὶ τὸν οἰκοδόμον τὸ κτίσμα μένει ὁ ἀνδριὰς καὶ τὸ κτίσμα.* Westphal a. a. O.). — Eine Dreitheilung der Künste beruht auf dem Kriterium der Zeit, des Raumes und der Verbindung von Zeit und Raum. Auf der Zeit allein (den schnelleren oder langsameren Luftschwingungen) beruhen die Musik, Poetik, Rhetorik; auf dem Raum allein die Architektonik, Plastik und Graphik; endlich auf Zeit und Raum die Mimik und Orchestik (vgl. O. Müller's Archäol. §. 18 ff.).

1. Bekanntlich hat Plato, der als der erste griechische Kunsttheoretiker betrachtet werden kann, die im Vorstehenden erwähnten schönen Künste mit dem Namen der 'nachahmenden' (*αἱ μιμητικαὶ τέχναι*) belegt, und, indem er sie von seinem ethisch-politischen Standpunkte für blosse Schein- und Schmeichelkünste hielt, ihnen im Staatsleben (auf gleicher Stufe etwa mit der Koch-, Putzkunst u. ähnl.) einen niedrigern Rang zugewiesen als einerseits den Künsten der Gerechtigkeit, der Gesetzgebung, des Landbaus, der Gymnastik und Heilkunde, andrerseits der Rechenkunst, Messkunst, Wägekunst, Zimmermeisterkunst u. a. Vgl. Rep. 2. p. 372, b: *Οὐκοῦν μείζονά τε αὖ τὴν πόλιν δεῖ ποιεῖν; ἐκείνη γὰρ ἡ ὑγιεινὴ οὐκέτι ἱκανή, ἀλλ' ἤδη ὄγκου ἐμπληστέα καὶ πλήθους, ἃ οὐκέτι τοῦ ἀναγκαίου ἕνεκά ἐστιν ἐν ταῖς πόλεσιν, οἷον οἵ τε θηρευταὶ πάντες, οἵ τε μιμηταί, πολλοὶ μὲν οἱ περὶ τὰ σχήματά τε καὶ χρώματα, πολλοὶ δὲ οἱ περὶ μουσικήν, ποιηταί τε καὶ τούτων ὑπηρέται, ῥαψῳδοί, ὑποκριταί, χορευταί, ἐργολάβοι, σκευῶν τε παντοδαπῶν δημιουργοί, τῶν τε ἄλλων καὶ τῶν περὶ τὸν γυναικῶν κόσμον.* — Sophist. p. 234, b ff.: *Οὐκοῦν τόν γ' ὑπισχνούμενον δυνατὸν εἶναι μιᾷ τέχνῃ πάντα ποιεῖν γιγνώσκομέν που τοῦτο, ὅτι μιμήματα καὶ ὁμώνυμα τῶν ὄντων ἀπεργαζομένους τῇ γραφικῇ τέχνῃ δυνατὸς ἔσται τοὺς ἀνοήτους τῶν νέων παίδων, πόρρωθεν τὰ γεγραμμένα ἐπιδεικνὺς λανθάνειν ὡς, ὅ τί περ ἂν βουληθῇ δρᾶν, τοῦτο ἱκανώτατος ὢν ἀποτελεῖν ἔργῳ ... Τί δὲ δή; περὶ τοὺς λόγους ἆρ' οὐ προσδοκῶμεν εἶναί τινα ἄλλην τέχνην; ἢ οὐ δυνατὸν αὖ τυγχάνειν τοὺς νέους καὶ ἔτι πόρρω τῶν πραγμάτων τῆς ἀληθείας ἀφεστῶτας διὰ τῶν*

ὥτων τοῖς λόγοις γοητεύειν, δεικνύντας εἴδωλα λεγόμενα περὶ πάντων, ωστε ποιεῖν ἀληθῆ δοκεῖν λέγεσθαι καὶ τὸν λέγοντα δὴ σοφώτατον πάντων ἅπαντ' εἶναι; etc. — Rep. 10 p. 600, e ff.: *Οὐκοῦν τιθῶμεν ἀπὸ Ὁμήρου ἀρξαμένους πάντας τοὺς ποιητικοὺς μιμητὰς εἰδώλων ἀρετῆς εἶναι καὶ τῶν ἄλλων, περὶ ὧν ποιοῦσι, τῆς δὲ ἀληθείας οὐχ ἅπτεσθαι; ἀλλ' ὥσπερ νῦν δὴ ἐλέγομεν, ὁ ζωγράφος σκυτοτόμον ποιήσει δοκοῦντα εἶναι, αὐτός τε οὐκ ἐπαΐων περὶ σκυτοτομίας καὶ τοῖς μὴ ἐπαΐουσιν, ἐκ τῶν χρωμάτων δὲ καὶ σχημάτων θεροῦσιν; Πάνυ μὲν οὖν. Οὕτω δή, οἶμαι, καὶ τὸν ποιητικὸν φήσομεν χρώματ' ἄττα ἑκάστων τῶν τεχνῶν τοῖς ὀνόμασι καὶ ῥήμασιν ἐπιχρωματίζειν αὐτὸν οὐκ ἐπαΐοντα ἀλλ' ἢ μιμεῖσθαι, ὥστε ἑτέροις τοιούτοις ἐκ τῶν λόγων θεροῦσι δοκεῖν, ἐάν τε περὶ σκυτοτομίας τις λέγῃ ἐν μέτρῳ καὶ ῥυθμῷ καὶ ἁρμονίᾳ πάνυ εὖ δοκεῖν λέγεσθαι, ἐάν τε περὶ στρατηγίας ἐάν τε περὶ ἄλλου ὁτουοῦν· οὕτω φύσει αὐτὰ ταῦτα μεγάλην τινὰ κήλησιν ἔχειν ... Ταῦτα μὲν δή, ὡς γε φαίνεται ἐπιεικῶς ἡμῖν διωμολόγηται, τόν τε μιμητικὸν μηδὲν εἰδέναι ἄξιον λόγον περὶ ὧν μιμεῖται, ἀλλ' εἶναι παιδιάν τινα καὶ οὐ σπουδὴν τὴν μίμησιν, τούς τε τῆς τραγικῆς ποιήσεως ἁπτομένους ἐν ἰαμβείοις καὶ ἐν ἔπεσι πάντας εἶναι μιμητικοὺς ὡς οἷόν τε μάλιστα* etc. — Leg. 10 p. 889, b ff.: *Πῦρ καὶ ὕδωρ καὶ γῆν καὶ ἀέρα φύσει πάντα εἶναι καὶ τύχῃ φασί, τέχνῃ δὲ οὐδὲν τούτων, καὶ τὰ μετὰ ταῦτα αὖ σώματα, γῆς τε καὶ ἡλίου καὶ σελήνης ἄστρων τε πέρι, διὰ τούτων γεγονέναι παντελῶς ὄντων ἀψύχων ... τέχνην δὲ ὕστερον ἐκ τούτων ὑστέραν γενομένην, αὐτὴν θνητὴν ἐκ θνητῶν, ὕστερα γεγεννηκέναι παιδιάς τινας ἀληθείας οὐ σφόδρα μετεχούσας, ἁλλὰ εἴδωλ' ἄττα ξυγγενῆ ἑαυτῶν, οἷ' ἡ γραφικὴ γεννᾷ καὶ μουσικὴ καὶ ὅσαι ταύταις εἰσὶ συνέριθοι τέχναι· αἱ δέ τι καὶ σπουδαῖον ἆρα γεννῶσι τῶν τεχνῶν, εἶναι ταύτας, ὁπόσαι τῇ φύσει ἐκόλνωσαν τὴν αὐτῶν δύναμιν, οἷον αὖ ἰατρικὴ καὶ γεωργικὴ καὶ γυμναστική.*

Ueber diese platonische Geringschätzung der Kunst vgl. Stahr zu Aristoteles' Poetik S. 16 ff.: Durch Plato's ganze Betrachtungsweise der Kunst geht eine heftige Polemik gegen die Kunst und gegen die Stellung, welche zumal die Dichtkunst im hellenischen Volke und Leben einnahm. Dass Poesie und Kunst sich ebenbürtig der Philosophie zur Seite zu stellen, dass sie mit ihren Leistungen eine hohe Bedeutung für die Bildung der Menschheit zu beanspruchen wagten, erschien dem Meister der Akademie als eine durch nichts gerechtfertigte Anmassung. Zu dieser seiner Feindseligkeit gegen die Kunst musste ihm das Prinzip derselben, als welches er wie die gesammte hellenische Philosophie die Mimesis erkannte, die Waffen schmieden helfen. Weil alle Künste auf diesem Prinzipe beruhen, alle 'nachahmende' sind, so fehlt ihnen, nach Platon, alle Realität. Sie vermögen nur den Schein der Wirklichkeit und Wesenheit der Dinge zu geben; sie gehen nur auf Sinnenreiz und Täuschung des Hörers und Beobachters. Die Künstler selbst haben keine Einsicht in das wahre Wesen der Dinge, deren Scheinbilder sie hervorbringen; ihr Thun und ihre Werke sind ein blosses müssiges Spiel (*παιδιά*), berechnet auf das, was dem Volke und den Unkundigen (den Nichtphilosophen) als schön erscheint, kein auf das Wesen gehender Ernst (*σπουδή*); und selbst diejenige Kunstform, welche den höchsten Rang einnimmt, die Tragödie, macht davon um so weniger eine Ausnahme, als sie gerade die am meisten und vollständigsten mimetische (nachahmende) von allen ist. — So gelangt Platon zu dem Resultat: die nachbildende Kunst ist an

sich schlecht, sie wirkt auf und durch das Schlechte in uns, und was sie hervorbringt, ist, im Lichte der Philosophie betrachtet, Schlechtes.

Die logische Entwicklung, mittels deren Plato seine Geringschätzung der Kunst und ihres Prinzips, der Mimesis, begründet, richtet sich gegen das Wesen der letzteren mit folgendem Schlusse: 'Die Phantasie', so argumentirt er, 'gibt ein Abbild des Gegenstandes; dieser selbst ist ein Abbild der Idee des Gegenstandes, wie sie im göttlichen Verstande wohnt.' Nun nimmt er die objective Darstellung des Phantasiebildes durch die Kunst (das Kunstwerk) hinzu, und sagt: diese sei wieder ein Abbild des Phantasiebildes. Folglich, schliesst er, sei das Kunstwerk das Bild von dem Bilde eines Bildes.

Durch diese seine falsche Auffassung des Begriffs der künstlerischen Mimesis wird es zugleich erklärt, wie Platon dazu kommen musste, die ganze Kunst nur in so weit gelten zu lassen, als sie sich in den Dienst des sittlichen Ideals zu begeben, und nur dieses nachahmend auszudrücken und nachzubilden habe, wenn sie in seinem Idealstaate geduldet sein wollte. Sobald sie dies versäume, sei sie für gefährlich und schädlich zu halten. So die Tragödie, weil sie die Lust zu Klage und Jammer im Menschen nähre, die Komödie, weil sie das Gegentheil davon, den leichtsinnig spottenden Uebermuth in uns befördere. Die erstere statuirt er also höchstens, wenn sie (wie das specifisch-christliche Trauerspiel zwei Jahrtausende später unternahm) vollkommen sittliche Reinheit und übermenschliche Erhabenheit des Helden im Leiden aufzeige; die letztere, wenn sie sich darauf beschränke, in moralischer Tendenz das Unwürdige, Verkehrte und Lächerliche warnend und belehrend darzustellen.

Also Platon, der doktrinäre Idealist, der in allem Bestehenden nirgends das entsprechende Abbild der Idee zu finden vermochte, die er von Staat und Staatsleben, von Poesie und Kunst in sich trug, dieser radikalste Idealist, den die Geschichte der Menschheit kennt, der im vollen Glauben von der Ueberzeugung ausging, dass es möglich sein müsse, vom Standpunkte des Idealismus aus die wirkliche Welt umzugestalten, scheute in seiner Kühnheit keine Consequenz seiner Weltanschauung: nicht die Nothwendigkeit einer staatspolizeilichen Censur des Aesthetischen, nicht den Widerspruch seiner ganzen Zeit und seines Volks gegen den moralischen Rigorismus einer Anschauungsweise, durch welche nicht nur über eine ganze Welt unbefangener und harmloser Kunstgestaltung des Bildners und Malers, sondern auch über einen Phidias und Homer, über einen Aeschylos und Sophokles der Stab gebrochen wurde. Aber niemals ist auch der abstrakte Idealismus in seiner um die Wirklichkeit des Lebens unbekümmerten Naivetät je wieder so unsterblicher Lächerlichkeit überwiesen worden, als dieser radikale Idealismus von der lebendigen Wirklichkeit und von der Kunstgeschichte des griechischen Volks. Es ist ein wunderbares Verhältniss, in welchem hier Theorie und Praxis der Aesthetik geschichtlich vor uns auftreten. Während Phidias und Polyklet so eben erst ihrem Volke die unerreichten Ideale der plastischen Erhabenheit in ihren Götterbildern gegeben, Skopas und Praxiteles ihnen das Urbild der Schönheit in der schaumgebornen Göttin der Liebe und die höchste Tragik des Menschenschicksals in der Gruppe der Niobe und ihrer Kinder vor die staunenden Augen gestellt, Aeschylos und Sophokles den Hellenen die Musterbilder tragischer Kunst geschaffen hatten — sehen wir die Theorie bei Platon in den Kinderschuhen einer Aesthetik einhergehen, die von dem wahren Verständnisse und der richtigen Würdigung dieser Schöpfungen,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

um welche alle späteren Jahrhunderte das Hellenenvolk beneidet haben, fast noch weiter entfernt war, als wir von der Erreichung derselben entfernt sind!

Gegen diese Platonische Kunstanschauung, welche über die gesammte Kunst seines Volks das Verdammungsurtheil aussprach, und die Hellenen von den Schöpfungen ihrer grossen Dichter und Künstler hinweg und über dieselben hinaus auf das 'Kunstwerk der Zukunft' verwies, wie er es in sich zu tragen wähnte, erhob sich nun sein grosser Schüler Aristoteles, der wie überall in seinem Philosophiren so auch in seiner Anschauung der Kunst stets das Ganze der lebendigen Wirklichkeit und des wahren Daseins zur Grundlage machte.

2. Aristoteles nämlich hielt zwar ebenfalls das Wesen der schönen Künste (der Malerei, Bildhauer- und Dichtkunst, Rhetor. 1, 11; der Musik und Orchestik, Poët. cap. 1) in der *μίμησις* ('Nachahmung' oder 'Nachbildung') begründet — weil dem Menschen von Natur der Trieb zum Nachahmen und die Lust an demselben eingepflanzt sei —, aber, im vollsten Gegensatze zu Plato, wies er den schönen Künsten eine hohe Stelle im Staatsleben an, indem er ihren wohlthuenden, veredelnden und läuternden ('kathartischen') Einfluss auf die Gesittung der Menschen anerkannte. Arist. Poët. cap. 4: *Ἔοικασι δὲ γεννῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτίαι δύο τινές, καὶ αἵται φυσικαί. τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστί, καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας· σημεῖον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον ἐπὶ τῶν ἔργων, ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὁρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν· αἴτιον δὲ καὶ τούτου, ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἥδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ· διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὁρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος, ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχῃ προεωρακώς, οὐχ ἡ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιὰν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν*; vgl. Rhetor. 1, 10: *ἡδὺ πᾶν ὅ τι ἂν εὖ μεμιμημένον ᾖ, κἂν μὴ ἡδύ, οὐ τὸ μίμημα· οὐ γὰρ ἐπὶ τούτῳ χαίρει, ἀλλὰ συλλογισμός ἐστιν, ὅτι τοῦτο ἐκεῖνο, ὥστε μανθάνειν συμβαίνει.* — Politic. 8, 7: *φαμὲν δ' οὐ μιᾶς ἕνεκεν ὠφελείας τῇ μουσικῇ χρῆσθαι δεῖν, ἀλλὰ καὶ πλειόνων χάριν· καὶ γὰρ παιδείας ἕνεκεν καὶ καθάρσεως· (τί δὲ λέγομεν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἁπλῶς, πάλιν δὲ ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον·) τρίτον δὲ πρὸς διαγωγήν, πρὸς ἄνεσίν τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν· φανερὸν ὅτι χρηστέον μὲν πάσαις ταῖς ἁρμονίαις, οὐ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον πάσαις χρηστέον· ἀλλὰ πρὸς μὲν τὴν παιδείαν ταῖς ἠθικωτάτοις, πρὸς δὲ ἀκρόασιν ἑτέρων χειρουργούντων καὶ ταῖς πρακτικαῖς καὶ ταῖς ἐνθουσιαστικαῖς. Ὅ γὰρ περὶ ἑνίας συμβαίνει πάθος ψυχὰς ἰσχυρῶς, τοῦτό ἐν πάσαις ὑπάρχει, τῷ δὲ ἧττον διαφέρει καὶ τῷ μᾶλλον, οἷον ἔλεος καὶ φόβος, ἔτι δ' ἐνθουσιασμός. Καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατακώχιμοί τινές εἰσιν· ἐκ δὲ τῶν ἱερῶν μελῶν ὁρῶμεν τούτους, ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους, ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως. Ταὐτὸ δὲ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικοὺς καὶ τοὺς ὅλως παθητικούς* etc. (Vgl. hierzu Ed. Müll. Theorie d. Kunst. II. S. 50 ff.)

3. Zur historischen Entwickelung der schönen Künste bei den Griechen bemerkt Wachsmuth (Hellen. Alterthumsk. II. S. 627 ff.): Die darstellenden Künste entwickelten bei den Hellenen sich bei weitem früher als die werkschaffenden. Des menschlichen Körpers Stellungen und Bewegungen wurden Kunststoff in der Gymnastik und deren Tochter, der Orchestik; Nervenkitzel und Gefallen an Schönheit und Anmuth brachte den Tanz früh zu ästhetischer Geltung; ebenso früh gestaltete und rundete, bei grossem Rededrange und fein urtheilendem Ohr, die Sprache sich zum poetischen Organ; und Naturanschauungen, befruchtet und vergeistigt durch die Phantasie, gaben dazu Unterlage und Gehalt. Diese Anfänge, wobei der dem Hellenen angeborne Schönheitstrieb, zusammengestellt mit der ebenfalls natürlich gegebenen Regsamkeit, schöpferisch wirkten, erhielten eine überaus förderliche Pflege und Weihe durch ihre Verbindung mit dem Götterdienste. Die Götter, in den Vorstellungen der Hellenen durchweg den Menschen nachgebildet, wurden als Freunde des Anmuthigen und Schönen gedacht, daher Kunstleistungen ihnen zur Ergötzung dargebracht; Gesang und Tanz, Festaufzug, Spiele, selbst schöne Persönlichkeit der Priester, wetteiferten mit einander, den Göttern Genuss zu bereiten. Die festlichen Panegyreis wurden geweihte Schaubühnen für Drang und Genuss künstlerischer Darstellungen, und wenn schon die Freude der Schauenden den Eifer der Darstellenden weckte, so wirkte noch anregender die Vorstellung, dass selbst der Götter Beifall und Gunst zu ernten sei, und dies besonders verflocht auch Leistungen der Edelsten und Besten in den schönen Kunstkranz, an welchem Theil zu haben Ehrensache war und dergestalt gesucht wurde, dass unter den Schauenden nicht leicht Einer gefunden werden mochte, den nicht auch die Reihe darzustellen getroffen hatte oder treffen musste. Dieser Sinn wurde genährt und gekräftigt durch die Pädeia, in der keiner Art von Ausbildung das Schöne, die Charis, fremd blieb, deren schönste Früchte mit diesem Gepräge den Götterdienst zu verherrlichen bestimmt waren und so die höchste, würdigste und schwungreichste Beziehung des politischen Lebens bekamen.

Dagegen nun blieben die werkschaffenden Künste, welche einen Stoff der äussern Natur zum Organ der Darstellung einer künstlerischen Idee begehren, lange unentwickelt, und der Gedanke, einem solchen Stoffe Schönes, besonders aber die Formen menschlicher Körperschönheit, einzubilden, regte sich erst, nachdem Jahrhunderte lang schöne körperliche und sprachliche Darstellungen versucht und der Vollendung nahe gebracht worden waren. Der Hellene sah lange Zeit nur sich selbst nach seiner ganzen Persönlichkeit als geeignet an, den Göttern zum Kunstorgan zu dienen; die übrigen Darbringungen und die Abbildungen der Götter wurden, wie andere Bedürfnisse des menschlichen Lebens, durch das Handwerk geliefert, und der Sinn für stetige Ordnung, in der ältern Zeit des hellenischen Staatslebens überhaupt, insbesondere aber im Götterdienste vorherrschend, gab diesem Brauche Dauer und wol selbst eine gewisse Heiligkeit, so dass die herkömmlichen Bildungsformen als eine Art heiliger Typen angesehen wurden.

Seit dem grossen Perserkriege und dem Höhestande der athenischen Demokratie entwickelte die Kunst sich in allen Richtungen mit gleichem Erfolge, und ihrer Entwickelung entsprach der Sinn des hellenischen Volkes, in dem nur wenige Gemeinden, von der Anhänglichkeit an das Alte befangen, sich spröde gegen den allgemeinen Aufschwung bewiesen. Gunst der öffentlichen

Meinung, welche die Kunst über das Handwerk erhob, und jene ebenso den Freien als Ehrensache, wie dieses dem Knechte oder Einsassen als Lebensbürde, anwies, Feinheit des Urtheils auch der Menge, Werthschätzung der Kunstwerke als theurer und köstlicher Güter, Reichlichkeit der Bestellungen, Uebertragung schöner Bildungen auch auf Geräth des Bedürfnisses, öffentliche Kunstausstellungen und Theilnahme des Volkes an den Wettarbeiten der Künstler, Wanderungen nach Orten, wo berühmte Kunstwerke zu schauen waren, z. B. nach Thespiä, seitdem dort Praxiteles' Eros sich befand, verbunden mit Aufführung grossartiger Bauten, brachten eine so üppige Blüthe der Kunst hervor, dass jegliche politische Kraftäusserung oder Hoheit der Hellenen durch sie überglänzt wird, ihre Einfügung in das Staatsleben aber diesem Ersatz für politische Gebrechen zu geben vermochte und den Hellenen, als dem unerreichten Kunstvolke der Welt, den höchsten Ehrenplatz in der Geschichte sichert. Die Kunst ging nach Ruhm, nicht nach Brod. Mehr als ein Künstler arbeiteten für Staaten, ohne für ihre Werke eine Vergütung anzunehmen; auch dieses eine Leiturgie, und gewiss keine der andern nachstehend.

§. 2.

1. Die Musik oder Tonkunst, *ἡ μουσικὴ*, theils auf der menschlichen Stimme oder dem Gesange (Vocalmusik), theils auf den Tönen von Toninstrumenten (Lyra, Cither, Flöte etc.: Instrumentalmusik) beruhend, wurde bei den Griechen der ältern Zeit (bis um die Mitte des 6. Jahrh. v. Chr.) stets in engster Verbindung mit der Dichtkunst geübt, und zwar in beschränkterm Masse in der epischen und elegisch-iambischen Dichtung, beim aödischen, rhapsodischen und deklamatorischen (recitativen) Vortrage, in weit ausgedehnterm Umfange in der Lyrik und im Vortrag der Chöre, und zwar sowol der Gesang als die Instrumentalmusik; mit beiden Künsten, der Poesie und der Musik, verband sich noch die Orchestik (Tanzkunst) als dritte der musischen Künste, für welche bekanntlich auch musische Wettkämpfe, *ἀγῶνες μουσικοὶ* od. *μουσικῆς* eingerichtet wurden. (Zum Namen vgl. Thucyd. 3, 104, 3: *καὶ ἀγὼν ἐτοιεῖτο αὐτόθι καὶ γυμνικὸς καὶ μουσικός, χορούς τε ἀνῆγον αἱ πόλεις . . ὅτι δὲ καὶ μουσικῆς ἀγὼν ἦν καὶ ἀγωνιούμενοι ἐφοίτων* etc. Zur Sache vgl. oben III. Abth. S. 262 ff.).

1. Ambros, Gesch. d. Musik I. S. 219: Die Musikgeschichte Griechenlands theilt sich in drei von einander sehr deutlich geschiedene Epochen. Die erste umfasst den Raum von den Urzeiten der griechischen Geschichte bis zur dorischen Wanderung. In dieser halbmythischen Zeit hat Alles noch ein mehr nach der asiatischen Weise deutendes Aussehen. Die Musik wird bereits geistreicher als im Orient aufgefasst, allein im Ganzen ist die Stellung derselben doch wesentlich dieselbe wie dort. Man ehrt Götter mit Hymnen, oder erfreut sich beim Schmause am Gesange des Sängers, denn der Held, der König hört

den Sänger gern und lohnt ihm, aber er selbst kann und mag nicht Musik üben. Von der dorischen Wanderung an, um 1000 v. Chr., beginnt die historische Zeit Griechenlands, und mit ihr die zweite Epoche der griechischen Musikgeschichte. Schnell entwickelt sich jetzt die Tonkunst, aber immerfort im engsten Verbande mit der Poesie, so dass die Geschichte hellenischer Musik nothwendig auch in das Gebiet hellenischer Dichtkunst hinübergreifen muss, und umgekehrt. Jetzt kommen musikalische Wettkämpfe in Aufnahme, Chöre und Tänze feiern die grossen Nationalfeste und die Götteropfer. Grosse Künstler, deren Namen in dankbarer Erinnerung bleiben, fördern die Kunst, die Kunstmittel werden reicher, Tonarten, Rhythmengattungen bilden sich aus, öfter unter Einflüssen von Asien her. Die Musik behält ihre grossartig einfache, ernste, religiöse, aber auch strenge und schmucklose Weise. Sie wird ein wichtiges Erziehungsmittel. Ihre edelste Blüte entfaltet sie im Jahrfünfzig vor dem Perserkriege, während dieses glorreichen Kampfes (490—480 v. Chr.) selbst, und bis zu dem für Griechenland so folgenschweren peloponnesischen Kriege. Der fein und tief durchgebildeten musikalischen Praxis stellt sich vervollständigend eine scharfsinnige, tiefgegriffne, wesentlich mathematische Tonlehre zur Seite, wie es scheint nicht ohne Anregungen von Aegypten her. Der peloponnesische Krieg leitet die dritte und letzte Epoche ein. Die Musik erfährt eine sehr durchgreifende Reform, sie lernt es, sich allenfalls auch völlig von der Poesie loszumachen, im Tonsysteme treten Aenderungen ein, eine neue Tonlehre stellt sich der alten, rein mathematischen, feindlich entgegen. An die Stelle der bisherigen einfachen Kunst tritt eine reich prunkende, lebhafte, ein bedenklicher Luxus in Verwendung der Kunstmittel gewinnt die Oberhand, das Virtuosenthum florirt. Fast wie Gegensätze stehen die alte Musik der zweiten und die neue Musik der dritten Epoche neben einander. Einsichtsvolle Männer erkennen die Entartung und klagen und sprechen vergebens zu Gunsten der schlichten, gediegenen alten Kunst. In diesem Zustande geht die Musik auf das alles bezwingende, alles verschlingende Rom über. Griechenland ist jetzt nur einer der Nebenflüsse, die sich in den grossen Hauptstrom des Römerreiches ergiessen, und von denen dann weiter keine Rede ist. Aber die Kunstanlage des griechischen Volkes ist so gross, dass, trotz Entartung, trotz Unterjochung, seine Musik genug treffliche Elemente bis in die christliche Zeit gerettet hinüberbringt und anregend für die beginnende christliche Tonkunst zu werden vermag.

2. Ebendas. S. 241 ff.: Der Unterschied zwischen den Aöden und den Rhapsoden lag darin, dass der von der Kithara unterstützte Vortrag der Aöden sich mehr dem eigentlichen Gesange näherte, dagegen die Rhapsoden ein begleitendes Instrument nicht anwandten, und sich in ihrem Vortrage mehr der eigentlichen Declamation näherten. Indessen wurde auch die gehobene Sprache des Declamators von den Griechen nicht mehr dem gewöhnlichen Redetone, sondern der Musik beigezählt. Späterhin steigerte sich der Vortrag der bei den Rhapsoden den Hauptgegenstand bildenden homerischen Gedichte bis zum wirklichen dramatischen Ausdrucke, und selbst die Farbe des Gewandes, welches der Rhapsode anhatte, war besonders gewählt: zur Ilias war er roth, zur Odyssee violet gekleidet. Der anfangs so feste Verband zwischen Poesie und Musik lockerte sich hier sehr merklich: man lernte es, Verse in ausdrucksvoller Declamation vorzutragen, ohne geradezu in den Ton des Gesanges zu gerathen. Dieser declamatorische Vortrag war speciell für die Gedichte Homers sogar der

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ursprüngliche, denn erst Stesander von Samos war es, der sie zuerst bei den pythischen Spielen zur Kithara sang. Wie sich die Declamation von der Musik emancipirte, so lernte man auch umgekehrt (z. B. im pythischen Flötenspiele) die Musik eigengiltig und selbstständig und ohne dass sich ihr das gesungene Wort gesellte, ausüben. Sakadas von Argos spielte Liedermelodien ohne Gesang auf der Flöte, Aristonikos von Chios (in Korkyra ansässig), Zeitgenoss des Archilochos, versuchte dasselbe auf der Kithara. Freilich aber wurde die blosse Instrumentalmusik noch zu Platons Zeit, also im Ausgange des fünften Jahrhunderts, für der Singemusik keineswegs ebenbürtig, ja beinahe als Tand angesehen, wenigstens von den strengen Philosophen. Die unbestimmte Anregung der Gefühle durch Instrumentalmusik war den in allem nach Klarheit, Einfachheit und Bestimmtheit der Anschauung und des Ausdrucks strebenden Griechen gleichsam ängstigend. In der blossen Instrumentalmusik wird kein Lob der Götter, kein Preis der Helden, keine Lehre der Weisheit vernommen, es werden unbestimmte Empfindungen angeregt, welche sich allenfalls auch nach der schlimmen Seite wenden können; heftige Affekte, die sich, wie bei den Orgien, ohne eigentlichen Gegenstand mit aller intensiven Kraft äussern. Daher denn Aristoteles auch meint, die Flötenmusik sei nicht ethisch, sondern orgiastisch.

2. Das Gesammtgebiet der griechischen Musiklehre wurde (nach Aristides Quintilianus, s. im Folg., §. 4. Nr. 4) in zwei Haupttheile getheilt: den theoretischen (*τὸ θεωρητικόν*) und den praktischen (*τὸ πρακτικόν*). Der theoretische Theil zerfiel wieder in zwei Abtheilungen: die natürliche (*τὸ φυσικόν*) und die künstliche (*τὸ τεχνικόν*). Die natürliche Abtheilung umfasste das Mathematische (*τὸ ἀριθμητικόν*) und das Physikalische (*τὸ φυσικόν* im engern Sinne), d. i. die Behandlung der Zahlen- und der akustischen Verhältnisse der Töne. Der künstliche Theil (*τὸ τεχνικόν*) enthielt die Lehren der Harmonik, Rhythmik und Metrik (*τὸ ἁρμονικόν, ῥυθμικόν, μετρικόν*). — Der praktische Theil der Musiklehre (*τὸ πρακτικόν*) handelte theils von der angewandten Musik (*τὸ χρηστικόν*), die sich zur theoretischen ungefähr so verhielt wie die angewandte Mathematik zur reinen; theils von der ausübenden Musik (*ἐξαγγελτικόν*). Die angewandte Musik enthielt die Lehre von der Melodiebildung, Rhythmenbildung (*μελοποιΐα, ῥυθμοποιΐα*) und die Poesie (*ποίησις*), welche letztere wegen der bei den Griechen herrschenden engen Verbindung von Wort und Ton in die Musiklehre, und zwar nur als untergeordneter Theil des Ganzen, hineingezogen wurde. — Die ausübende, exangeltische Musik umfasste das Spielen musikalischer Instrumente (*τὸ ὀργανικόν*), den Gesang (*ᾠδικόν*) und ausserdem die repräsentirende Darstellung (*ὑποκριτικόν*), welche letztere bei uns schon über das

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

eigentliche musikalische Gebiet hinausliegt, während die beiden ersteren Theile der exangeltischen Musik mit dem, was wir praktisch ausübende Musik nennen, zusammenfällt.

Die Musiklehre im engern Sinne, bei den Griechen Harmonik (ἡ ἁρμονική), enthielt die Lehre von den Systemen und Tonarten (Aristox. 1: Ἁρμονική ἐστιν ἡ πρὸς τῶν συστημάτων τε καὶ τόνων θεωρία. Euklid. 1: Ἁρμονική ἐστιν ἐπιστήμη θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ τῆς τοῦ ἡρμοσμένου φύσεως. Alypius 1: ἁρμ. ἐστιν ἡ περὶ τὸ ἡρμοσμένον πραγματεία). Sie zerfiel in sieben Haupttheile: 1. von den Klängen (περὶ φθόγγων), 2. von den Klangräumen oder Intervallen (περὶ διαστημάτων), 3. von den Systemen (περὶ συστημάτων), 4. von den Geschlechtern (περὶ γενῶν), 5. von den Tonarten (περὶ τόνων), 6. von den Uebergängen (περὶ μεταβολῶν), 7. von der Melodiebildung (περὶ μελοποιΐας).

3. Gleichwie die allgemeine Sprache je nach den einzelnen Volkstämmen sich in besondere Dialekte zerlegt, so bewegte sich auch die griechische Musik je nach dem Charakter der verschiedenen Volkstämme in verschiedenen Tonweisen (Tonarten, Harmonien), τρόποι, ἁρμονίαι, unter welchen in älterer Zeit besonders drei als Haupttonweisen erwähnt werden: die dorische, phrygische und lydische Tonweise, ἡ Δωριστὶ, Φρυγιστὶ, Λυδιστὶ ἁρμονία. Die dorische Tonweise, die tiefste unter den dreien, wird übereinstimmend als ernst und gravitätisch bezeichnet, am meisten geeignet, eine ruhige, besonnene, feste Seelenstimmung zu erzeugen. 'Wir stimmen alle überein', sagt Aristoteles (Politic. 8, 7, s. im Folg. Nr. 3), 'dass die dorische Harmonie am meisten den Charakter der Ruhe und der sittlichen Männerwürde besitzt'. Die phrygische Tonweise, die mittlere unter den dreien, ohne Zweifel von der rauschenden, leidenschaftlich aufregenden Musik der Phrygier beim Kultus der 'grossen Göttermutter' entlehnt und auch in Griechenland für orgiastische Götterkulte, namentlich für die Dionysosfeier, angewandt, eignete sich vorzugsweise zum Ausdruck der Begeisterung und der Schwärmerei. Endlich die lydische Tonweise, welche unter den drei genannten Harmonien die höchsten Töne hatte und der weiblichen Stimme am nächsten kam, hatte einerseits einen schmerzlichen, klagenden, andrerseits einen milden und sanften Ausdruck, daher Aristoteles (a. a. O.) dieselbe als besonders geeignet für den ersten Jugendunterricht erachtet.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

1. Ambros, Gesch. d. Musik I. S. 392: Es ist wol kein Zweifel, dass die Griechen, die kein zu einem centralisirten Staate vereinigtes Volk, sondern selbstständig neben einander wohnende Stammgenossen waren, nach individueller Sitte, Bildung und Neigung der einzelnen Gaue ihre eigenen, eigenthümlichen Volkslieder hatten, denen sich auch die Stimmung der Lyren und Flöten accomodiren musste. Kamen nun die Stämme bei gemeinsamen Opfern chorsingend zusammen und dgl., so mussten die Unterschiede in der Singweise sich auffallend bemerkbar machen. So sagt auch Heraklides von Pontus, aus den von den Dorern gesungenen Melodien sei die dorische Tonart entnommen, aus äolischen Gesängen die äolische, aus ionischen die iastische. (*Τὴν οὖν ἀγωγὴν τῆς μελῳδίας, ἣν οἱ Δωριεῖς ἐποιοῦντο, Δώριον ἐκάλουν ἁρμονίαν· ἐκάλουν δὲ καὶ Αἰολίδα ἁρμονίαν, ἣν Αἰολεῖς ᾖδον· Ἰαστὶ δὲ τὴν τρίτην ἔφασκον, ἣν ἦχον ἀδόντων τῶν Ἰώνων.* Athen. XIV. 19.) Die Nachweisung nach solchen Volksliedern, inwiefern diese Tonreihe gerade phrygisch, eine andere lydisch hiess, die wirklichen phrygischen, lydischen u. s. w. Liedweisen den Tonfolgen der mit den gleichen Namen bezeichneten Octavenreihen entsprechen, ist uns freilich nicht mehr zugänglich, da uns keine dieser Liedweisen erhalten geblieben ist, und wir uns an nichts weiter halten können, als an die Versicherungen der alten Schriftsteller: es sei so gewesen. Aristoteles spricht nur von zwei Tonarten, der dorischen und phrygischen, das ist: der griechischen und fremden (barbarischen) Tonweise. (Aristoteles Republ. IV, 3.) Aristides und Plutarch nennen drei Tonarten als die Haupttonarten: dorisch, phrygisch, lydisch. Plutarch nennt dabei den Polymnestes und Sakadas. Letzterer habe in diesen Tonarten nur die rechten Wendungen angegeben, und die Chöre darin singen gelehrt, erst dorisch, dann phrygisch, dann lydisch. (Plutarch. de mus.; Aristides I. S. 25: *εἰσὶ δὲ τῷ γένει τρεῖς· Δώριος, Φρύγιος, Λύδιος.*) Dass in diesen Tonarten Eigenthümlichkeit und wechselnder Charakter zu finden sind, bedarf keines Nachweises, schlagend stellt sich dieses in dem Unterschiede zwischen der lydischen Tonart, die unserem Dur, und der hypodorischen, die unserm Moll entspricht, heraus.

2. Plato Lach. 188, d: *Χαίρω ὑπερφυῶς, θεώμενος ἅμα τόν τε λέγοντα καὶ τὰ λεγόμενα ὅτι πρέποντα ἀλλήλοις καὶ ἁρμόττοντά ἐστι· καὶ κομιδῇ μοι δοκεῖ μουσικὸς ὁ τοιοῦτος εἶναι, ἁρμονίαν καλλίστην ἡρμοσμένος οὐ λύραν οὐδὲ παιδιᾶς ὄργανα, ἀλλὰ τῷ ὄντι ζῇν ἡρμοσμένος αὐτὸς αὐτοῦ τὸν βίον σύμφωνον τοῖς λόγοις πρὸς τὰ ἔργα, ἀτεχνῶς δωριστὶ ἀλλ' οὐκ ἰαστί* (s. im Folg.), *οἶμαι δὲ οὐδὲ φρυγιστὶ οὐδὲ λυδιστί, ἀλλ' ἥπερ μόνη Ἑλληνική ἐστιν ἁρμονία.*

3. Aristot. Politic. 8, 7, 8: *Πρὸς δὲ παιδείαν τοῖς ἠθικοῖς τῶν μελῶν χρηστέον καὶ ταῖς ἁρμονίαις ταῖς τοιαύταις. Τοιαύτη δ' ἡ Δωριστί, καθάπερ εἴπομεν πρότερον· δέχεσθαι δὲ δεῖ κἂν τινα ἄλλην ἡμῖν δοκιμάζωσιν οἱ κοινωνοὶ τῆς ἐν φιλοσοφίᾳ διατριβῆς καὶ τῆς περὶ τὴν μουσικὴν παιδείας.* Ὁ δ' *ἐν τῇ πολιτείᾳ* (3 p. 399, a) *Σωκράτης οὐ καλῶς τὴν Φρυγιστὶ μόνον καταλείπει μετὰ τῆς Δωριστί, καὶ ταῦτα ἀποδοκιμάσας τῶν ὀργάνων τὸν αὐλόν· ἔχει γὰρ τὴν αὐτὴν δύναμιν ἡ Φρυγιστὶ τῶν ἁρμονιῶν, ἥπερ αὐλὸς ἐν τοῖς ὀργάνοις· ἄμφω γὰρ ὀργιαστικὰ καὶ παθητικά. Λημοῖ δ' ἡ ποίησις· πᾶσα γὰρ βακχεία καὶ πᾶσα ἡ τοιαύτη κίνησις μάλιστα τῶν ὀργάνων ἐστὶν ἐν τοῖς αὐλοῖς· τῶν δ' ἁρμονιῶν ἐν τοῖς Φρυγιστὶ μέλεσι λαμβάνει ταῦτα τὸ πρέπον· οἷον ὁ διθύραμβος ὁμολογουμένως εἶναι δοκεῖ Φρύγιον. Καὶ*

τούτου πολλὰ παραδείγματα λέγουσιν οἱ περὶ τὴν σύνεσιν ταύτην ἄλλα τε καὶ διότι Φιλόξενος ἐγχειρήσας ἐν τῇ Δωριστὶ ποιῆσαι διθύραμβον, τοὺς μύθους, οὐχ οἷός τ' ἦν, ἀλλ' ὑπὸ τῆς φύσεως αὐτῆς ἐξέπεσεν εἰς τὴν Φρυγιστὶ τὴν προσήκουσαν ἁρμονίαν πάλιν. Περὶ δὲ τῆς Δωριστὶ πάντες ὁμολογοῦσιν ὡς στασιμωτάτης οὔσης καὶ μάλιστ' ἦθος ἐχούσης ἀνδρεῖον· ἔτι δὲ, ἐπεὶ τὸ μέσον μὲν τῶν ὑπερβολῶν ἐπαινοῦμεν, καὶ χρῆναι διώκειν φαμέν, ἡ δὲ Δωριστὶ ταύτην ἔχει τὴν φύσιν πρὸς τὰς ἄλλας ἁρμονίας, φανερὸν ὅτι τὰ Δώρια μέλη πρέπει παιδεύεσθαι μᾶλλον τοῖς νεωτέροις. Εἰσὶ δὲ δύο σκοποὶ, τό τε δυνατὸν καὶ τὸ πρέπον· καὶ γὰρ τὰ δυνατὰ δεῖ μεταχειρίζεσθαι μᾶλλον καὶ τὰ πρέποντα ἑκάστους· ἔστι δὲ καὶ ταῦτα ὡρισμένα ταῖς ἡλικίαις· οἷον τοῖς ἀπειρηκόσι διὰ χρόνον, οὐ ῥᾴδιον ᾄδειν τὰς συντόνους ἁρμονίας, ἀλλὰ τὰς ἀνειμένας ἡ φύσις ὑποβάλλει τοῖς τηλικούτοις. Διὸ καλῶς ἐπιτιμῶσι καὶ τοῦτο Σωκράτει τῶν περὶ τὴν μουσικήν τινες, ὅτι τὰς ἀνειμένας ἁρμονίας ἀποδοκιμάσειεν εἰς τὴν παιδείαν, ὡς μεθυστικὰς λαμβάνων αὐτὰς, οὐ κατὰ τὴν τῆς μέθης δύναμιν (βακχευτικὸν γὰρ ἡ γε μέθη ποιεῖ μᾶλλον), ἀλλ' ἀπειρηκίας. (Die betreffende Aeusserung des Sokrates befindet sich Plat. Rep. 3 p. 398, e.) *Ὥστε καὶ πρὸς τὴν ἐσομένην ἡλικίαν τὴν τῶν πρεσβυτέρων δεῖ καὶ τῶν τοιούτων ἁρμονιῶν ἅπτεσθαι καὶ τῶν μελῶν τῶν τοιούτων· ἔτι δ', εἴ τίς ἐστι τοιαύτη τῶν ἁρμονιῶν, ἡ πρέπει τῇ τῶν παίδων ἡλικίᾳ, διὰ τὸ δύνασθαι κόσμον τ' ἔχειν ἅμα καὶ παιδείαν, οἷον ἡ Λυδιστὶ φαίνεται πεπονθέναι μάλιστα τῶν ἁρμονιῶν.*

4. In der weitern Entwickelung der griechischen Musik (nach Terpander, s. im folg. §.) traten zu den drei älteren Haupttonweisen noch neue *ἁρμονίαι* hinzu: die ionische, in Rücksicht der Höhe und Tiefe der Töne zwischen der dorischen und phrygischen stehend, von etwas weichlichem Charakter, doch nicht ohne ein gewisses Pathos, und besonders für Trauerlieder geeignet; die äolische Tonweise, zwischen der phrygischen und lydischen, lebhaft, gefühlvoll, leidenschaftlich, besonders in der lesbischen und pindarischen Lyrik herrschend. An diese fünf Haupttonweisen reihten sich allmälig ebensoviele höhere und tiefere Nebenharmonien; so an die dorische: die hyperdorische und hypodorische; an die phrygische: die hyperphrygische und hypophrygische u. s. w. Von diesen gehörten der ältern (lesbischen, vorpindarischen) Melik nur die hypolydische und hyperdorische an, welche auch mixolydische hiess, weil sie zunächst an die lydische grenzte (sie soll von Sappho erfunden worden und, von gefühlvollem schmelzendem Tone, besonders für Klagelieder geeignet gewesen sein).

Die systematische Reihefolge der oben erwähnten fünfzehn Tonweisen ist:

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

1) Hypodorisch,	6) **Dorisch,**	11) Hyperdorisch,
2) Hypoiastisch,	7) Iastisch,	12) Hyperiastisch,
3) Hypophrygisch,	8) **Phrygisch,**	13) Hyperphrygisch,
4) Hypoäolisch,	9) Aeolisch,	14) Hyperäolisch,
5) Hypolydisch,	10) **Lydisch,**	15) Hyperlydisch.

5. Tongeschlechter (*γένη*) oder Tonleitern, welche auf den Intervallen des griechischen Viersaiten- (Tetrachord-) Systems (s. d. Folg.) beruhen, hat die griechische Musik drei: das diatonische, chromatische und enharmonische Geschlecht, *γένος διάτονον, χρωματικόν, ἐναρμόνιον.* Beim diatonischen Tongeschlecht, dem einfachsten und naturgemässesten, daher auch am häufigsten angewandten, waren die Intervallen des Tetrachords zwei ganze und ein halber Ton. Beim chromatischen, das ebenfalls sehr alt aber weit weniger angewandt wurde, war eine Intervalle von anderthalb Tönen mit zwei halben Tönen verbunden, von welchen letzteren das eine mehr, das andere weniger als ein halber Ton war; jenes hiess *ἀποτομή*, dieses *λεῖμμα.* Das enharmonische Tongeschlecht, das jüngste (erst von Olympos — s. im Folg. — erfunden) und als besonders lebhaft und kräftig gerühmte, hatte ein Intervall von zwei ganzen und zwei Vierteltönen (*διέσεις*); wegen dieser schwierigen Vierteltonstufen wurde dasselbe nur äusserst selten gebraucht. — Die Reihefolge der Intervalle war in den verschiedenen Tonarten (s. im Vorsteh. Nr. 2 u. 3) verschieden. So z. B. waren die Intervalle der diatonischen Tonleiter in der dorischen Tonleiter: $^1/_2$, 1, 1; in der phrygischen: 1, $^1/_2$, 1; in der lydischen: 1, 1, $^1/_2$ gestellt; also:

Dorisch:	Phrygisch:	Lydisch:
E f g A	D e f G	C d e F
$^1/_2$ 1 1	1 $^1/_2$ 1	1 1 $^1/_2$

Näheres über die Tongeschlechter s. bei Ambros. I. S. 349 ff.; Fortlage a. a. O. S. 191 ff.

6. Die Hauptinstrumente in der ältesten griechischen Musik waren die Lyra oder Kithar und die Flöte, *λύρα* oder *κιθάρα (κίθαρις)* und *αὐλός.* Die Lyra (Kithara, Kitharis), das Saiteninstrument der älteren griechischen Sänger, dem Mythos zufolge eine Erfindung des Hermes und von diesem dem Apollo geschenkt, war mit vier freistehenden Darmsaiten bezogen, *τετράχορδος*; daher der Umfang ihrer Saiten, das Tetrachord, *τετράχορδον* (eine Quarte) allen griechischen Musiksystemen zum Grunde

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

gelegt wurde. Die älteren griechischen Sänger hatten zur Begleitung ihrer Stimme nur eine viersaitige Kithar, das Tetrachord, und dieses Instrument war so verbreitet und in solchem Ansehen gewesen, dass das ganze System der Musik nur auf das Tetrachord gegründet blieb. Die Saiten des Tetrachords waren so gespannt, dass die beiden äussersten in dem Verhältniss zu einander standen, welches die Alten *διατεσσάρων*, die Neueren die Quarte nennen, und welches im Wesen darauf beruht, dass die untere Saite in demselben Zeittheil dreimal vibrirt, in welchem die obere vier Vibrationen macht. Zwischen diesen beiden Saiten, die den Hauptaccord dieses einfachen Instruments bildeten, waren zwei andre gespannt, und zwar in der ältesten Einrichtung der Tonleiter, welche das diatonische Tongeschlecht genannt wird (s. im Vorsteh.), auf solche Weise, dass die drei Intervalle zwischen diesen vier Saiten zweimal einen ganzen Ton und an der dritten Stelle einen halben Ton betrugen (O. Müll. Gesch. d. griech. Liter. I. S. 270).

---

§. 3. Das höchste Verdienst um die Ausbildung der griechischen Musik haben sich erworben: 1. Terpander, 2. Olympus, 3. Thaletas.

1. Terpander, der eigentliche Schöpfer der klassischen griechischen Tonkunst, geboren zu Antissa auf Lesbos, in der Stadt, wo nach dem Mythos das Haupt des Orpheus begraben war und in dem ihm geweihten Haine die Nachtigallen mit schönerm Gesange begabt waren (s. II. Abth. S. 87). Seine Lebenszeit wird durch das sichere historische Datum bestimmt, nach welchem er Ol. 26 = 676 v. Chr. zu Sparta in den musischen Wettkämpfen der eben gestifteten Karnêen (*Κάρνεια*, s. III. Abth. S. 275) den Sieg davontrug (Athen. 14, 9 p. 635). Auch siegte er viermal hintereinander in den musischen Agonen beim pythischen Heiligthum zu Delphi (Plut. de mus. 4: *τὰ Πύθια γὰρ τετράκις ἑξῆς νενικηκὼς ἀναγέγραπται*), am wahrscheinlichsten im Zeitraume zwischen der 27. und 33. Olympiade (= 672—648 v. Chr.). Im 4. Jahre der 33. Olymp. (= 645 v. Chr.) führte er zu Sparta seine *Νόμοι* (Tonstücke) des Gesanges zur Kithar ein und trat daselbst überhaupt als erster Gesetzgeber in der Musik auf (Plut. de musica c. 9: *Ἡ μὲν οὖν πρώτη κατάστασις τῶν περὶ τὴν μουσικὴν ἐν τῇ Σπάρτῃ Τερπάνδρου καταστήσαντος γεγένηται*).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Terpander's bedeutendste musikalische Neuerung war die Einführung der siebensaitigen Kithar, des Heptachord's, der *κιθάρα ἑπτάχορδος*, statt des früheren Tetrachord's (s. im vor. §. Nr. 6). Er rühmt sich dieser Neuerung selbst in den zwei erhaltenen Versen (Strabo 13 p. 618; Bergk, Poet. lyr. III. p. 815):

Σοὶ δ' ἡμεῖς τετράγηρυν ἀποστέρξαντες ἀοιδὰν
ἑπτατόνῳ φόρμιγγι νέους κελαδήσομεν ὕμνους.

Die Stimmung des Heptachord's des Terpander bestand aus der Zusammensetzung zweier gleichartigen diatonischen Tetrachorde, jedoch nicht auf die Weise, dass der höchste Ton des untern Tetrachords der tiefste des obern wurde, sondern so, dass zwischen beiden Tetrachorden ein Intervall von einem Tone blieb, aber die dritte Saite des obern Tetrachord's, die ihm von geringerm Belange geschienen haben muss, weggelassen wurde (CdeF GaHc). 'Dadurch erhielt das Terpandrische Heptachord den Umfang einer Octave, oder nach griechischem Ausdruck eines Diapason (*διὰ πασῶν* d. i. *ἡ διὰ πασῶν χορδῶν συμφωνία*), indem der höchste Ton des obern und der tiefste des untern Tetrachords eben dies Verhältniss bildeten, das, unter allen das einfachste, indem es auf der Proportion von 1 zu 2 beruht, auch von den Griechen bald als der Grund-Accord anerkannt wurde. Zugleich steht der höchste Ton des obern Tetrachords zum höchsten des untern im Verhältniss der Quinte, deren arithmetische Bezeichnung 2:3 ist; und überhaupt waren die Töne ohne Zweifel so geordnet, dass die einfachsten Consonanzen nach der Octave, die Quarten und Quinten, das Ganze beherrschten'. (O. Müller I. S. 270 ff.) — Die Saiten des Terpandrischen Heptachords hiessen in der Reihefolge von der höchsten zur tiefsten:

Νήτη — παρανήτη — παραμέση — μέση — λιχανός — παρυπάτη — ὑπάτη.

Die Intervallen waren nach dem diatonischen Tongeschlecht in der dorischen Tonart: 1 — 1 — $1^1/_2$ — 1 — 1 — $^1/_2$.

Das Heptachord des Terpander blieb lange Zeit in Gebrauch und wurde auch von Pindar angewandt (Pind. Pyth. 2, 70: *ἑπτακτύπου φόρμιγγος ἀντόμενος*; Nem. 5, 24: *ἐν δὲ μέσαις φόρμιγγ' Ἀπόλλων ἑπτάγλωσσον χρυσέῳ πλάκτρῳ διώκων*), obgleich zu seiner Zeit bereits von Andern die fehlende Saite des einen Tetrachord hinzugefügt und ein Oktachord daraus gemacht worden war.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ein zweites hohes Verdienst um die Musik erwarb sich Terpander dadurch, dass er zuerst eine Bezeichnung der musikalischen Töne, eine Art griechischer Notenschrift für seine Compositionen anwandte. Vgl. Plut. de mus. 3 (aus Heraclides): *Τὸν Τέρπανδρον ἔφη (Ἡρακλείδης) κιθαρῳδικῶν ποιητὴν νόμων κατὰ νόμον ἕκαστον τοῖς ἔπεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὁμήρου μέλη περιτιθέντα ᾄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν.* Clem. Alex. Strom. I. p. 364: *Μέλος πρῶτος περιέθηκε τοῖς ποιήμασι.* Nach einer Angabe des Marmor Parium geschah dies in der 32. Olymp. (um 650 v. Chr.). Doch darf diese erste Notenschrift nicht mit der in späterer Zeit systematisch ausgebildeten (s. im Folg. §. 5) verwechselt werden.

Die *Νόμοι* (Tonstücke, Compositionen) des Terpander, von denen mehrere (ohne Zweifel durch die von ihm angewandte Notenschrift) sich noch in den folgenden Jahrhunderten erhalten hatten, waren kitharödisch, d. i. für Gesang und Citherspiel bestimmt, wie in der lesbischen Musik überhaupt die Cither das Hauptinstrument war, wenn auch Archilochus, der Zeitgenoss des Terpander, von 'lesbischen Päanen' spricht, die zur Flöte gesungen wurden (Archil. ap. Athen. 5. p. 180, e: *Αὐτὸς ἐξάρχων πρὸς αὐλὸν Λέσβιον παιήονα*). — Die Compositionen des Terpander waren theils Ausführungen älterer Kultusmelodien oder Volkslieder, theils eigne Erfindungen und scheinen bereits aus mehreren in kunstmässiger Form durchgeführten Theilen bestanden zu haben, wie die Angabe des Pollux (4, 9, 66) schliessen lässt, wornach die *Νόμοι* des Terpander enthielten: *ἔπαρχα, μέταρχα, κατάτροπα, μεταχατάτροπα, ὀμφαλός, σφραγίς, ἐπίλογος.*

Besondere Gattungen der Terpandrischen Compositionen waren die Citherbegleitungen zu homerischen Rhapsodien, welche früher nur recitativisch vorgetragen worden waren, und die hymnischen Vorspiele, *Προοίμια*, zum Vortrage homerischer Gesänge, eine Art kleiner vorbereitender Hymnen im hexametrischen Versmasse, ähnlich den homerischen Hymnen (von denen einige kleinere vielleicht solche terpandrische Proömien waren, wie der 28. Hymnus auf die Athene). Plut. de mus. 6: *Τὰ γὰρ πρὸς τοὺς θεοὺς ἀφοσιωσάμενοι ἐξέβαινον εὐθὺς ἐπὶ τὴν Ὁμήρου καὶ τῶν ἄλλων ποίησιν· δῆλον δὲ τοῦτ' ἔστι διὰ τῶν Τερπάνδρου Προοιμίων.* — Ausserdem ist uns ein aus lauter langen Silben zusammengesetztes Fragment des Terpander in dorischer Mundart, ein Anruf an Zeus, erhalten, der nach Bergk's Versabtheilung (Poet. lyr. III. p. 813) also lautet:

Ζεῦ πάντων ἀρχά,
πάντων ἀγήτωρ,
Ζεῦ, σοὶ σπένδω
ταύταν ὕμνον ἀρχάν.

Vgl. O. Müller I. S. 267 ff.; Bode II, 1. S. 39 ff.; 194 ff.; Ambros I. S. 247 ff.; Westphal Metrik II. S. 277 ff.

2. Olympos (der Jüngere, zum Unterschiede von dem gleichnamigen mythischen Sänger, dem Schüler und Liebling des Marsyas, s. II. Abth. S. 90; irrthümlich schreibt Plutarch de mus. c. 7 dem Letztern die Erfindungen des Erstern zu), aus Phrygien, zwischen Ol. 30 und 40 (= 660—620 v. Chr.), Musiker, Meister auf der Flöte (*αὐλός*) und Schöpfer des kunstmässigen Flötenspiels. 'Olympos war es, durch den die Flöte eine der Cither ebenbürtige Stelle in der Musik der Griechen erhielt, wodurch die Musik überhaupt eine grössere Freiheit gewann. Es war viel leichter die Töne der Flöte zu vervielfältigen als die der Cither, zumal da die alten Flötenspieler gewohnt waren, auf zwei Flöten zu spielen (s. im Folg. §. 6, b, 1). Eben deswegen sind die strengeren Richter der musikalischen Leistungen im Alterthum, welche dabei immer einen moralischen Gesichtspunkt im Auge behalten, der Flöte abgeneigt, weil sie durch ihre Vieltönigkeit den Virtuosen zu einem üppigen, zügellosen Spiel mit Tönen verführe' (O. Müller I. S. 280 ff.). Vgl. Plut. l. l. c. 11 extr.: *Φαίνεται δ' Ὄλυμπος αἰξήσας μουσικὴν τῷ ἀγένητόν τι καὶ ἀγνοούμενον ὑπὸ τῶν ἔμπροσθεν εἰσαγαγεῖν, καὶ ἀρχηγὸς γενέσθαι τῆς Ἑλληνικῆς καὶ καλῆς μουσικῆς.*

Olympos soll auch (nach Aristoxenus bei Plutarch) das lebhaft bewegliche (mit Vierteltönen verflochtene) enharmonische Tongeschlecht (*τὸ ἐναρμόνιον γένος*, s. im vor. §. Nr. 5 S. 15) erfunden haben, während vor ihm nur das diatonische und chromatische bekannt waren (Plut. de mus. c. 11: *Ὄλυμπον δέ, ὡς Ἀριστόξενός φησιν, ὑπολαμβάνεται ὑπὸ τῶν μουσικῶν τοῦ ἐναρμονίου γένους εὑρετὴς γεγενῆσθαι· τὰ γὰρ πρὸ ἐκείνου πάντα διάτονα καὶ χρωματικὰ ἦν*). — In naher Verbindung mit dieser Erfindung des dritten Tongeschlechts steht auch seine Erfindung eines dritten Rhythmengeschlechts, indem er dem gleichen (*ἴσον*), worin die *θέσις* der *ἄρσις* gleich ist, und dem doppelten (*διπλάσιον*), worin die *θέσις* das doppelte Mass der *ἄρσις* hat, ein drittes, das anderthalbe (*ἡμιόλιον*) hinzufügte, worin eine *θέσις* von zwei Zeiten

einer ἄρσις von dreien entspricht (dazu gehören die kretischen Füsse: ⏑ – – und das ganze vielgestaltige Geschlecht der Päonen: – ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ – u. s. w.).

Die *Νόμοι* des Olympos waren für die Flöte componirt und gehörten dem enharmonischen Tongeschlecht an. Besonders erwähnt wird sein *Νόμος* auf Athene (Plut. l. l. c. 33), der auf Ares (ib. c. 29), der *νόμος ἁρμάτιος*, den Stesichorus nachahmte (ib. c. 7 extr.: *Στησίχορος ὁ Ἱμεραῖος οὔτ' Ὀρφέα, οὔτε Τέρπανδρον, οὔτ' Ἀρχίλοχον, οὔτε Θαλήταν ἐμιμήσατο, ἀλλ' Ὄλυμπον, χρησάμενος τῷ Ἁρματίῳ νόμῳ καὶ τῷ κατὰ δάκτυλον εἴδει*); ferner ein *νόμος πολυκέφαλος* auf Apollo (ib. init.: *Ὄλυμπον, αὐλητὴν ὄντα τῶν ἐκ Φρυγίας ποιῆσαι νόμον αὐλητικὸν εἰς Ἀπόλλωνα τὸν καλούμενον Πολυκέφαλον*); ein Trauerlied auf Pytho in lydischer Tonart (ib. c. 15: *Ὄλυμπον γὰρ πρῶτον Ἀριστόξενος ἐν τῷ πρώτῳ περὶ Μουσικῆς ἐπὶ τῷ Πύθωνί φησιν ἐπικήδειον αὐλῆσαι Λυδιστί*). Wegen dieser seiner Anwendung der Flöte bei Trauerliedern werden seine Compositionen (in den Scholien zu Aristophanes Ritter 9) *Νόμοι θρηνητικοί* genannt. In allen diesen musischen Schöpfungen ist Olympos nur als Componist, nicht auch als Dichter zu denken; nirgends findet sich eine von ihm herrührende Dichtung erwähnt. Es scheint sogar, dass seine *Νόμοι* ursprünglich ganz ohne Gesang, blos durch Flötenspiel ausgeführt wurden (daher berichtet auch Plutarch, de mus. 10, dass Thaletas den kretischen Rhythmus aus dem Flötenspiel des Olympos entlehnt hat: *ἐκ γὰρ τῆς Ὀλύμπου αὐλήσεως Θαλήταν φασὶν ἐξειργάσθαι ταῦτα* etc.; und bezeichnet c. 7 den Nomos des Olympos als auletisch: *αὐλητικόν*, dagegen c. 3 den des Klonas — s. im Folg. — als aulodisch, *αὐλῳδικόν*).

Vgl. über Olympos O. Müller I. S. 279 ff.; Bode II, 1. S. 48 ff.; 168 ff.; Ambros I. S. 252 ff.; Westphal II. S. 285 ff.

3. Thalêtas aus Gortyn oder Elyros auf Kreta, blühte wahrscheinlich um Ol. 40 (= 620 v. Chr.), Dichter und Musiker, der die terpandrische Musikordnung in Sparta vervollkommnete und ihr eine neue feste Form (*κατάστασις*) gab (Plut. de mus. 9); auch wird er als Erfinder neuer lyrischer Rhythmen, namentlich kretischer Päane und Hyporcheme, genannt. Seine Lieder gehörten vorzugsweise zum Apollokultus; auch wurden dieselben an den Gymnopädien neben den Liedern des Alkman gesungen (Athen. 15. p. 678, c).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

O. Müller I. S. 287 ff.; Thaletas' musikalische und poetische Produktionen zerfielen in die beiden Gattungen Päane und Hyporcheme. In mancher Hinsicht standen sich beide ziemlich nahe, namentlich darin dass der Päan ursprünglich allein dem Apolloncultus gehört und auch das Hyporchem bei Apollinischen Heiligthümern, wie in Delos, frühzeitig geübt wurde. Daher konnten selbst Päane und Hyporcheme mit einander verwechselt werden. Auf der andern Seite ist doch der Grundcharakter beider Gattungen bestimmt zu unterscheiden. Die Päane behaupten die gelassene und ernste Stimmung, die in dem Cultus des Gottes die herrschende ist, ohne dass dadurch ein lebhaftes Verlangen nach dem Schutz und Beistand des Gottes oder ein feuriges Gefühl des Dankes für die bereits vom Gotte geleistete Hilfe — denn in beiden Fällen wurden Päane gesungen — ausgeschlossen worden wäre. Das Hyporchem dagegen hat bei seinem Bestreben mythische Handlungen durch Rhythmus und Gesten des Tanzes nachzubilden einen ungleich mannigfaltigern und beweglichern Charakter; es konnte nicht fehlen, dass es bisweilen auch in das Muthwillige und Komische hinüberstreifte. Die hyporchematische Tanzweise wird daher als eine besondere Gattung der lyrischen betrachtet und unter den dramatischen Gattungen des Tanzes mit dem Kordax in der Komödie verglichen, eben wegen des heitern, scherzenden Charakters. (Athenäus XIV. p. 630 e.) Die Rhythmen des Hyporchems waren bei Pindar, nach den erhaltenen Bruchstücken zu urtheilen, besonders leicht und flüchtig und hatten zugleich etwas Nachahmendes, Malendes. Thaletas war es also, der diese schon lange vor ihm vorhandenen Gattungen kunstmässig ausbildete und dafür — ausser den orchestischen Leistungen seiner Heimat — die enthusiastische Musik und Rhythmik des Olympos benutzte. Er nahm, wie schon bemerkt wurde, von Olympos den Kretischen Rhythmus, der diesen Namen ohne Zweifel eben dadurch erhielt, dass er durch den Kreter Thaletas verbreitet und berühmt wurde; Päonen aber heissen die Versfüsse, zu denen auch der Kretikus gehört, insgesammt aus keinem andern Grunde, als weil sie für diese Lieder, die Päanen oder Päonen, gebraucht wurden. Gewiss war es Thaletas, der dem Päan durch diesen lebhaften und kräftigen Rhythmus einen höhern Schwung gab. (Stücke eines Päan in Päonen sind bei Aristoteles, Rhetor. III, 8, erhalten:

Δαλογενὲς, εἴτε Λυκίαν, und
Χρυσοκόμα, Ἕκατε, παῖ Διός.

Noch muntrer, lebhafter, gleichsam von dem Gefühl der Lebenskraft übersprudelnd muss man sich die hyporchematischen Vorstellungen dieses Meisters der Musik und Orchestik denken. Auch hiefür war Sparta der rechte Boden, wo der Tanz von Jünglingen und Jungfrauen und allen Aelteren mit Leidenschaft geübt wurde und eine gesunde und durch Uebung gestählte Kraft sich darin gefiel auch das Schwierigste mit Leichtigkeit auszuführen. Die Gymnopädien, das Fest der 'nackten Knaben', ein Hauptfest des Spartanischen Volkes, war recht dazu gestiftet, um die Freude an der gymnastischen Gewandtheit und an den von frischer Lebenskraft durchdrungenen Tanzweisen der Jugend auf den Gipfel zu treiben. Die Knaben ahmten in ihren Tänzen auf anmuthige Weise die Bewegungen des Ringkampfes und Pankrations nach, gingen dann aber auch in die wilderen Tanzweisen des Bacchischen Cultus über. Es war viel Scherz und Spass in diesen Tanzweisen (Pollux IV, 14, 104), was auf mimische

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Vorstellungen von der Art der Hyporcheme deutet; um so mehr da gerade die Einrichtung der Tänze und musikalischen Ergötzungen an den Gymnopädien von Plutarch den Musikern zugeschrieben wird, an deren Spitze Thaletas steht (Plutarch. de mus. 9). Auch die Pyrrhiche oder der Waffentanz wurde von den Musikern dieser Schule und besonders von Thaletas ausgebildet. Sie war ein Lieblingsschauspiel der Kreter und Lakedämonier; beide Völker leiteten sie aus ihrer Vorzeit ab, indem jene die Kureten und diese die Dioskuren als die ersten Pyrrhichisten schilderten. Man führte sie zur Flöte auf, gewiss erst seit der kunstmässigen Ausbildung der Flötenmusik bei den Griechen; doch lässt die Sage die Minerva selbst den Dioskuren die Flöte zum Waffentanz blasen. Es lag sehr nahe mit dem einfachen Waffentanze mimische Nachbildungen verschiedner Kampfweisen, beim Angriff und der Vertheidigung, zu verbinden und durch Zusammenstellung mehrerer Pyrrhichisten förmliche Scheinkämpfe aufzuführen. So wurde nach Platon die Pyrrhiche in Kreta geübt; und Thaletas war es, der als kunstreicher Ausbildner der nationalen Weisen seiner Heimat hyporchematische Compositionen zur Pyrrhiche dichtete. Die Rhythmen, die zum Ausdruck der raschen und feurigen Bewegungen des Kampfes gewählt wurden, waren natürlich besonders schnelle und flüchtige, wie in den hyporchematischen Poesieen meistentheils, einige Versfüsse haben davon den Namen erhalten.

Ausser den genannten drei grössten Meistern der Musik sind aus der vorpindarischen Zeit noch folgende bedeutende Musiker zu nennen:

1. Klŏnas (*Κλονᾶς*) aus Theben oder Tegea, blühte um Ol. 35 (= 640 v. Chr.), Dichter und Musiker, berühmt als Componist aulodischer *Νόμοι* (s. im Vorst. S. 20), von denen einer wegen seines klagenden Tones den Namen *ἔλεγοι* führte. Die Worte, die er seinen Compositionen unterlegte und zur Flöte singen liess, bestanden nur aus Hexametern und elegischen Distichen ohne künstlichern Rhythmenbau. Von seinen Liedern hat sich nichts erhalten.

2. Hierax, von Argos, Schüler des Olympos, berühmt durch sein Flötenspiel, Erfinder der musikalischeu Weise, nach welcher die argivischen Mädchen die *ἀνθεσφορία* (Ceremonie des Blumentragens) in den Tempeln der Juno anführten, und einer andern Weise, nach welcher die Jünglinge die Uebungen des *πένταθλον* (Fünfkampfes, s. III. Abth. S. 259) darstellten. (Plut. de mus. 26 extr.: *ἔτι καὶ νῦν τοῖς πεντάθλοις νενόμισται προσαυλεῖσθαι, οὐδὲν μὲν κεκριμένον οὐδ' ἀρχαῖον, οὐδ' οἷον ἐνομίζετο παρὰ τοῖς ἀνδράσιν ἐκείνοις, ὥσπερ τὸ ὑπὸ Ἱέρακος πεποιημένον πρὸς τὴν ἀγωνίαν ταύτην, ὃ ἐκαλεῖτο Ἐνδρομή* etc.).

3. Xenodamos, aus Kythera, Dichter und gleich Thaletas (s. ob. S. 20) Componist von Päanen und Hyporchemen.

4. Xenokritos, aus Locri Epizephyrii in Italien, Dichter und Musiker, Erfinder einer besondern lokrischen oder italischen Tonweise, die eine Modification der äolischen (s. oben S. 14) war. Er dichtete Dithyramben, deren Stoffe aus dem heroischen Mythos entnommen waren.

5. Polymnêstos, aus Kolophon, älterer Zeitgenoss des Alkman (s. II. Abth. S. 106), vervollkommnete die Aulodie des Klonas, indem er (durch den *ὑπολύδιος τόνος*, Plut. de mus. 29) über die ersten fünf Tonarten hinausging, und zeichnete sich namentlich im hochtönenden *ὄρθιος νόμος* aus. — Endlich

6. Sakadas aus Argos, Zeitgenoss des Mimnermos (s. II. Abth. S. 104) berühmt als Sieger im Flötenspiel in den drei ersten pythischen Kampfspielen (Ol. 47, 3; 49, 3 u. 50, 3 = 590, 582 u. 578 v. Chr.). Er trat zuerst mit dem pythischen Flötenspiel (*Πυθικὸν αὔλημα*) ohne Gesang auf. Doch dichtete er auch Elegien zum Flötenspiel, welches er dem arkadischen Musiker Echembrotos überliess. Er war auch Erfinder des dreitheiligen Nomos (*τριμερὴς νόμος*), worin die eine Strophe dorisch, die andre phrygisch, die dritte lydisch gesetzt war, bei welchem Wechsel (*μεταβολή*) der Tonart Musik und Poesie einen andern Charakter erhielt.

Vgl. O. Müller I. S. 290 ff.; Bode II, 1 S. 43 ff.; 207 ff.; Ambros I. S. 254 ff.

---

§. 4. Die Theoretiker der griechischen Musik.

1. Aristoxenus, aus Tarent, Sohn des Musikers Spintharus (oder Mnasias), der älteste und bedeutendste Musiktheoretiker der Griechen, daher auch mit dem Ehrennamen *ὁ μουσικός* bezeichnet (Cic. de fin. 5, 19, 50: quantum Aristoxeni ingenium consumptum videmus in musicis. Id. Tusc. 1, 10, 19: Aristoxenus musicus idemque philosophus), Schüler des Pythagoreers Xenophilus und des Aristoteles, blühte zwischen Ol. 111 u. 114 (= 332 u. 320). 'Mit sittlichem Ernst eiferte der strenge, pythagoreische Weisheit mit der aristotelischen verbindende Mann gegen das einreissende, ja schon

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

herrschend gewordene Verderben in der Musik, gegen den weichlichen und üppigen Charakter, den eine Kunst angenommen, in der er so wie jene alten Weisen eine Offenbarung tiefer Geheimnisse erkannte; denn er war es, der die alte Lehre, dass die Seele eine Harmonie des Körpers sei, mit Entschiedenheit aussprach und vertheidigte, indem die Thätigkeiten, in denen die Seele sich kund gibt, nach ihm auf ähnliche Weise aus der bestimmten Zusammenordnung der Elemente und Glieder des Körpers hervorgehen, wie die Töne der Cither aus der Spannung der Saiten (Cic. Tusc. 1, 10, 19: Aristoxenus animum intentionem quandam esse censet, velut in cantu et fidibus quae harmonia dicitur; sic ex corporis totius natura et figura varios motus cieri tamquam in cantu sonos)' (E. Müller, Gesch. d. Theorie d. Kunst II. S. 185). — Wir besitzen von Aristoxenus noch: *Ἁρμονικῶν στοιχείων* ('Elemente der Harmonik') 3 Bücher und ein grösseres Bruchstück seiner *Ῥυθμικὰ στοιχεῖα* ('Elemente der Rhythmik'). Wir verdanken ihm die ausführlichste Angabe der Tetrachord-Systeme oder Klanggeschlechter vom Standpunkte seiner Schule aus. Nach seinem harmonischen System der gleichschwebenden Temperatur theilte er die Octave in 6 Ganztöne und jeden von diesen in zwei gleiche Hälften.

Die *Ἁρμονικὰ στοιχεῖα* zuerst herausgegeben von Meursius in dessen: Aristoxenus, Nicomachus, Alypius, auctores musicae antiquissimi, hactenus non editi (LB. 1616. 4); wieder abgedruckt in Meibomius, Antiquae musicae auctores septem (Amstel. 1652. 4) und C. Müller Fragmm. hist. graec. vol. II. (Par. 1848). — P. Marquard, Aristoxenos' harmon. Fragmente, griech. u. deutsch, mit Comment. (Berl. 1868). — Die *Ῥυθμικὰ στοιχεῖα* zuerst herausgeg. v. J. Morellius (Venet. 1785), wiederholt von H. Feussner, Aristoxenus' Grundzüge der Rhythmik, ein Bruchstück, in berichtigter Urschrift mit deutscher Uebersetzung und Erläuterungen etc. (Hanau 1840); und von J. Bartels, Aristoxeni elementorum rhythmicorum fragmentum, rec. et explic. (Bonn. 1854. 4). — Forkel I. S. 359 ff. — G. L. Mahne, Diatribe de Aristoxeno philosopho peripatetico (Amstel. 1793). — R. Westphal, Metrik der Griechen I. S. 33 ff.; J. Caesar in Pauly's Real-Encycl. I, 2. S. 1700 ff. d. 2. Aufl.

2. Euklides, der berühmte Mathematiker, Lehrer der Mathematik in Alexandria unter Ptolemaeus Lagi, bl. um 300 v. Chr. (s. II. Abth. S. 171 ff.), Verfasser zweier musikalischer Schriften: *Εἰσαγωγὴ ἁρμονική* und *Κατατομὴ κανόνος* ('Theilung der Saite'); doch werden beide Schriften von Einigen für unecht gehalten. Eine übersichtliche Darstellung der Harmonik des Euklides enthält

v. Drieberg's Schrift: 'die musikalischen Wissenschaften der Griechen' (Berl. 1820) S. 6 ff.

3. Plutarchus, der berühmte Biograph (s. II. Abth. S. 182 ff.), Verf. der für die Geschichte der griechischen Musik sehr lehrreichen Schrift *Περὶ μουσικῆς* (Dialog über den Ursprung und die Entwickelung der Musik, von den Erfindern und Verbesserern derselben, von den alten Nomen und Hymnen, von der Erfindung der Flöte und Cither, vom Verfall der Musik u. s. w.).

Plutarchi de musica edidit Ric. Volkmann (griech. Text, lat. Uebers. u. Commentar, nebst einem Epimetrum de organis sive instrumentis veterum musicis, Lips. 1856).

4. Aristides Quintilianus, um 100 n. Chr., Verf. einer Schrift *Περὶ μουσικῆς* in 3 Büchern (eine kurzgefasste Encyclopädie der musischen Wissenschaften, und zwar enthält das erste Buch eine gedrängte Darstellung der Harmonik, Rhythmik und Metrik, den *τεχνικὸς λόγος τῆς μουσικῆς*, die Harmonik hauptsächlich nach Aristoxenus, die Rhythmik und Metrik nach diesem und Heliodor; das zweite Buch das *παιδευτικόν*, die Wirkung der Musik auf die Seele; das dritte das *φυσικόν*, die auf das pythagoreische Zahlensystem sich stützende arithmetische Intervallenlehre, insbesondere den Nachweis derselben Verhältnisse in der Harmonie des Universums.

Die Schrift ist abgedruckt im 2. Theile von Meibomius' Antiquae musicae auctores septem (s. ob.) — Der Abschnitt vom Rhythmus herausgeg. von R. Westphal in: die Fragmente und Lehrsätze der griechischen Rhythmiker (Leipz. 1861) u. in d. Metrik I. Bd. Supplem. S. 26 ff. — Vgl. J. Caesar in Pauly's Real-Encycl. I. 2. S. 1589 ff. d. 2. Aufl.

5. Claudius Ptolemaeus, der berühmte Geograph und Astronom in Alexandria, um 160 n. Chr. (s. ob. II. Abth. S. 186 u. 227), Verf. einer Schrift *Ἁρμονικῶν* in 3 Büchern (die 3 letzten Kapitel des 3. sind von Nicephorus Gregoras im 14. Jahrh. verfasst). Einen ausführlichen Commentar zu dieser bedeutenden Schrift des Ptolemaeus schrieb Porphyrius (im 3. Jahrh.), doch ist dieser Commentar nur bis zum Ende des 7. Kapitels des 2. Buches erhalten; dagegen ist ein Commentar von Barlaam (14. Jahrh.) zu den von Gregoras verfassten Kapiteln vorhanden und von Franz in der Schrift: De musicis Graecis (Berol. 1840. 4) herausgegeben.

Der griech. Text der *Ἁρμονικά* ist zuerst herausgeg. von Wallis, nebst lateln. Uebers. und Anmerkungen (Oxf. 1682. 4).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

6. Alypius, aus Alexandria, im 2. (od. 3.) Jahrh., Verf. einer überaus wichtigen Schrift: *Εἰσαγωγὴ μουσική*. 'Des Alypius *Εἰσαγωγή* ist dadurch ganz unschätzbar, dass er darin das vollständige System der antiken Notenschrift (s. im folg. §.) in ihren fünfzehn Tonarten überliefert hat, an welchem wir nicht nur das complicirteste Erzeugniss der theoretischen Entwickelung der Musik bei den Alten vor Augen haben, sondern aus welchem wir auch durch ein genaues Eindringen in seine innere Einrichtung nach der zuerst von Böckh (in dessen De metris Pind.) gegebenen Anleitung eine Vorstellung vom ältesten sogenannten enharmonischen Zustande der Musik bei den Griechen empfangen. Alypius hat sich dadurch einen Anspruch auf den Dank der ganzen Nachwelt erworben, dass er die Zeichen dieser Schrift nicht nur überliefert, sondern auch nebenbei wörtlich beschrieben hat, so dass aller Irrthum in Betreff der Correctheit dieser Zeichen dadurch verhütet wird. Dabei sind die Handschriften wohl erhalten. Kein musikalischer Text aus dem Alterthume ist nach der Versicherung Meibom's so wohl erhalten als dieser' (Fortlage, Griech. Musik in Ersch u. Grub. Encycl. Th. 81. S. 178, b).

Die Schrift des Alypius wurde zuerst herausgeg. von Meursius in dem oben unter Aristoxenus angeführten Werke; wiederholt und nach Handschriften verbessert von Meibomius in Antiquae musicae auctores septem (s. ob.). — Zur Erläuterung dienen: Boeckh, de metris Pind. p. 244 ff. — Bellermann, die Tonleitern und Musiknoten der Griechen (das Hauptwerk, Berl. 1847. 4). — Fortlage, das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt etc. — Ambros, Gesch. d. Musik I. S. 495 ff.

7. Gaudentius, aus dem 2. christl. Jahrh., Verf. einer Schrift *Εἰσαγωγὴ ἁρμονική*, welche von den Anfangsgründen der Musik, von der Stimme und den Tönen, den Intervallen, Tonsystemen u. s. w. handelt.

Die Schrift herausgeg. von Meibomius in dem mehrfach erwähnten Werke Antiquae musicae auctores septem.

8. Bacchius d. Aeltere (*Βακχεῖος ὁ γέρων*), im 2. christl. Jahrh., Verf. einer kleinen Schrift *Εἰσαγωγὴ τέχνης μουσικῆς*, welche die Elemente der Musik, namentlich der Harmonik, in Fragen und Antworten behandelt. — Eine zweite gleichnamige Schrift des Bacchius ist 1840 von Bellermann herausgegeben worden, s. im Folg.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Die erstere *Εἰσαγωγή* abgedruckt bei Meibom, und der auf Rhythmik und Metrik bezügliche Abschnitt bei Westphal, die Fragmente der griechischen Rhythmiker S. 66 ff. u. in Metrik I. Suppl. S. 46 ff. — Die zweite *Εἰσαγωγή* ist enthalten in Bellermann, Anonymi scriptio de musica. Bacchii senioris introductio artis musicae (Berol. 1841. 4). Vgl. J. Caesar in Pauly's Real-Encycl. I, 2. S. 2219 d. 2. Aufl.

Die Musikschriftsteller, deren Werke in lateinischer Sprache verfasst sind, s. im Folg. Nr. B. §. 2, 4.

---

§. 5. Die Tonschrift (Semeiographie) der Griechen.

Bellermann, die Tonleitern und Musiknoten der Griechen (Berl. 1847. 4). S. 29 ff.

Ambros, Geschichte der Musik I. S. 495 ff.

Die Hauptquelle für die Kenntniss des griechischen Notensystems ist die (im vor. §. Nr. 6 angegebene) Schrift *Εἰσαγωγὴ μουσική* des Alypius, welche nach einer kurzen Einleitung in die einzelnen Theile der Musiklehre, die Scalen der 15 Tonarten, jede in den drei Klanggeschlechtern, enthielt, und zwar so, dass zuerst die 15 Scalen im diatonischen, dann dieselben im chromatischen, und zuletzt im enharmonischen Geschlecht aufgeführt wurden. Ein jeder Ton ist zuerst mit seinem Intervallnamen (*Προσλαμβανόμενος*, *Ὑπάτη ὑπάτων* u. s. w., s. im Folg. S. 30) angegeben, worauf die ihn bezeichnende Note folgt. Die Grundlage dieser Notenbezeichnung bilden die grossen Buchstaben des griechischen Alphabets, und da sie zur Bezeichnung sämmtlicher Töne nicht hinreichen, so werden sie auch gelegt, umgekehrt, halbirt, verdoppelt, verzogen (ΑΨ — ΛV — ΜW — ΠЦ — ⋜Ɜ — ⊤⊣ — ϒ≻ u. dgl., s. im Folg.) und auf diese Weise die nöthige Anzahl von Zeichen gewonnen. Jedes Buchstabenzeichen ist überdies von einer durch Worte gemachten Beschreibung begleitet, z. B. das umgelegte K wird durch ⋜ *κάππα ἀνεστραμμένον*, das schrägliegende Λ durch < *λάμβδα πλάγιον* u. dgl. bezeichnet. Die so in verschiedene Lagen gebrachten Zeichen heissen in den wörtlichen Beschreibungen gewöhnlich *ἀνεστραμμένα* (umgelegte) und *ἀπεστραμμένα* (umgekehrte). Für den Ausdruck *ἀνεστραμμένον* (umgelegt) finden sich auch bei einigen Zeichen die im Wesentlichen gleichbedeutenden Ausdrücke *ὕπτιον* (liegend) und *πλάγιον* (schräg). Vgl. die nachstehenden Notenbezeichnungen:

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

1)	Ϲ σ̄ *διπλοῦν*	Ω σ̄ *διπλοῦν ἀνεστραμμένον*	Ɜ σ̄ *διπλοῦν ἀπεστραμμένον,*
2)	Η η̄	Ⅎ π̄ *διπλοῦν ἀνεστραμμένον*	Ρ π̄ *διπλοῦν,*
3)	Ꮒ η̄ *ἐλλειπές*	Ⅎ η̄ *ἐλλειπὲς πλάγιον*	Ꮒ η̄ *ἐλλειπὲς ἀπεστραμμένον,*
4)	Ε ε̄ *τετράγωνον*	Ш ε̄ *τετράγωνον ὕπτιον*	Ǝ ε̄ *τετράγωνον ἀπεστραμμένον,*
5)	⊢ τ̄ *πλάγιον*	⊥ τ̄ *ἀνεστραμμένον*	⊣ τ̄ *πλάγιον ἀπεστραμμένον,*
6)	Γ γ̄ *ὀρθόν*	Ⅼ γ̄ *ἀνεστραμμένον*	Ⅎ *δίγαμμα ἀνεστραμμένον,*
7)	ᴎ *ἡμιμῦ ἀριστερόν*	ᴎ *ἡμιμῦ ὕπτιον*	Ч *ἡμιμῦ δεξιόν,*
8)	Ϝ *δίγαμμα*	Ⅎ *δίγαμμα ἀνεστραμμένον*	Ⅎ *δίγαμμα ἀπεστραμμένον,*
9)	Ϲ σ̄	Ↄ σ̄ *ἀνεστραμμένον*	Ↄ σ̄ *ἀπεστραμμένον,*
10)	Κ κ̄	⋊ κ̄ *ἀνεστραμμένον*	Ӄ κ̄ *ἀπεστραμμένον,*
11)	Π π̄ *καθειλκυσμένον*	Ϝ *ἡμίδελτα ὕπτιον*	Ⅎ *ἡμίδελτα καθειλκυσμένον,*
12)	< λ̄ *πλάγιον*	V λ̄ *ἀνεστραμμένον*	> λ̄ *πλάγιον ἀπεστραμμένον,*
13)	⊏ π̄ *πλάγιον*	Ц π̄ *ἀνεστραμμένον*	Ⅎ π̄ *πλάγιον ἀπεστραμμένον,*
14)	Ν ν̄	/ *ὀξεῖα*	\ *βαρεῖα,*
15)	Ζ ξ̄	⅄ *ἡμίαλφα δεξιὸν κάτω νεῦον*	⅄ *ἡμίαλφα ἀριστερὸν κάτω νεῦον,*
16)	Ⴖ η̄ *ἀμελητικὸν καθειλκυσμένον*	⊦ *ἡμίαλφα ἀριστερὸν ἄνω νεῦον*	Ч *ἡμίαλφα δεξιὸν ἄνω νεῦον.*

Bei Nr. 5 musste eigentlich τ̄ *πλάγιον ἀνεστραμμένον* stehen, was sich auch an einer Stelle in einer Handschrift findet; dasselbe ist bei Nr. 12 der Fall. Bei Nr. 7 ist *ἡμιμῦ ἀριστερόν* nur eine natürliche Abkürzung des Ausdrucks *ἡμιμῦ ἀριστερὸν ἀπεστραμμένον.*

Die Vertheilung der Zeichen auf die einzelnen Töne ist nach einem bestimmten Plane ausgeführt; und zwar verschieden bei den Noten für Gesang und bei den Instrumentalnoten. Bei jenen beginnt die Bezeichnung Alpha (A) mit dem Tone fis und

geht abwärts bis f, auf welches der Buchstab Omega (Ω) trifft. Von da beginnt weiter abwärts eine neue Reihefolge mit einem umgekehrten Alpha und den folgenden umgekehrten, verzogenen, oder verstümmelten Buchstaben, nach der Reihefolge des Alphabets. Bei den Instrumentalnoten ist die Anordnung getroffen, dass derselbe Buchstab eine symmetrische Gruppe bildet, und zwar in seiner geraden Gestalt für einen Ton, gestürzt für dessen Erhöhung um ein Limma (λεῖμμα), verkehrt für die Erhöhung durch eine Apotome (ἀποτομή).

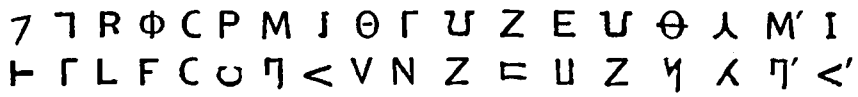
Die Tonzeichen für Gesang waren, durch das dringende Bedürfniss hervorgerufen, vermuthlich die älteren; die Zeichen für die Instrumente sind wol erst später entstanden. Darauf lässt namentlich der Umstand schliessen, dass bei den Gesangzeichen das Alphabet in seiner vollen unveränderten Gestalt benutzt worden, und was darüber hinausgeht, durch gestürzte oder verstümmelte Buchstaben bezeichnet wird; dagegen bei den Instrumentenzeichen die gestürzten, verstümmelten, verzogenen Buchstaben die vorherrschenden sind. Da man nun bei der Auswahl der Zeichen die Buchstaben doch wol erst in ihrer normalen Gestalt angewandt haben wird, ehe man zu dem Nothbehelfe griff, sie zu stürzen, zu verstümmeln u. s. w., so deutet schon dieser Umstand auf die Priorität der Gesangzeichen.

Die Instrumentenzeichen pflegten unter den Gesangzeichen zu stehen; beim Citiren einzelner Töne (z. B. in den Tabellen des Alypius u. a.) stehen sie auch wol nebeneinander, und zwar so, dass das Vocalzeichen vorangestellt ist. — Am gewöhnlichsten notirten die Griechen mit den Zeichen der lydischen Scala; es war dies gleichsam die musikalische Current- und Gemeinschrift (vgl. Boët. 4, 1: Nunc igitur descriptio facta est in eo scilicet modo, qui simplicior est ac princeps, quem Lydium nuncupamus). Die wenigen erhaltenen Reste griechischer Musik (s. im Folg. §. 7) sind mit lydischen Tonzeichen notirt, auch wo in einer Pindarischen Hymne mitten im Gesange Citherbegleitung durch eine Beischrift angeordnet wird. Alypius stellt in seinen Tabellen die lydische Scala voran.

Zur Probe geben wir im Folgenden die doppelte Notenreihe (Vocal- und Instrumentalnoten) der lydischen Tonart im diatonischen Klanggeschlecht nach Alypius (vgl. Forkel I. S. 367):

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18



Wenn man sich unter diesen beiden Reihen eine Zeile griechischen Text denkt, der nach der obern Notenreihe gesungen wurde, so hat man eine im Wesentlichen richtige Vorstellung von der musikalischen Tonschrift der Griechen. Dass beide Reihen einerlei Töne bedeuten, folglich die Stimme und die Instrumente im Einklange mit einander fortgehen, beweist Alypius theils durch besondere Erklärungen, theils auch dadurch, dass er die nämlichen Töne in allen seinen Tonarten gegen einander stellt. Hiernach hatte

1) Der unterste Ton oder Proslambanomenos für die Singstimme ein unvollständiges Zeta, für die Lyra ein liegendes Tau (*ζῆτα ἐλλειπὲς καὶ ταῦ πλάγιον*),

Tetrachord Hypaton
2) Hypate ein umgekehrtes und ein rechtes Gamma,
3) Parypate ein unvollständiges Beta und ein umgekehrtes Gamma,
4) Lichanos ein Phi und ein Digamma,

Tetrachord Meson
5) Hypate ein Sigma und ein Sigma,
6) Parypate ein Rho und ein umgelegtes Sigma,
7) Lichanos ein Mi und verlängertes Pi,

Tetrachord Synemmenon
8) Mese ein Iota und ein liegendes Lambda,
9) Trite ein Theta und ein umgekehrtes Lambda,
10) Paranete ein Gamma und ein Ni,
11) Nete ein umgekehrtes Omega und ein Zeta,

Tetrachord Diezeugmenon
12) Paramesos ein Zeta und ein liegendes Pi,
13) Trite ein Epsilon und ein umgekehrtes Pi,
14) Paranete ein umgekehrtes Omega und ein Zeta,
15) Nete ein liegendes Phi und ein herabgeschweiftes Eta,

Tetrachord Hyperbolaeon
16) Trite ein umgekehrtes Ypsilon und ein halbes Alpha,
17) Paranete ein accentuirtes Mi und ein verlängertes accentuirtes Pi,
18) Nete ein Iota und ein liegendes accentuirtes Lambda.

Die griechische Notenschrift bezeichnete nur die Höhe oder Tiefe der Töne, nicht aber auch, wie die neueren Noten, die Dauer derselben im rhythmischen Sinne. Diese wurde durch die langen und kurzen Silben des Textes bestimmt, welche unter

den Gesangnoten sich befanden, auch gab das Metrum des Gedichts einen sichern Anhaltspunkt für die Dauer und Accentuirung der musikalischen Töne. Auf diese Weise sind z. B. die Hymnen des Dionysos und Mesomedes (s. im Folg. §. 7) in den alten Manuscripten notirt. Für die Instrumentalisten, welche einen solchen Gesang zu begleiten hatten, schrieb man auch wol die Textesworte als Regulativ bei; so steht bei der ersten pythischen Ode Pindars (s. im Folg. §. 7) über den Textesworten *Πεί-θον-ται-δ' ἄ-οι-δοι* und den Notenzeichen V V < V N Z die Bemerkung *Χόρος εἰς κιθάραν*. Bei reinen Instrumentalcompositionen, wo dieses Auskunftsmittel fehlte, wandte man auch besondere Quantitätszeichen für die Längen an (die kurze Note, *βραχύς*, blieb unbezeichnet): die zweizeitige Note (*μακρός*) erhielt das Zeichen —, die dreizeitige (*μακρὸς τρίς*) L, die vierzeitige (*μακρὸς τέσσαρες*) ⊔, die fünfzeitige (*μακρὸς πέντε*) ⊔. Diese Dauerzeichen wurden über die Tonzeichen gesetzt. Für die Pause, 'die leere Zeit' (*χρόνος κενός*) war das Zeichen Λ bestimmt, welches der Dauer einer kurzen Note (*κενὸς βραχύς*) gleich kam. Um die anderen Geltungen durch die entsprechenden Pausen zu bezeichnen, verband man das Kenos-Zeichen mit dem Dauerzeichen:

Λ Λ Λ Λ
— L ⊔ ⊔

und gewann so zwei-, drei-, vier- und fünfzeitige Pausen, *κενος μακρός, κενὸς μακρὸς τρίς, — τέσσαρες, — πέντε* (Ambros I. S. 509 ff.).

---

§. 6. Die musikalischen Instrumente der Griechen.

Die Griechen besassen **a.** Saiteninstrumente, *κατατεινόμενα*, und **b.** Blasinstrumente (*ἐμπνευστά*), aber keine Streichinstrumente; und die blosses Geräusch machenden Instrumente, wie aneinandergeschlagene Becken (*κύμβαλα, δόμβοι κυμβάλων* bei Pindar), Schellen (*κρόταλα*) und Handpauken oder Tamburins (*τύμπανα*) gehörten nicht der kunstmässigen Musik an, sondern waren nur in den unteren Volkskreisen in Gebrauch.

a. Die Saiteninstrumente waren: 1. *Λύρα* — 2. *κιθάρα* (*κίθαρις*) — 3. *φόρμιγξ* — 4. *βάρβιτος* (*βάρβιτον*) — 5. *πηκτίς* — 6. *σαμβύκη* — 7. *τρίγωνον* — 8. *ἑπτάγωνον* — 9. *ἐπιγόνειον* — 10. *μάγαδις* — 11. *νάβλα*.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

b. Die Blasinstrumente: 1. *αὐλός* — 2. *σύριγξ* — 3. *σάλπιγξ*.

a. Die Saiteninstrumente.

1. *Λύρα*, die allgemeine Bezeichnung für Saiteninstrument, im Gegensatze von *αὐλός* als Blasinstrument; daher *λύρα* häufig mit *κιθάρα*, *φόρμιγξ* u. dgl. verwechselt (vgl. auch die Ausdrücke *λύρῃ κιθαρίζειν*, Hymn. in Merc. 423 und *φόρμιγγι κιθαρίζειν*, Hom. Il. 18, 570; der Name *λύρα* kommt übrigens in den homerischen Epen selbst nicht vor, sondern nur *κίθαρις* und *φόρμιγξ*, s. im Folg.), nach dem Mythos von Hermes erfunden und dem Apollo geschenkt, und schon frühzeitig ausser Gebrauch (Dionys. Hal. 7, 72 p. 1487 R.). Die älteste Lyra hatte einen grossen und gewölbten Schallboden meist aus Schildkrötenschale (dah. *χέλυς*, *χελώνη*, latein. testudo), aus welcher zwei Arme (*ἀγκῶνες*, *πήχεις*) wie die Hörner aus dem Schädel eines Hirsches, hervorragten. Die Saiten der Lyra waren oben an einem Joche (*ζύγωμα*, *κάλαμος*, *δόναξ*), unten an einem Stege (*μάγας*, *ὑπολύριον*) befestigt, und am Joche durch Wirbel (*κόλλοπες*) vermittels eines Schlüssels (*χορδοτόνον*) gestimmt. Sie bestanden aus Schafdärmen (*χορδαί*) oder Sehnsaiten aus den Sehnen und Flechsen grösserer Thiere (*νεῦραι*); Metallsaiten waren den Alten unbekannt. Ursprünglich soll die Lyra nur drei Saiten gehabt haben (weswegen anfangs nur drei Musen angenommen worden seien, Hypate, Mese und Nete); die vierte Saite soll Meline, die Tochter des Okeanos, hinzugefügt haben. Diese alte viersaitige Lyra (das Tetrachord) wurde von Terpander mit drei Saiten vermehrt (Heptachord, s. ob. S. 17); nach dem Hymnus an Hermes jedoch gab dieser Gott seiner Lyra bereits sieben Saiten. V. 47 ff.:

Πῆξε δ' ἄρ' ἐν μέτροισι ταμὼν δόνακας καλάμοια,
πειρήνας διὰ νῶτα λιθορρίνοιο χελώνης·
ἀμφὶ δὲ δέρμα τάνυσσε βοὸς περαπίδεσσιν ἔῃσι,
καὶ πήχεις ἐνέθηκ', ἐπὶ δὲ ζυγὸν ἦραρεν ἀμφοῖν,
ἑπτὰ δὲ συμφώνους ὀΐων ἐτανύσσατο χορδάς.

Die achte Saite soll der Samier Lykaon, die neunte Theophrast von Pieria, die zehnte Histiäus von Kolophon, die elfte Timotheus von Milet hinzugefügt haben; zuletzt stieg man bis zu achtzehn Saiten, entsprechend dem System von achtzehn Tönen, welches sich als Fundament in der griechischen Musik festgestellt hatte. — Da der Körper der Lyra rund und von geringem Gewichte war, so hielt man dieselbe entweder im Arme oder zwischen

den Knien, oder man lehnte sie gegen die Hüfte, oder hatte sie mittels eines Bandes an dem linken Arme befestigt. — Die alte Lyra soll einen vollen und kräftigen, daher besonders für die feierliche Tiefe geeigneten Ton gehabt haben (Arist. Quintil. c. 101). Sie wurde entweder mit den Fingern (*ψάλλειν*) oder mit einem leichten hölzernen oder elfenbeinernen Stäbchen, *πλῆκτρον*, gespielt (*κρέκειν*), zuweilen auf beide Arten zugleich, was eine besondere Mischung von Klängen hervorgebracht haben mag. Das Plektron war gleich einer Schreibfeder zugespitzt; man riss damit die Saiten und führte es stets in der rechten Hand. Es wird seiner schon in der Hymne an Hermes gedacht, V. 53: *πλήκτρῳ ἐπειρήτιζε κατὰ μέρος*.

2. *Κιθάρα* (bei Homer nur *κίθαρις*), die Cither, war eine Art Lyra (Aristoxenos bei Ammon.: *κίθαρις γάρ ἐστιν ἡ λύρα*), aber in der Form von derselben dadurch unterschieden, dass die Cither gewöhnlich einen ehernen Fuss hatte, auf welchem sie zugleich als ihrem Resonanzboden (*χαλκῶμα*) ruhte; sie konnte also stehend gespielt werden und ist sonach die Vorläuferin unsrer Harfe, während die Lyra unsre Laute vermittelt. Wie an der Lyra war an der Kithara die Zahl der Saiten verschieden, und die Letzteren wurden an ihr gleichfalls meist mit dem Plektron gespielt. Sie war mehr für die Mitteltöne berechnet. Man gebrauchte sie anfangs zur Begleitung des Gesanges oder der epischen Recitation, später wurde das Citherspiel entweder allein oder mit Begleitung der Flöte (*αὐλός*) beliebt (Athen. 14 p. 637). Besonders geschätzt war die Verbindung von Gesang, Cither und Flöte (Xenoph. Symp. 3, 1: *ἐκ δὲ τούτου συνηρμοσμένῃ τῇ λύρᾳ πρὸς τὸν αὐλὸν ἐκιθάρισεν ὁ παῖς καὶ ᾖσεν*; vgl. Pind. Ol. 11, 93; Pyth. 10, 38; Nem. 9, 8; Isthm. 4, 27. Ammon. s. v. *κιθαρίς*: *Κιθαριστὴς μέν ἐστιν ὁ μόνον ψάλλων, κιθαρῳδὸς δὲ ὁ ᾄδων καὶ ψάλλων*. Schol. Aristid. 3. p. 4, a: *Κιθαρῳδὸς κιθαριστοῦ διαφέρει, ὅτι ὁ μὲν κιθαρῳδὸς τῇ φωνῇ κέχρηται, ὁ δὲ κιθαριστὴς κρούειν μόνον ἐπίσταται*). Der Erste, der sich auf der Cither ohne Gesangbegleitung hören liess, war Aristonikus von Chios, der zu Korkyra wohnte, zur Zeit des Archilochus (um 688 v. Chr.). Archilochus selbst soll zuerst Zwischenspiele der Cither beim Gesange eingeführt haben, statt dass man vor seiner Zeit sich begnügte, das Instrument blos die Gesangnoten mitspielen zu lassen. Im ersten Wettkampfe der pythischen Spiele (586 v. Chr.) siegte als Kitharöde (Citherspieler mit Gesang) Melampus aus Kephalonia. Um

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

556 trat Agelaos aus Tegea in demselben Spiele zuerst mit der Cither ohne Gesang auf und wurde als Sieger gekrönt. In den Panathenäen war 457 Phrynis der Erste, der den Preis mit der Cither gewann. Bei diesen musischen Wettkämpfen gewann allmälig das Virtuosenthum die Oberhand über die massvolle Kunst (vgl. ob. S. 10); daher der grosse Beifall, den das Citherspiel des Phrynis und seines Zeitgenossen Timotheus bei der grossen Menge in Athen ernteten; daher aber auch der Spott des Aristophanes, der in den 'Wolken' den Kinesias reden lässt von 'luftwogengepeitschten, schneebestöberten Melodien', die in Wolkenkukuksheim eingeführt werden sollen; ebenso lässt der komische Dichter Pherekrates im Fragment seines 'Chiron' bei Plutarch (de mus. c. 30) die Musik sich beklagen, 'das Spiel des Timotheus sei ein unerhörtes Gewimmel von Ameisen gewesen':

Ὁ Τιμόθεος . . ᾄδων ἐκτραπέλους μυρμηκιάς
ἐξαρμονίους ὑπερβολαίους τ' ἀνοσίους
καὶ νιγλάρους, ὥσπερ τε τὰς ῥαφάνους ὅλην
κάμπτων με κατεμέστωσε etc.

Auch soll Timotheus bereits soweit gegangen sein, in seinem *Ναυτίλος* die Tonmalerei eines Seesturms anzubringen, wobei freilich der Zuhörer Dorion äusserte, 'er habe in siedenden Kochtöpfen schon viel heftigere Stürme gehört' (Plut. de aud. poes. 4). (Fortlage a. a. O. S. 241, a).

3. *Φόρμιγξ*, das Saiteninstrument des Achilleus und des Phemios (Hom. Il. 9, 186; Od. 1, 153), die Begleiterin des Males und der Feste (Il. 18, 495; Od. 17, 273; 21, 430 u. a.), eine Art der Cither, an einem über den Rücken geschlagenen Bande getragen (Suidas: *κιθάρα ἡ τοῖς ὤμοις φερομένη φόρμιγξ*).

4—9. *Βάρβιτος* (ὁ, ἡ, od. *τὸ βάρβιτον*), *πηκτίς*, *σαμβύκη*, *τρίγωνον*, *ἑπτάγωνον*, *ἐπιγόνειον*, ältere und jüngere, mehrsaitige Toninstrumente von verschiedener Construction und verschiedenartigem Gebrauche. Aristot. Polit. 8, 6, 7: *Ὕστερον δ' ἀπεδοκιμάσθη (ἡ αὐλετικὴ) διὰ τῆς πείρας αὐτῆς βέλτιον δυναμένον κρίνειν τὸ πρὸς ἀρετὴν καὶ τὸ μὴ πρὸς ἀρετὴν συντεῖνον. Ὁμοίως δὲ καὶ πολλὰ τῶν ὀργάνων τῶν ἀρχαίων οἷον πηκτίδες καὶ βάρβιτοι καὶ τὰ πρὸς ἡδονὴν συντείνοντα τοῖς ἀκούουσι τῶν χρωμένων, ἑπτάγωνα καὶ τρίγωνα καὶ σαμβύκαι καὶ πάντα τὰ δεόμενα χειρουργικῆς ἐπιστήμης.* Vgl. Plat. rep. 3 p. 399, c:

Τριγώνων ἄρα καὶ πηκτίδων καὶ πάντων ὀργάνων, ὅσα πολύχορδα καὶ πολυαρμόνια, δημιουργοὺς οὐ θρέψομεν. Und Athen. 4 p. 182: *Τὸν γὰρ βάρωμον καὶ βάρβιτον, ὧν Σαπφὼ καὶ Ἀνακρέων μνημονεύουσι, καὶ τὴν μάγαδιν καὶ τὰ τρίγωνα καὶ τὰς σαμβύκας ἀρχαῖα εἶναι.*

Das Barbiton (der Name ist ungriechisch, Nebenform *βαρύμιτος, βάρωμος, βάρμος*), aus Lydien stammend, 'vielsaitig' (*πολύχορδος*, Theocr. 16, 45) und mit viel längeren Saiten als die Cither, meist aus Elfenbein gefertigt, in Griechenland zuerst von Terpander (nach Anderen von Anakreon) angewandt (Athen. 14 p. 635, d: *σαφῶς Πινδάρου λέγοντος τὸν Τέρπανδρον ἀντίφθογγον εὑρεῖν τῇ παρὰ Λυδοῖς πηκτίδι τὸν βάρβιτον;* dagegen ib. 4 p. 175 e: *εὕρημα Ἀνακρέοντος τὸ βάρβιτον*).

Die Pêktis, eine Erfindung der Lydier, nach Aristoxenos (bei Athen. 14 p. 635) mit der *μάγαδις* (s. d. Folg.) identisch (*πηκτὶς καὶ μάγαδις ταὐτὸν, καθά φησιν ὁ Ἀριστόξενος*), vielsaitig; vgl. Herod. 1, 17: *Ἐστρατεύετο δὲ ὑπὸ συρίγγων τε καὶ πηκτίδων* etc. und Sophocl. frgm. bei Athen. 14 p. 635:

Πολὺς δὲ Φρὺξ τρίγωνος, ἀντίσπαστά τε
Λυδῆς ἐφύμνει πηκτίδος συγχορδία.

Sie soll zuerst von Sappho angewandt worden sein (Athen. a. a. O.: *καὶ τὴν Σαπφὼ πρώτην χρήσασθαι τῇ πηκτίδι*). — *Σαμβύκη*, angeblich von Ibykus erfunden (Aristot. polit. 8, 6, 7; Athen. 14 p. 634). — *Τρίγωνον*, Triangel, nach Plato a. a. O. ein *πολυαρμόνιον*, und nach Porphyrius (ad Ptolem. harm. p. 217) waren die Saiten gleich dick, aber von ungleicher Länge, so dass die kürzesten an der Spitze, die längsten an der Basis des Instruments befindlich waren. — *Ἑπτάγωνον*, ein siebeneckiges Instrument, von Aristoteles a. a. O. erwähnt. — *Ἐπιγόνειον*, ein nach seinem Erfinder, dem Musiker Epigonos von Ambrakien, benanntes Instrument (nach Fortlage in Pauly's Real-Enc. VI, 1 S. 606 viell. 'Knieharfe', von *γόνυ*) mit vierzig Saiten, eine Art doppelter Magadis (s. im Folg.).

10. *Μάγαδις*, ein in Lydien erfundenes Toninstrument von zwanzig Saiten, mit welchem Anakreon seine Gesänge begleitete. Athen. 14 p. 634, c: *Ὁ μὲν γὰρ ἴδιος Ἀνακρέων λέγει που·*

Ψάλλω δ' εἴκοσι
χορδαῖσιν μάγαδιν ἔχων.

Sie soll bereits zu Alkman's Zeit (um 688) bekannt gewesen sein. Dagegen schrieb Pindar ihre Erfindung dem Terpander, Aristoxenos der Sappho zu (Athen. 14 p. 634, f.; 635, b; 636 f.). Man spielte auf der Magadis die Melodien in Octavengängen (Aristot. Problem. 1918), indem die linke Hand die tieferen Saiten, die rechte aber die denselben im Achtklange entsprechenden höheren Saiten griff (das Plektron fand also hier keine Anwendung), während ein doppelter Chor im antiphonischen Gesange den tieferen und höheren Tönen der Magadis gleichstimmig folgte; und Pindar nannte ihr Spiel *ψαλμὸν ἀντίφθογγον*, weil sie den Gesang der Knaben und Männer zugleich in ihren zwei Octaven darstelle (Athen. 14 p. 635, b: *διόπερ καὶ Πίνδαρον εἰρηκέναι ἐν τῷ πρὸς Ἱέρωνα σκολίῳ τὴν μάγαδιν ὀνομάσαντα ψαλμὸν ἀντίφθογγον, διὰ τὸ δύο γενῶν ἅμα καὶ διὰ πασῶν ἔχειν τὴν συνῳδίαν, ἀνδρῶν τε καὶ παίδων*). Lydische und baktrische Jungfrauen spielten die Magadis, die der Bildhauer Lesbothemis sogar einer der Musen in die Hände gab (Athen. 14 p. 635, a: *πλεῖστον δ' εἶναι τοῦτο τὸ ὄργανον ἐν Μυτιλήνῃ ὡς καὶ μίαν τῶν Μουσῶν ἔχουσαν αὐτὸ ὑπὸ Λεσβοθέμιδος ποιηθῆναι ἀρχαίου ἀγαλματοποιοῦ*). Menaechmos hielt die Magadis und Pektis (s. im Vorsteh.) für einerlei Instrument, Andere dagegen unterschieden beide (Athen. 14 p. 636 a; vgl. Plat. rep. 3 p. 399, b). — Im übertragnen Sinne bezeichnete man später mit *μάγαδις* jedes Instrument, welche in Octaven eine Melodie mitspielte, daher die Behauptung bei Athenäus, 'die lydische Magadis sei ein Blasinstrument, welches zugleich tief und hoch blase', also eine Doppelflöte. Athen. 1 p. 182 d: *Ὁ δὲ μάγαδις καλούμενος αὐλός, ὃ καὶ παλαιομάγαδις ὀνομαζόμενος, ἐν ταὐτῷ ὀξὺν καὶ βαρὺν φθόγγον ἐπιδείκνυται, ὡς Ἀναξανδρίδης ἐν Ὁπλομάχῳ φησί·*

Μάγαδιν λαλήσω μικρὸν ἅμα σοι καὶ μέγαν.

11. *Νάβλα* od. *Ναβλάς*, ein nicht näher bekanntes Saiteninstrument, Erfindung der Phönizier, der נֵבֶל der Hebräer (vgl. Forkel I. S. 132 ff.).

---

b. Die Blasinstrumente.

1. *Αὐλός*, die allgemeine Bezeichnung für Blasinstrument überhaupt im Gegensatze von *λύρα* als Saiteninstrument (s. im Vorst. Nr. a); insbesondere aber für dasjenige Blasinstrument, in

welchem der Ton durch die Erschütterung eines Blattes (*γλῶττα*) hervorgebracht wird, also unser 'Schalmei', 'Hautbois', 'Klarinette'. Nach dem Mythos war der *αὐλός* eine Erfindung des Marsyas, der mit demselben im Wettstreit gegen Apollo's Lyra auftrat. (Preller's griech. Mythol. I. S. 454 ff.) Polymnestos von Kolophon brachte um 670 v. Chr. den von Flötenmusik begleiteten Chorgesang nach Sparta (s. ob. S. 23).

Die verschiedenen Töne des *αὐλός* wurden durch Löcher (*τρήματα, τρυπήματα, παρατρυπήματα*) hervorgebracht, von denen die oberen enger, die unteren weiter waren. Das Oeffnen der oberen und Schliessen der unteren gab die hohen, das umgekehrte Verfahren die tiefen Töne (Porphyr. ad Ptolem. harm. 1 p. 217). Die ältesten *αὐλοί* sollen nur drei oder vier Löcher gehabt haben, später mehr, zuletzt fügte man noch Seitenlöcher (*πλαγίας ὀδούς*), ähnlich den Klappenlöchern unsrer Flöten, hinzu. Das Mundstück hiess *ὅλμος* nebst dem *ὑφόλμιον*, die Röhre *βόμβυξ* (Pollux Onom. 4, 70; 71; 80). Verfertigt wurden diese Instrumente aus Rohr, Erz, Lotos-, Buchsbaum-, Lorbeerholz, Horn, Hirschgeweihe u. dgl. (ib. 71).

Nach der Stimmung der drei Haupttonarten gab es dorische, phrygische, lydische *αὐλοί*, der Thebaner Pronomos war der Erste, der auf demselben Instrumente sämmtliche Tonleitern blies (Pausan. 9, 12, 4: *Ἀνδριάς τέ ἐστι Προνόμου ἀνδρὸς αὐλήσαντος ἐπαγωγότατα ἐς τοὺς πολλούς. τέως μέν γὰρ γε ἰδέας αὐλῶν τρεῖς ἐκτῶντο οἱ αὐληταὶ καὶ τοῖς μὲν αὔλημα ἤυλουν τὸ Δώριον, διάφοροι δὲ αὐτοῖς ἐς ἁρμονίαν τὴν Φρύγιον ἐπεποίηντο οἱ αὐλοί, τὸ δὲ καλούμενον Λύδιον ἐν αὐλοῖς ἠυλεῖτο ἀλλοίοις. Πρόνομος δὲ ἦν ὃς πρῶτος ἐπενόησεν αὐλοὺς ἐς ἅπαν ἁρμονίας εἶδος ἔχοντας ἐπιτηδείως, πρῶτος δὲ διάφορα ἐς τοσοῦτο μέλη ὑπ' αὐλοῖς ἤυλησε τοῖς αὐτοῖς*). — Nach der Höhe des Tones unterschied man Männer- oder Bassklarinetten von Knaben- oder Sopranklarinetten (Athen. 4 p. 176, f: *καὶ περὶ αὐλούς εἰσι μουσικώτατοι, οὐ μόνον τοὺς παρθενίους καλουμένους καὶ παιδικούς, ἀλλὰ καὶ τοὺς ἀνδρείους, οἵτινες καλοῦνται τέλειοί τε καὶ ὑπερτέλειοι*; vgl. auch Herod. 1, 17: *ὑπὸ συρίγγων . . καὶ αὐλοῦ γυναικηίου τε καὶ ἀνδρηίου*). Auch unterschied man den männlichen und tiefen *αὐλὸς πυθικὸς* von dem weiblichen und hohen *αὐλὸς χορικός* Arist. Quintil. p. 101); jener begleitete den Sologesang, dieser den Chor; der *πυθικὸς* diente besonders zu Lobgesängen (*παιᾶνες*), der *χορικὸς* zu Dithyramben (Pollux Onom. 4, 82). Ferner unter-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

schied man militärische Klarinetten (*ἐμβατήριοι*), dramatische (*ὑποθέατροι*), religiöse (*σπονδειακοί*) u. dgl. Die phrygischen *αὐλοί*, *Ἔλυμοι* od. *σκυτάλια* genannt, waren enger und tieftönender als die hellenischen (Porphyr. ad Ptol. 1 p. 217). Im Allgemeinen galt der Ton der *αὐλοί* für traurig und seine Wirkung keine erhebende (*ἠθικόν*), sondern eine leidenschaftliche (*ὀργιαστικόν*). Aristot. polit. 8, 6, 5: *Ἔτι δὲ οὐκ ἔστιν ὁ αὐλὸς ἠθικόν, ἀλλὰ μᾶλλον ὀργιαστικόν· ὥστε πρὸς τοὺς τοιούτους αὐτῷ καιροὺς χρηστέον, ἐν οἷς ἡ θεωρία κάθαρσιν μᾶλλον δύναται ἢ μάθησιν.* — Die *αὐλοί* begleiteten theils den Gesang, theils leiteten sie ihn mit einem Vorspiele (*προαύλιον*) ein, theils unterbrachen sie ihn durch Zwischenspiele (*μεσαύλια*).

Eigenthümlich war den Griechen und Römern das Spiel der Doppelflöten oder Doppelklarinetten. Pollux (Onom. 4, 80) nennt *γαμήλιον αὔλημα* zwei verbundene Flöten von ungleicher Grösse, dagegen *παροίνιοι* zwei kleine, aber gleich grosse Doppelflöten, die von einem und demselben Spieler geblasen wurden. Nur selten wurden diese Doppelflöten mit blossem Munde geblasen, gewöhnlich durch eine lederne Mundbinde, *φορβεία*, in welcher zur Erleichterung der Lungenanstrengung wol ein den Athem auffangender Luftschlauch (ein kleiner Dudelsack) gesessen haben mag (Fortlage in Ersch u. Grub. Enc. Bd. 81. S. 244, a).

2. *Σῦριγξ*, 'Pfeife', 'Panspfeife', 'Hirtenflöte' ('Papagenoflöte'), das Blasinstrument, dessen Ton durch Theilung des Luftstrahls vermöge eines scharfen Gegenstandes entspringt. Sie bestand aus aneinander befestigten (sieben oder neun) Rohren von abnehmender Länge, welche mit starken Bindfäden untereinander verbunden und mit Wachs verkittet waren. Sie war nach dem Mythos eine Erfindung des Pan, das Instrument der Landleute und Hirten (auch bei den Kelten und Inselbewohnern herrschend, Pollux Onom. 4, 77), aber in der gebildeten Musik der Griechen ohne Bedeutung; nur bei besondern Gelegenheiten, wie z. B. im pythischen Flöten-Nomos des Timosthenes, kam sie in Anwendung. Eine Art der Syrinx war *πλαγίαυλος*, 'Querpfeife', eine Erfindung der Libyer, von den Aegyptern *φάτιγξ* genannt (Athen. 4 p. 175, e).

3. *Σάλπιγξ*, 'Trompete', das Blasinstrument, dessen Ton durch ein trichter- oder kesselartiges Mundstück hervorgebracht wurde. Nach den verschiedenen Völkern, bei denen es in Gebrauch war, unterschied man sechs an Form und Tonhöhe verschiedene Salpinx-Arten: a) die tieftönenden waren: 1) die paphlagonische

von ausserordentlicher Länge, mit der Mündung in Gestalt eines Stierrachens (daher 'die Stiertrompete', *βόϊνος*, genannt), von tiefem und zugleich vollem Tone; — 2) die medische, mit einem Mundstück von Rohr, tief- und hohltönig; — b) die tieftönenden: 3) die gallische (*ἡ Γαλατική*, bei den Kelten *κάρνυξ* genannt), aus gegossenem Metall, nicht gross, mit bleiernem Mundstück, hochtönig (*ὀξύφωνος*); — 4) die tyrrhenische (eine Erfindung der Tyrrhener, welche sie *λιγῦν* nannten), aus Erz oder Eisen, mit knöchernem Mundstücke, sowol in gerader als gebogener Gestalt, mit gespaltener Mündung (*κώδωνα κεκλασμένον ἔχουσα*), von sehr hohem und schmetterndem Tone; c) in der Mitte standen 5) die hellenische oder argivische, lang (*ἐπίμηκες μέγεθος*) und von sehr starkem Tone (*παχεῖα καὶ μεγίστη*), diente als Kriegstrompete und bei priesterlichen Handlungen; endlich 6) die ägyptische (mit besonderm Namen *χνοῦς*), rund (*στρογγύλη*), beim Opfern angewandt, nach dem Mythos von Osiris erfunden. — Ausserdem waren Hörner, *κέρατα*, im Gebrauch, besonders bei den Tyrrhenern, von anschwellendem, dumpfem Tone, welcher die Griechen wenig ansprach. — Es fanden auch Wettkämpfe mit der Salpinx zu Olympia statt, jedoch mehr militärischer als musikalischer Art, indem es dabei vorzüglich auf ein kraftvolles Anblasen von Kampfsignalen ankam, was mit dem Charakter der Ringkämpfe, des Speerwerfens u. s. w. stimmte. So trug im Jahre 396 v. Chr. Timäus von Elis, und darauf dreimal Archias von Hybla den Preis davon. Der Meister unter den Salpinxbläsern, der riesenhafte Herodorus von Megara konnte zwei Trompeten zugleich und so gewaltig anblasen, dass man ihn nur in einiger Entfernung anzuhören im Stande war; er gewann in Olympia zehnmal den Preis (Athen. 10 p. 414 ff.; Pollux 4, 11, 89 ff.).

---

§. 7. Die Ueberreste griechischer Compositionen.

Wir besitzen aus dem griechischen Alterthume noch vier Gesangstücke, nämlich die Melodie zum Anfange der ersten pythischen Ode des Pindar, und die Melodien zu drei Hymnen der griechischen Anthologie (vermuthlich aus dem zweiten nachchristl. Jahrh.) und zwar zu zwei Hymnen des Dichters Dionysios an die Muse Kalliope und an Apollo, und zu einem Hymnus des Dichters Mesomedes an die Nemesis.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

1. Die Melodie zur Pindarode. Dieselbe wurde von dem bekannten Polyhistor Athanasius Kircher († 1680) nach seiner Angabe in einer Handschrift des Klosters S. Salvatore bei Messina entdeckt und in seiner Musurgia universalis (2 voll., Roma 1650) I. p. 541 ff. veröffentlicht (wieder abgedruckt bei Forkel I. S. 430 ff.; bei Weitzmann Musikbeilage 1 Nr. II u. A.). Obgleich bis jetzt trotz vielfacher Nachforschungen nicht gelungen ist, die gedachte Handschrift wieder aufzufinden, so möchte dennoch der von Einigen (namentlich von Burette) erhobene Verdacht der Fälschung aus inneren und äusseren Gründen als ungerechtfertigt erscheinen. Böckh namentlich (de metris Pind. p. 266 ff.) hält die Melodie für echt und sogar für pindarisch; ein Hauptargument ist ihm, dass nach alterthümlicher, von Pratinas' Zeiten an vorwaltender Weise der Solist anfängt und erst später der Chor mit Kithare einfällt (s. im Folg. die Ueberschrift zum 3. Verse: *χόρος εἰς κιθάραν*, wofür Böckh *χόρος εἰς κιθάρας* corrigirt: 'nam plures accinuisse choro haud dubium est').

Die Textesworte des Anfangs der pindarischen Ode Pyth. 1. lauten:

Χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων
σύνδικον Μοισᾶν κτέανον· τᾶς ἀκούει μὲν βάσις ἀγλαΐας ἀρχά,
πείθονται δ' ἀοιδοὶ σάμασιν,
ἀγησιχόρων ὁπόταν προοιμίων ἁμβολὰς τεύχῃς ἐλελιζομένα.
καὶ τὸν αἰχματὰν κεραυνὸν σβεννύεις . . .

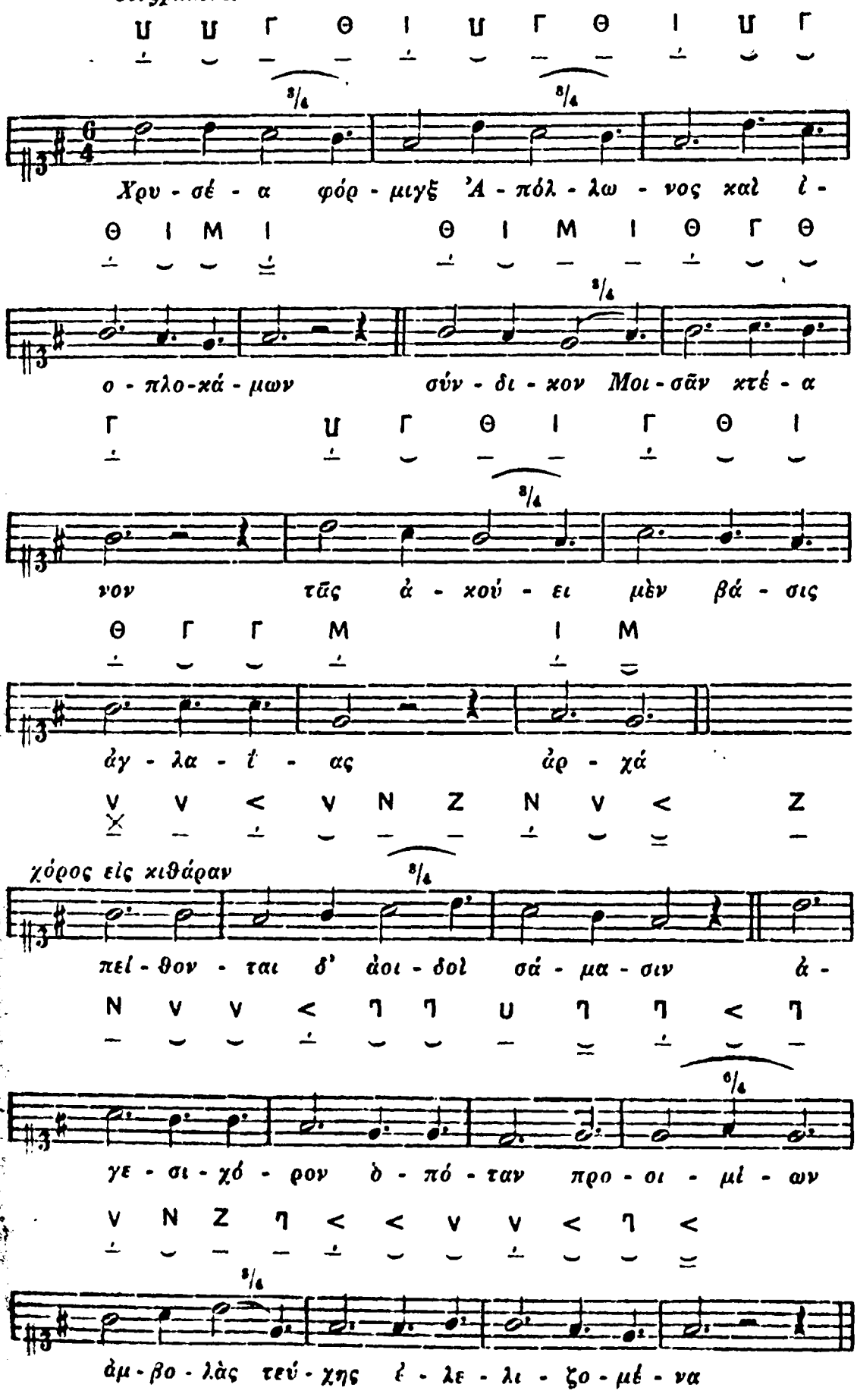
Die Uebersetzung von Tycho Mommsen lautet:
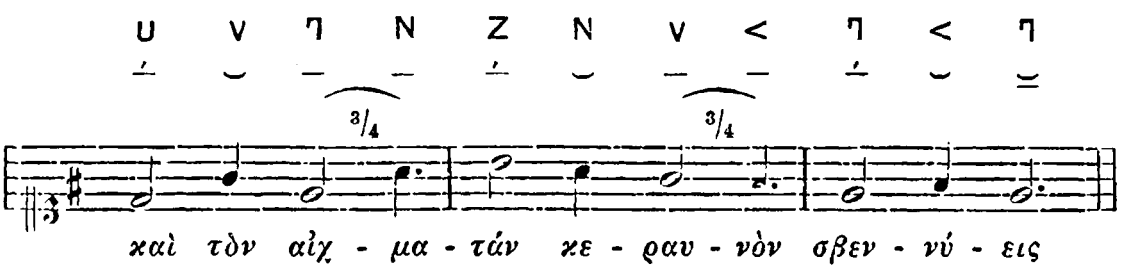
Gold'ne Phorminx, Phöbos' und schwarzlockiger Musen Besitz,
Köstlich Kleinod, dessen Gekläng horcht der Festschritt, welcher den fröhlichen Tanz anhebt,

Chor. Dess Taktzeichen lauscht manch Sängerohr,
wann zitternd im Schlage den Erstlingsnotenton deiner chorauffführenden Saiten du baust;
ja, du löschst wol selbst des Blitzstrahls wilden Speer . . .

Nur soweit reicht die Composition. Dieselbe lautet nach Böckh's rhythmischer Anordnung mit Beifügung der modernen Noten und der entsprechenden pindarischen Textesworte folgendermassen:

Coryphaeus.


Χρυ - σέ - α φόρ - μιγξ Ἀ - πόλ - λω - νος καὶ ἰ -
ο - πλο-κά - μων σύν - δι - κον Μοι - σᾶν κτέ - α
νον τᾶς ἀ - κού - ει μὲν βά - σις
ἀγ - λα - ΐ - ας ἀρ - χά
χόρος εἰς κιθάραν
πεί - θον - ται δ' ἀοι - δοὶ σά - μα - σιν ἀ -
γε - σι - χό - ρον ὀ - πό - ταν προ - οι - μί - ων
ἀμ - βο - λὰς τεύ - χης ἐ - λε - λι - ζο - μέ - να



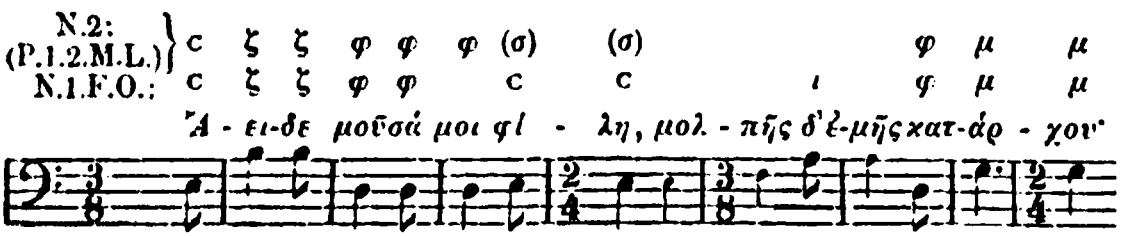
2—4. Die drei übrigen oben erwähnten Compositionen griechischer Hymnen befinden sich in mehreren noch vorhandenen und sorgfältig verglichenen Handschriften dicht hinter einander, und zwar immer nach den Schriften des älteren Bacchius (s. ob. S. 26). In der sehr lehrreichen Monographie Bellermann's über diese Compositionen ('die Hymnen des Dionysius und Mesomedes' etc., Berl. 1840. 4) wird (S. 2) von den Noten derselben Folgendes berichtet: 'Die aus Buchstaben des griechischen Alphabets bestehenden Musiknoten sind über die einzelnen Silben des Textes geschrieben, und zwar meistens mit rother Farbe, wodurch sie sich von dem schwarzgeschriebenen Texte, den Accent- und Spirituszeichen, unterscheiden, und es kann, da mehrere der erhaltenen theoretischen Schriftsteller über die Musik uns solche Noten in Scalen oder anderen Beispielen mittheilen (vgl. ob. S. 26 ff.) über die Bedeutung derselben kein Zweifel obwalten, sofern sie nur von den Abschreibern richtig überliefert sind. Man erkennt leicht, dass diese sämmtlichen Zeichen, mit wenigen Ausnahmen, Gesangnoten aus der lydischen Tonart sind.'
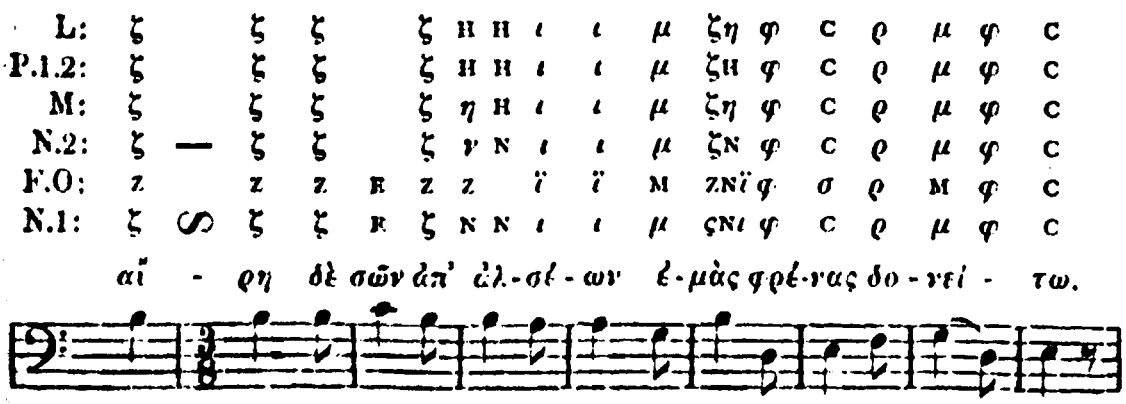
Als Dichter des ersten der drei Hymnen wird in der Ueberschrift desselben Dionysius genannt: *Διονυσίου εἰς Μοῦσαν.* Genaueres über die Persönlichkeit und die Zeit dieses Dionysius ist nicht bekannt. Nach Jacobs und Burette ist der Dichter der von Suidas erwähnte Musiker dieses Namens aus Hadrian's Zeit: *Διονύσιος, Ἁλικαρνασσεὺς, γεγονὼς ἐπὶ Ἁδριανοῦ, σοφιστὴς καὶ μουσικὸς κληθεὶς, διὰ τὸ πλεῖστον ἀσκηθῆναι τὰ τῆς μουσικῆς· ἔγραψε δὲ ῥυθμικῶν ὑπομνημάτων βιβλία κδ'* etc. — Ueber den Verfasser des zweiten Hymnus fehlt jede Angabe; die Ueberschrift lautet allgemein: *Ὕμνος εἰς Ἥλιον.* Nach blosser Vermuthung wird derselbe ebenfalls dem Dionysius zugeschrieben. — Endlich als Verfasser des dritten Hymnus, der gleichfalls nur überschrieben ist: *Ὕμνος Νεμέσεως,* nimmt Burette Mesomedes an, und zwar auf Grund einer Notiz des Historikers Johannes von Philadelphia über die Nemesis: *ὅθεν ὁ Μεσόδμης οὕτω πρὸς αὐτὴν· Ὑπὸ*

σὸν τροχὸν ἄστατον ἀστιβῆ χαροπὰ μερόπων στρέφεται τύχα (Vers 7 u. 8 des dritten Hymnus). Da nun ein Dichter *Μεσόδμης* sonst nirgends erwähnt wird, so vermuthet Burette mit vieler Wahrscheinlichkeit, dass statt *Μεσόδμης Μεσομήδης* zu lesen sei, was der Name eines öfters genannten kretensischen Dichters aus der Zeit des Hadrian und der Antonine ist. Suidas: *Μεσομήδης, Κρὴς, λυρικὸς, γεγονὼς ἐπὶ τῶν Ἁδριανοῦ χρόνων;* und: *Ἀντωνῖνος τῷ Μεσομήδει, τῷ τοὺς κιθαρωδικοὺς νόμους συγγράψαντι κενοτάφιον ἔχωσε.* Ferner Eusebius Chron. II, 2160 zum 7. Jahre des Antoninus Pius (= 144 n. Chr.): Mesomedes Cretensis citharicorum carminum musicus poeta agnoscitur. Endlich Julius Capitolinus im Leben des Antoninus Pius c. 7 p. 39 Pet.: Salaria multis subtraxit (Antoninus) . . unde etiam Mesomedi lyrico salarium imminuit. (Vgl. Bellermann a. a. O. S. 54 ff.)

Das Nachstehende enthält die Compositionen des ganzen ersten Hymnus und der ersten Verse des zweiten und des dritten Hymnus nebst den antiken und modernen Noten und den entsprechenden griechischen und deutschen Textesworten nach Bellermanns Anordnung (a. a. O. S. 68 ff.). Die links beigefügten Zeichen N. 2, P. I. 2. M. L. etc. beziehen sich auf die benützten Handschriften, s. Bellermann S. 7 ff.

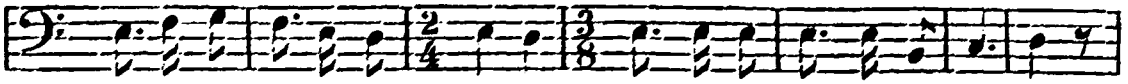
Erstes Lied.





L: ϱ μ φ c φ ʜ c c c c c π ʀ φ
P.1: ϱ μ φ c φ ʜ c c c c c τ ʀ φ
P.2: c ϱ μ ϱ φ c φ η c c c c c Γ ʀ φ
M: c ϱ μ ϱ φ c φ ʜ c c c c c τ ʀ φ
N.2: c ϱ μ ϱ c φ c φ ʜ c c c c c ɪ ʕ φ
F.O: σ ϱ ᴍ ϱ σ φ ϱ φ ɴ σ σ σ σ z ρ φ
N.1: c ϱ μ ϱ c φ c φ ɴ c c c c ɪ ᴀ φ

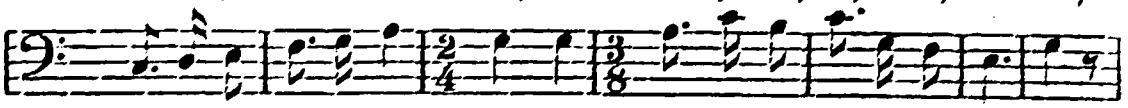
Καλ-λι-ό-πει-α σο - φὰ, μου - σῶν προ-καθ-α-γέ-τι τερ-πνῶν,



Weise Kal - li - o - pe du, An - führ - re-rin lieb - li-cher Mu-sen,

P.1.2.M.
L.(N.2): ʀ φ c μ ι μ μ (ᘐ) ι ɛ ζ Γ μ ϱ c μ
N 1 F.O: ϱ φ c ϱ μ ι μ μ ι ɛ ζ Γ μ ϱ c μ ι

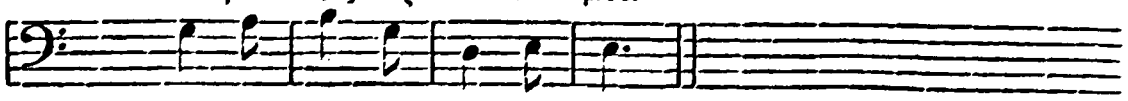
καὶ σο-φὲ μυ-στο-δό - τα, Λα - τοῦς γό-νε, Δήλι-ε, Παι-άν,



du auch, o Ge-ber der Weih'n, Sohn La-to's, o De-lischer Pae-an,

P.1.2.M.L: μ ζ μ φ c c
(N.1)F.O: μ ι ζ μ (ι) φ c c

εὐ - με - νεῖς πάρ - ε - στέ μοι.

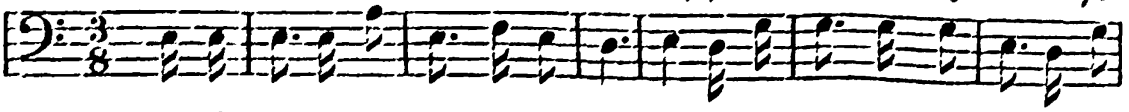


seid mit güt'gem Sinn mir nah.

Zweites Lied.

P.2: c c c c ι c c φ c φ μ μ μ μ c φ μ
P.1.L: c c c c ι ι c ϱ c φ c φ μ μ μ μ ι ɛ φ μ
O.1(F.O.2): σ σ σ (σ) ῖ σ ϱ σ φ σ φ ᴍ ᴍ ᴍ ᴍ σ φ ᴍ
N.1.2.M: c c c c ι c ϱ c φ c φ μ μ μ μ c φ μ

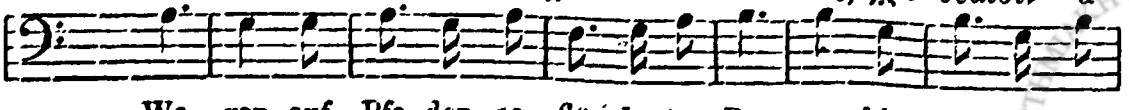
Χι-ο-νο-βλε-φά-ρου πά-τερ Ἀ-οῦς, ῥο-δό - εσ-σαν ὃς ἄν-τυ-γα



Der die E-os mit schnee-i-gen Wim-pern du erzeugst, und den ro-si-gen

P.2: ι λ μ μ ι μ ζ μ
M.L: ι λ μ μ ι μ ιι ϱ μ ι ζ λ ζ μ ζ μ
P.1: ι λ μ μ ι μ ιι ϱ μ ι ζ ʌ ζ μ ζ μ
F.O: ɪ ᴍ ᴍ ῖ ᴍ ϱ ᴍ z ɪ z ᴍ z ᴍ z
N.1(N.2): λ μ μ ι μ (ι ι) ϱ μ (ι) ζ λ ζ μ ζ μ ζ

πώ - λων πτα - νοῖς ὑπ' ἴ-γνεσ-σι δι - ώ - κεις, χρυ-σέαισιν ἀ-

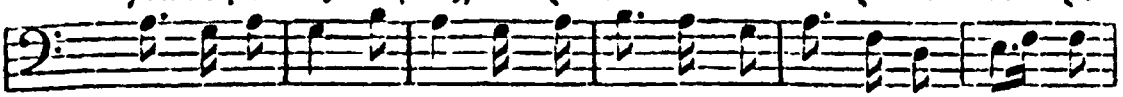


Wa - gen auf Pfa-den ge - flügel - ter Ros - se hin - ja - gest, im

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

P.2: ι μ ζ ι μ ι ι ι ϱ φ ϛ ϱ ϱ
L.: ι μ ζ ι μ υ ζ ι μ ι ι ϱ φ ϛ ϱ ϱ
P.1: ι μ ζ ι μ τ ζ ι μ ι ι ϱ φ ϛ ϱ ϱ
M.: ι μ ζ ι μ ν ζ ι μ ι ϱ φ ϛ ϱ ϱ
N.2: ι μ ι μ ζ ι μ ι ζ ι μ ι ϱ φ ϛ ϱ ϱ
N.1.F. O.2(O.1): ϊ ϻ ϊ ϻ ϶ ϊ ϻ ϊ ϶ ϊ(϶) ϻ ι ϱ φ σ ϱ ϱ

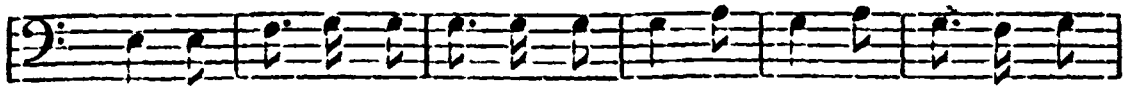
γαλ-λό-με-νος κό-μαις, πε-ρὶ νῶ-τον ἀ-πεί-ρι-τον οὐ-ρα-



Schmucke des gold-nen Haars, um des Himmels un-end-li-che Wöl-bung

(M.)P.2: ϲ ϲ ϱ μ μ μ (μ) μ μ μ ι μ
P.1.L.: ϲ ϲ ϱ μ μ μ μ μ μ
N.2: ϲ μ μ μ μ μ μ τ μ
O.(F.): σ σ ϱ ϻ ϻ ϻ (ϻ)ϻ ϻ ϻ ϊ ϻ ϊ ϻ ϱ ϻ
N.1: ϲ ϲ ϱ μ μ μ μ μ μ ι μ ι μ ϱ μ

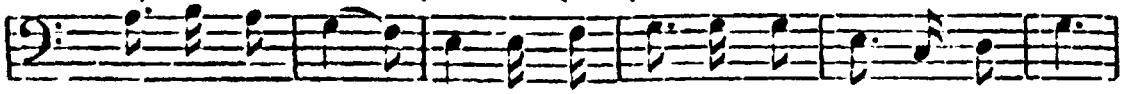
νοῦ ἀ-κτῖ-να πο-λύστρο-φον ἀμ-πλέ-κων, αἴ-γλας πο-λυ-



rings ausspannend den e-wig be-weg-ten Strahl, den al-les durch-

F.O: ι ϶ ϻ ϱ σ σ ϱ ϻ ϻ ϻ σ β φ ϻ
N.1: ι ζ ι μϱ ϱ ϲ ϲ ϱ μ μ μ ϲ ϶ φ μ
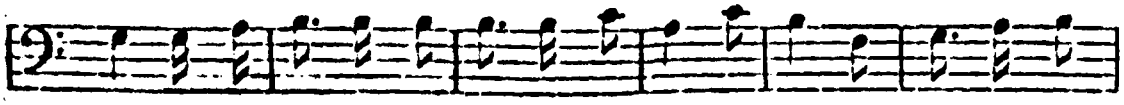
δερ-κέ-α πα-γὰν πε-ρὶ γαῖ-αν ἅ-πα-σαι ἐ-λίσ-



dringenden Licht-quell um die Län-der der Er-de be-we-

F.O: ϻ ϻ ϊ ϶ ϶ ϶ ϶ ϶϶ ε ϊ ε ϶ ϱ ϻ ϊ ϶
N.1: μ μ ι ζ ζ ζ ζ ε ι ε ζ ϱ μ ι ζ

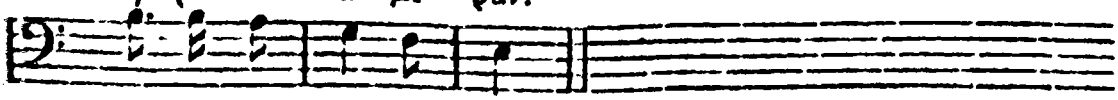
σων· πο-τα-μοὶ δὲ σέ-θεν πυ-ρὸς ἀ-βρό-του τί-κτου-σιν ἐπ-



gend, dass aus dei-nes un-sterb-li-chen Feu-ers Strom ge-bo-ren wird

F.O.2. (O.1.): ϶ (϶) ϊ ϻ ϱ σ
N.1: ζ ι μ ϱ ϲ

ἠ-ρα-τον ἀ-μέ-ραν.



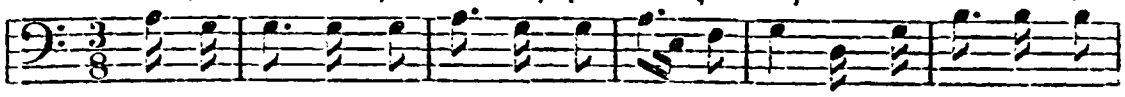
lieb-li-ches Ta-ges-licht.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Drittes Lied.

N.1.F.O: ι μ μ μ μ ι μ μ ι c ϱ μ φ μ. ζ ζ ζ

Νέ-με-σι πτε-ϱό-εσ-σα, βί-ου ῥο-πὰ, κυ-α-νῶ-πι ϑε-

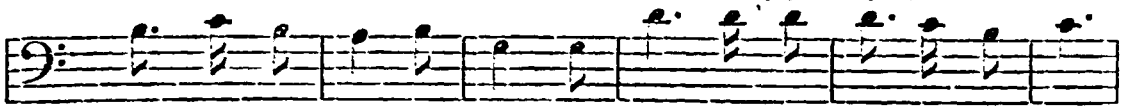


Ne-me-sis, du des Lebens Ent-schei-de-rin, du der The-mis ge-

F.O.: Z E Z ϊ Z M M Π Π Π Π E Z E ϒ

N.1.: ζ E ζ ι ζ μ μ Π Π Π Π E ζ E λ

ἀ ϑύ-γα-τερ Δί-κας, ἃ κοῦ-φα φϱυ-άγ-μα-τα ϑνα-

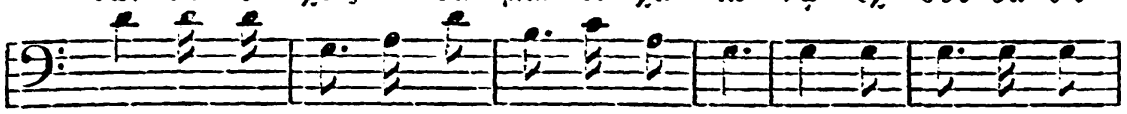


flü-gel-tes, strenges Kind, die Sterb-li-cher troz-zi-ge Hof-

O.: Π Π Π M ϊ Π Z ϊ ϊ M M M M. M M

N.1.F: Π Π Π μ ι Π ζ E ι μ μ μ μ μ μ

τῶν ἐπ-έ-χεις ἀ-δά-μαν-τι χα-λι-νῷ· ἔχ-ϑου-σα δ' ἴ-

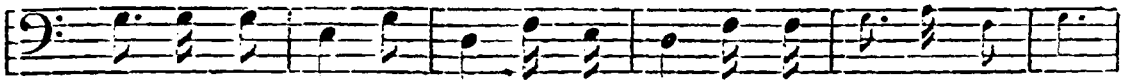


fahrt du be-zähmest mit e-her-nem Zü-gel; feind bist du ver-

F.O: M M M σ M φ ϱ σ φ ϱ ϱ

N.1: μ μ μ μ c μ φ ϱ c φ ϱ ϱ

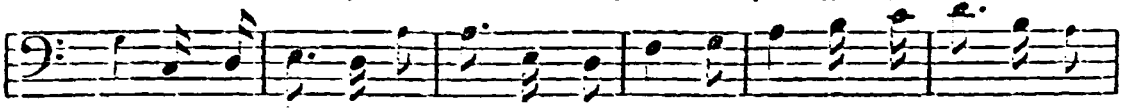
βϱιν ὀ-λο-ὰν βϱο-τῶν μέ-λα-να φϑό-νον ἐκ-τὸς ἐ-λαύ-



derb-li-chem Men-schen-stolz, und ver-bannst aus der See-le die Frech-

N. 1: β φ c φ ι c φ ϱ μ ι ζ E Π Z

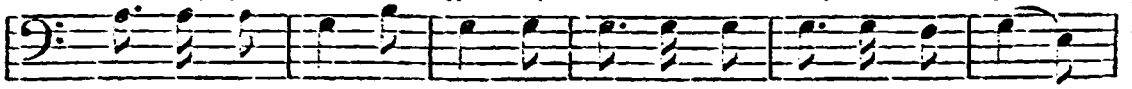
νεις. Ὑ-πὸ σὸν τϱο-χὸν α-στα-τον, ἀ-στι-βῆ χα-ϱο-πὰ με-ϱό-



heit. Untern Schwung deines Rads, ohne Spur und Halt, wird ge-stür-zet das

No. 1: ι ι μ ζ μ μ μ μ μ μ μ ϱ μc c
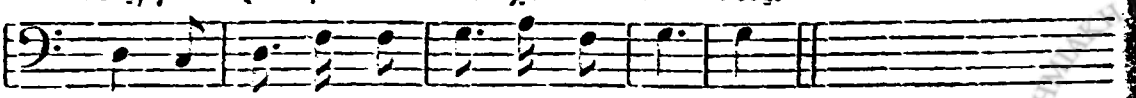
πων στϱέφε-ται τύ-χα· λή-ϑου-σα δὲ πὰϱ πό-δα βαί-



la-chen-de Men-schenglück; un-sicht-bar be-gleitst du den Wan-

N. 1: φ β φ ϱ ϱ μ ι ϱ ν λ μ

νεις, γαυ-ϱού-με-νον αὐ-χέ-να κλί-νεις.



drer, und beugst ihm den tro-tzi-gen Na-cken.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Zu diesen Ueberresten griechischer Compositionen bemerkt Westphal (Metrik I. S. XVI ff.): Die antike Kunst ist etwas unsrer neuern Musik und unserm musikalischen Empfinden durchaus nicht fremdes, sie berührt sich mit der heutigen Musik ungleich mehr als mit der Musikperiode der Kirchentöne oder des Mittelalters. Dies wird schon durch die dem Alterthume eigene Kunst des rhythmischen Periodisirens bedingt. Was uns von alten Compositionen erhalten ist, trägt den Charakter eines nach rhythmischer Seite streng abgerundeten Volksliedes. Was die tonischen Verhältnisse anbetrifft, so finden wir in den griechischen Melodieen manches, was von unseren deutschen Liedern abweicht, wir denken zunächst an Vergleiche mit den Volksliedern unserer Nachbarvölker, an französische, keltische, slavische Lieder, aber schliesslich stellt sich eine Eigenthümlichkeit der Melodieführung und Modulation heraus, welche eben etwas individuell antik griechisches ist, das sich in seiner Einfachheit zur modernen Musik ebenso verhält, wie etwa die bildenden Künste des Alterthums zu denen der Jetztzeit. Es gab einen argen Schwärmer für griechische Musik, der über diesen Gegenstand viele dicke Bücher und sogar musikalische Lexika der Alten geschrieben hat; nichtsdestoweniger hielt er die uns überlieferten griechischen Musikreste für etwas so unmusikalisches, für ein solches Conglomerat zusammenhangsloser Töne, dass er sich nicht scheuete, jene Musikreste für untergeschoben zu erklären: die Musik der Griechen müsse eine ganz andere und viel bessere gewesen sein. Hoffentlich wird diesem Urtheile heutzutage Niemand mehr zustehen. Etwas anderes, etwas besseres, als die griechische Musik in den uns erhaltenen, aus nachclassischer Zeit stammenden Melodieresten sich zeigt, — etwas anderes und besseres war wenigstens dem Genre nach die griechische Musik auch nicht in den Tagen des Aeschylus und des Pindar, die den Nachfolgenden als die grössten Meister musikalischer Composition gelten. Ueberall haben wir in lyrischer und dramatischer Musik die kurze, scharf rhythmisirte Liedform vorauszusetzen, deren Periodenbau vorwiegend auf das Prinzip der Repetition angelegt ist, ein Prinzip, welches sich dann noch weiter in der strophischen und antistrophischen Wiederholung ausspricht, überall ist die harmonische Grundlage entweder ein der erhöhten Tonstufen entbehrendes Moll, oder ein der Septime oder Quarte entbehrendes Dur, wobei die Quinte oder Terz des tonischen Dreiklanges ebenso häufig oder noch häufiger als die Prime zum Melodieschluss der in der Tonika ausgehenden Perioden gebraucht wird.

B. Die Musik der Römer.

Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik, 1. Bd. S. 480 ff.
Ambros, Geschichte der Musik, 1. Bd. S. 517 ff.

§. 1. Die Musik, und zwar sowol die Vocal- als die Instrumentalmusik, war bei den Römern in der ältesten Zeit vorzugsweise im Dienste des Kultus und des öffentlichen Lebens, beim Absingen von Gebetsformeln (Axamenta, Carmen Fratrum

Arvalium etc., s. II. Abth. S. 279), bei der Darbringung von Opfern, bei den Chortänzen der Priester, bei festlichen Aufzügen (Triumphzügen), bei Leichenbegängnissen u. dgl., seit der ersten Hälfte des 4. Jahrh. v. Chr. auch bei den scenischen Spielen (ludi scenici, s. IV. Abth. S. 296 ff.), in den Einzelgesängen (cantica, *μονῳδίαι*) mit Flötenbegleitung in Gebrauch. Das vorherrschende und beliebteste Toninstrument war hierbei und blieb auch für die Folgezeit die Tîbia, 'Pfeife', 'Flöte', 'Klarinette' (s. im Folg. §. 10, a, 1).

Ausserhalb der religiösen und Staatssphäre wurde die Musik von den Römern lediglich als Gegenstand der Unterhaltung, nicht auch, wie von den Griechen (s. ob. S. 7 ff.), der sittlichen Bildung und Veredlung betrachtet; daher sie (namentlich während der Zeit der Republik) keinen wesentlichen Unterrichtsgegenstand für die römische Jugend bildete, vielmehr nur als Gegenstand des Gewerbes zünftiger Sänger, Schauspieler und Musikanten erschien; woraus dann weiter folgte, dass sich bei den Römern keine eigne, selbständige musikalische Kunst ausbildete, sondern in ältester Zeit die etruskische, später die griechische Musik geübt wurde.

1. Mommsen, Röm. Gesch. I. S. 203 ff.: Die lateinische Dichtkunst ist wie jede andere ausgegangen von der Lyrik oder vielmehr von dem ursprünglichen Festjubel, in welchem Tanz, Spiel und Lied noch in ungetrennter Einheit sich durchdringen. Es ist dabei bemerkenswerth, dass in den ältesten Religionsgebräuchen der Tanz und demnächst das Spiel weit entschiedener hervortreten als das Lied. In dem grossen Feierzug, mit dem das römische Volksfest eröffnet ward, spielten nächst den Götterbildern und den Kämpfern die vornehmste Rolle die ernsten und die lustigen Tänzer: jene geordnet in drei Gruppen, der Männer, der Jünglinge und der Knaben, alle in rothen Röcken mit kupfernem Leibgurt, mit Schwertern und kurzen Lanzen, die Männer überdies behelmt, überhaupt in vollem Waffenschmuck; diese in zwei Schaaren getheilt, der Schafe in Schafpelzen mit buntem Ueberwurf, der Böcke nackt bis auf den Schurz mit einem Ziegenfell als Umwurf. Ebenso waren die 'Springer' vielleicht die älteste und heiligste von allen Priesterschaften und durften die Tänzer (ludii, ludiones) überhaupt bei keinem öffentlichen Aufzuge und namentlich bei keiner Leichenfeier fehlen, weshalb denn der Tanz schon in alter Zeit ein gewöhnliches Gewerbe ward. Wo aber die Tänzer erscheinen, da stellen auch die Spielleute oder, was in ältester Zeit dasselbe ist, die Flötenbläser sich ein. Auch sie fehlen bei keinem Opfer, bei keiner Hochzeit und bei keinem Begräbniss; und neben der uralten öffentlichen Priesterschaft der Springer steht gleich alt, obwohl im Range bei weitem niedriger, die Pfeifergilde (collegium tibicinum), deren echte Musikantenart bezeugt wird durch das alte und selbst der strengen römischen Polizei zum Trotz behauptete Vorrecht, an ihrem Jahresfeste maskirt und süssen Weines voll auf den Strassen sich herumzutreiben. Wenn also der Tanz als ehrenvolle Verrichtung, das Spiel als untergeordnete,

aber nothwendige Thätigkeit auftritt und darum öffentliche Genossenschaften für beide bestellt sind, so erscheint die Dichtung mehr als ein Zufälliges und gewissermassen Gleichgültiges, mochte sie nun für sich entstehen oder dem Tänzer zur Begleitung seiner Sprünge dienen.

2. Ambros, Gesch. d. Musik I. S. 520: 'Das mächtigste Förderungsmittel der Musik wurde in Rom das Theater. Das erste Schauspiel sahen die Römer im Jahre der Stadt 390 (v. Chr. 364) unter dem Consulate des C. Sulpicius Peticus und des C. Licinius Stolo, und zwar als Festspiel zur Abwendung einer herrschenden Pest; es war eigentlich ein pantomimischer Tanz mit Flötenbegleitung, von etrurischen Tänzern ausgeführt; die römische Jugend ahmte es nach, wobei scherzhafte Verse im Wechselgesange, wie es scheint, improvisirt wurden. Einige Jahre später verband der Dichter Livius damit eine planmässige dramatische Handlung, sang auch selbst, wobei ihn das Volk in seinem Entzücken seinen Gesang so oft wiederholen liess, bis er heiser wurde und einen andern Sänger hinstellen musste, der unter Flötenbegleitung weiter sang, während Livius dazu nur agirte. Von da an wurde es Sitte, dass die Schauspieler nur den Dialog (diverbium) sprachen, den Gesang aber zu ihrer Action ein Anderer ausführte. Doch war es auch, wenigstens späterhin, nicht ungewöhnlich, dass ein Schauspieler eine Rolle selbst sang und agirte. So sang und spielte Nero im Costüm die Canace, den Muttermörder Orest, den blinden Oedipus, den rasenden Herkules. (Tragoedias quoque cantavit personatus — inter caetera cantavit Canacen parturientem, Oresten matricidam, Oedipodem excaecatum, Herculem insanum. Sueton. Nero XXI.) Bei dem Trauerspiele, wie bei dem Lustspiele, wirkte nämlich die Musik so mit, dass ersteres dadurch etwas, gleichsam der heroischen Oper Analoges wurde, letzteres einen vaudevilleartigen Charakter annahm. Wir wissen von der Theatermusik der Römer mehr als von ihrer übrigen — Dank sei es den Notizen, die uns Diomedes und Donatus darüber gegeben haben. (Diomedes unterscheidet bei den Lustspielen das Diverbium, das Canticum und den Chorus, d. i. den Dialog, den Einzel- und den Chorgesang, bemerkt aber dazu, dass die lateinische Comödie, ohne den Chor anzuwenden, blos aus Diverbium und Gesang bestehe. Latinae vero comoediae chorum non habent, sed duobus tantum membris constant, diverbio et cantico). Die musikalische Partie wurde dabei für so wichtig gehalten, dass man den Componisten eigens nannte; besonders scheint ein gewisser Flaccus, Freigelassener des Claudius, die Lustspiele des Terenz sämmtlich oder doch viele davon mit der nöthigen Musikbegleitung versehen zu haben, und zwar, wie ausdrücklich bemerkt wird, mit Begleitung von Tibien. (In den Didaskalien der Terenzischen Lustspiele wird bemerkt: egere L. Ambivius Turpio. L. Attilius Praenestinus. modos fecit Flaccus Claudii. tibiis paribus, tibiis duabus dextris, primum tibiis imparibus, deinde duabus dextris, tibiis imparibus, tibiis paribus, tibiis serranis. G. Hermann (Opusc. T. I. p. 295) und Salmasius (ad script. hist. Aug.) wollen hierin blos das eigentliche Musikmachen finden, Dr. Reinhold, wie es scheint mit mehr Recht, die Composition. — Zum Canticum vgl. Witzschel in Pauly's Real-Enc. II. S. 128 ff. und die das. citirten Autoren. Ueber tibiae dextrae, sinistrae, pares, impares, serranae s. im folg. S. 51.

§. 2. Die römischen Musik-Schriftsteller.

1. Der älteste derselben, M. Vitruvius Pollio (um 30 v. Chr., s. II. Abth. S. 313) handelt von der Musik nur gelegentlich bei Besprechung der Theaterakustik (de architectura V. cap. 4 u. 5), indem er die Entschuldigung vorausschickt: 'Harmonice est musica litteratura obscura et difficilis maxime quidem quibus Graecae litterae non sunt notae. quam si volumus explicare necesse est etiam Graecis verbis uti, quod nonnulla eorum Latinas non habent appellationes. itaque ut potero quam apertissime ex Aristoxeni scripturis (s. ob. S. 23 ff.) interpretabor et eius diagramma subscribam finitionesque sonituum designabo, uti qui diligentius attenderit facilius percipere possit'. Es folgen dann kurze Erklärungen über die Stimme, die Intervalle, die drei Tongeschlechter ('genera modulationum, primum quod Graeci nominant *ἁρμονίαν*, secundum *χρῶμα*, tertium *διάτονον*') u. s. w. Ausserdem wird im 13. Kap. des 10. Buches eine Wasserorgel beschrieben.

2. Macrobius (um 420 n. Chr., s. II. Abth. S. 340) handelt im 2. Buche seines Commentarius in (Ciceronis) Somnium Scipionis von der Musik nach pythagoreischen Lehrsätzen (von der 'Musik der Sphären').

3. Martianus Capella (um 430 n. Chr., s. II. Abth. S. 340) widmet das letzte (9.) Buch seiner bekannten Encyclopädie der freien Künste (De nuptiis Philologiae et Mercurii) der Musik; er hat seinen Stoff meist aus der Schrift des oben (S. 25) erwähnten Aristides Quintilianus *Περὶ μουσικῆς* entlehnt.

4. Boëtius (der berühmte römische Philosoph und Staatsmann, † 525, s. II. Abth. S. 338), der bedeutendste unter den römischen Musikschriftstellern, Verfasser einer umfassenden, im Mittelalter viel benutzten Schrift De musica libri V, welche ein vollständiges Compendium der musikalischen Wissenschaften bildet und namentlich für die älteren Quellen theils zur Bestätigung, theils zur Ergänzung dient (herausgeg. Venet. 1491; Basil. 1546; die correcteste Ausg. v. Glareanus, ib. 1570).

---

§. 3. Die musikalischen Instrumente der Römer.

a. Die Blasinstrumente: Tîbia — tuba — bûcina — lituus.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

b. Die Saiteninstrumente: Allgemeine Bezeichnung: fides; — besondere Bezeichnung: Lyra — cithara — barbitos oder barbiton — nablion (naulion).

a. Die Blasinstrumente.

1. Tibia umfasst den *αὐλὸς* und *πλαγίαυλος* der Griechen (s. ob. S. 36 ff.), d. i. die heutige Klarinette und Flöte, bei den Römern seit der ältesten Zeit das vorherrschende und beliebteste Toninstrument: vgl. Ovid. Fast. 6, 657 ff.:

> Temporibus veterum tibicinis usus avorum
> magnus et in magno semper honore fuit.
> cantabat fanis, cantabat tibia ludis,
> cantabat maestis tibia funeribus.

Sie war ursprünglich aus Schilfrohr, später aus Lotos (so die libysche und phrygische, Ov. Fast. 4, 190), aus Metall (zuerst von den Tyrrhenern gefertigt, Plin. 16, 36, 66). Die am häufigsten angewandte tibia, die phrygische oder berecynthische (Hor. Carm. 3, 7, 30) war an der Mündung weit wie die tuba (s. im Folg.) und hatte einen gekrümmten Ansatz oder ein Horn, um die Kraft des Tones zu erhöhen (Ovid. Met. 11, 16; Hor. Carm. 1, 18, 13; dah. furiosa tibia, Ovid. Fast. 4, 341). — Neben der einfachen kam sehr früh die Doppelflöte oder Doppelklarinette (bei den Griechen *γαμήλιον αὔλημα*, s. ob. S. 38) in Gebrauch, welche, oberhalb in Einem Mundstücke verbunden, vom Flötisten zugleich geblasen wurde. Man unterschied dieselben durch die Bezeichnung dextra und sinistra tibia; über die Bedeutung dieser verschiedenen Bezeichnung ist viel gestritten worden; die wahrscheinlichste Erklärung ist: die mit der rechten Hand gespielte und auf der rechten Seite des Mundes geblasene Pfeife hiess dextra, die mit der linken Hand und auf der linken Seite des Mundes, sinistra; jene hatte drei oder mehr, diese wenigstens vier Löcher (so die alttyrrhenische, Varro bei Acro ad Hor. A. P. 202 ff.), und in dieser Hinsicht wurden sie pares und impares oder aequales und inaequales tibiae genannt; Varro (bei Serv. ad Verg. Aen. 9, 618) nennt die pares: Serranae, die impares: Phrygiae. Die dextra war eine 'männliche' Pfeife mit tieferm Tone, die sinistra eine 'weibliche' mit dem Discant (vgl. den griechischen *αὐλὸς ἀνδρεῖος καὶ γυναικεῖος* ob. S. 37). Die dem Mundstücke näheren sowie die grösseren Löcher gaben die höheren, die entfernteren und kleineren die tieferen Töne (Macrob. Somn. Scip. 2, 4). Beim

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Götterkulte begann man mit dem Blasen auf der tibia dextra, daher incentiva genannt, und die sinistra fiel in den angegebenen Ton ein, daher succentiva (Varr. de re rust. 1, 2, 15: ut dextera tibia alia quam sinistra, ita ut tamen sit quodam modo coniuncta, quod est altera eiusdem carminis modorum incentiva, altera succentiva). Beim Kultus und im Theater gebrauchte man sehr lange Pfeifen, welche grössere Anstrengung verursachten, daher wandten die Blasenden die Mundbinde, *φορβεία*, an (s. ob. S. 38), die für kleinere Räume angewandten kürzeren tibiae wurden ohne Mundbinden geblasen. (Vgl. Scheiffele in Pauly's Real-Enc. VI, 2. S. 1945 ff.)

2. Tŭba, 'Trompete', 'Posaune', die *σάλπιγξ* der Griechen (s. ob. S. 38 ff.), lang und von tiefem, rauhem Tone (im Gegensatze zum gekrümmten und helltönenden lituus, s. im Folg.), aus Etrurien bei den Römern eingeführt, anfangs aus Horn, später in der Regel aus Messing, am gewöhnlichsten im Kriege zur Angabe der Signale fürs Zusammenrufen der Soldaten, beim Angriffe (für das Fussvolk, dagegen mit dem lituus für die Reiterei), beim Marsche, beim Wechsel der Nachtwachen u. dgl., aber auch bei den Opfern, bei festlichen Spielen, bei feierlichen Leichenbegängnissen (für die es eine besondere Art Tuba gab, s. im Folg.) u. dgl. gebraucht. Enn. Ann. 452 Vahl.:

at tuba terribili sonitu taratantara dixit,

nachgeahmt von Vergil (Aen. 9, 503 ff.):

at tuba terribilem sonitum procul aere canoro
increpuit.

Cic. Catil. 2, 6, 13: cum arma, cum tubas, cum signa militaria, cum aquilam illam argenteam scirem esse praemissam. Caes. B. G. 2, 20, 1: Caesari omnia uno tempore erant agenda: vexillum proponendum . . signum tuba dandum etc. Id. B. C. 3, 46, 4: Caesar cohortatus tuba signum dari atque in hostes impetum fieri iussit. Tac. hist. 2, 29: tubae sono, quo miles ad belli munia cietur etc. — Varr. L. L. 6 §. 14: Dies Tubulustrium appellatur, quod eo die in atrio sutorio sacrorum tubae lustrantur; vgl. ib. 5. §. 117: Tubae a tubis, quos etiam nunc ita appellant tubicines sacrorum. — Ovid. Fast. 1, 716: canteturque ferâ nil nisi pompa tubâ ('nur bei feierlichem Zuge ertöne die wilde Tuba'). Verg. Aen. 11, 192: constituere pyras, huc corpora quisque suorum more tulere patrum . . it coelo clamorque virum clangorque tubarum.

Hor. Sat. 1, 6, 44: hic, si plostra ducenta concurrantque foro tria funera, magna sonabit cornua quod vincatque tubas etc. Ateius Capito bei Gell. 2, 20 extr.: Siticines appellatos qui apud 'sitos' canere soliti essent, hoc est vita functos et sepultos, eosque habuisse proprium genus tubae, qua canerent, a ceterorum tubicinum differens.

3. Bûcina (so mit Einem c, nicht buccina, ist das Wort zu schreiben, aus bov-i-cina von bos u. canere: 'Kuhhorn'), griech. *βυκάνη*, schneckenförmig gewundenes, unserm Waldhorn ähnliches Toninstrument (s. die Abbildung in Becker-Marquardt's Röm. Alterth. III, 2. Taf. II. Nr. 16; und vgl. Veget. 3, 5: Tuba, quae directa est, appellatur, bucina, quae in semet aereo circulo flectitur, cornu, quod ex uris agrestibus, argento nexum, temperato arte spiritu quem canentis flatus emittit, auditur), anfangs aus Horn, später aus Blech oder Messing, zunächst wie die tuba im Kriege, zur Angabe der Signale für das Ablösen der Wachen und für den Aufbruch gegen den Feind, aber auch zur Anzeige des Anfangs und des Endes der Malzeit; ferner für die Signale der Hirten.

Ovid. Met. 1, 335 ff.:

> . . . cava bucina sumitur illi,
> tortilis, in latum quae turbine crescit ab imo,
> bucina, quae medio concepit ubi aëra ponto,
> litora voce replet sub utroque iacentia Phoebo.

Cic. pro Mur. 9, 22: Vigilas tu de nocte ut tuis consultoribus respondeas, ille (imperator), ut eo, quo intendit, mature cum exercitu perveniat; te gallorum, illum bucinarum cantus exsuscitat. Liv. 7, 35: Ubi secundae vigiliae bucina datum signum esset. — Verg. Aen. 11, 475: Bello dat signum rauca cruentum bucina. — Tac. Ann. 15, 30: Ut initia vigiliarum per centurionem nuntiari, convivium bucina dimitti etc.; vgl. Polyb. 14, 3: *ἔστιν ἔθος Ῥωμαίοις κατὰ τὸν τοῦ δείπνου καιρὸν τοὺς βυκανητὰς καὶ σαλπιγκτὰς πάντας σημαίνειν παρὰ τὴν τοῦ στρατηγοῦ σκηνήν, χάριν τοῦ τὰς νυκτερινὰς φυλακὰς κατὰ τὸν καιρὸν τοῦτον ἵστασθαι κατὰ τοὺς ἰδίους τόπους* etc. — Varro de re rust. 3, 13, 1: Vidisti ad bucinam inflatam certo tempore apros et capreas convenire ad pabulum. Ibid. 2, 4, 20: nutrices subulcus debet consuefacere, omnia ut faciant ad bucinam. Primo cum incluserunt, cum bucinatum est, aperiunt, ut exire possint etc.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

4. Lituus, 'Zinke', gekrümmtes Blasinstrument von hohem und schneidendem Tone, vorzüglich im Kriege zu Signalen für die Reiterei angewandt, während die tuba die Signale für das Fussvolk angab (Acro ad Hor. Carm. 1, 1, 23: Lituus equitum est et incurvus, tuba vero peditum est et directa).

Enn. Ann. 522 Vahl.:

Inde loci lituus sonitus effudit acutos.

Hor. Carm. 1, 1, 23:

Multos castra iuvant et lituo tubae
permixtus sonitus bellaque matribus
detestata.

Lucan. 1, 237:

. . . stridor lituum clangorque tubarum.

Ovid. Fast. 3, 216:

Iam steterant acies ferro mortique paratae,
iam lituus pugnae signa daturus erat.

b. Die Saiteninstrumente lyra, cithara, barbitos oder barbiton, nablion (naulion) sind bei den Römern von derselben Form wie bei den Griechen und dienen theils zur Begleitung des Gesanges, theils in der Kaiserzeit zu besonderen Musikproduktionen (Appul. Met. 5 p. 165 Elm.: Iubet citharam loqui: psallitur; tibias agere: sonatur: choros canere: cantatur).

II. Die Poetik der Griechen und Römer.

Ed. Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten (2 Bde., Bresl. 1834 u. 37).

J. A. Hartung, Lehren der Alten über die Dichtkunst durch Zusammenstellung mit denen der besten Neueren erklärt (Hamburg und Gotha, 1845).

H. Ulrici, Geschichte der hellenischen Dichtkunst (2 Bde., Berl. 1835).

G. H. Bode, Geschichte der hellenischen Dichtkunst bis auf Alexander d. Grossen (3 Bde. in 5 Thln., Leipz. 1838 ff.).

G. Bernhardy, Grundriss der griechischen Literatur (3. Bearb., 2 Bde. in 3 Abtheilungen, Halle 1865 ff).

§. 1.

1. Wie Aristoteles als der Schöpfer der Kunsttheorie überhaupt zu betrachten ist (s. ob. S. 7), so war er auch der

Erste, der die Dichtkunst insbesondere wissenschaftlich behandelte und eine Theorie derselben, eine Poetik, schuf, von welcher Lessing, der grösste Kunstkritiker seit Aristoteles, urtheilt, 'dass sie ein eben so unfehlbares Werk sei, als die Elemente des Euklides nur immer sind'.

Lessing, Hamburgische Dramaturgie, 2. Bd. (Werke 7. Bd. d. Lachmannschen Ausg. v. 1839) S. 453: 'Was mich versichert, dass ich das Wesen der dramatischen Dichtkunst nicht verkenne, ist dieses, dass ich es vollkommen so erkenne, wie es Aristoteles aus den unzähligen Meisterstücken der griechischen Bühne abstrahirt hat. Ich habe von dem Entstehen, von der Grundlage der Dichtkunst dieses Philosophen meine eignen Gedanken, die ich hier ohne Weitläufigkeit nicht äussern könnte. Indess steh ich nicht an, zu bekennen, (und sollte ich in diesen erleuchteten Zeiten auch darüber ausgelacht werden!) dass ich sie für ein eben so unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklides nur immer sind. Ihre Grundsätze sind eben so wahr und gewiss, nur freilich nicht so fasslich, und daher mehr der Chikane ausgesetzt, als alles, was diese enthalten. Besonders getraue ich mir von der Tragödie, als über die uns die Zeit so ziemlich alles daraus gönnen wollen, unwidersprechlich zu beweisen, dass sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen könne, ohne sich eben so weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen'.

2. Das von der Dichtkunst handelnde Werk des Aristoteles führt in den Handschriften den Titel *Περὶ ποιητικῆς*, und Aristoteles erwähnt desselben in der Rhetorik wiederholentlich mit der Bezeichnung *ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς* (Rhetor. 1, 11 extr.; 3, 18 extr.). Das Verzeichniss seiner sämmtlichen Werke bei Diogenes Laërtius (V, 24) nennt es *Πραγματείας τέχνης ποιητικῆς ᾱ β̄*; Hesychius: *τέχνης ποιητικῆς β̄*. Da das uns überlieferte Werk nur aus Einem Buche von mässigem Umfange besteht und nur einen Theil des Stoffes, welcher nach den Einleitungsworten den Inhalt desselben bilden soll, behandelt (es fehlt die Behandlung der Komödie, der Dithyramben- und Nomenpoesie oder der Lyrik; es fehlt ferner ein Theil der Ausführung des Epos und der Tragödie, von letzterer auch der wichtige Abschnitt über die Katharsis der Pathemata u. a.), so erscheint die Annahme gerechtfertigt, dass wir nur den ersten Theil der ursprünglichen aristotelischen Poetik, und auch diesen nicht vollständig, besitzen. Wegen der zahlreichen Lücken und Unvollkommenheiten selbst dieses uns überlieferten Theiles hält Gottfried Hermann (in s. Ausg d. Poetik) das Ganze für einen 'unausgeführten Entwurf'; Hartung (in der ob. angegeb. Schrift S. IV) urtheilt darüber: 'Aristoteles' Schrift über die Dichtkunst

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ist nicht als vollständiges Werk auf uns gekommen, sondern besteht aus lauter Fragmenten oder Excerpten, welche noch dazu zum Theil sehr bunt untereinander geworfen sind'; endlich Stahr (in Aristotelia II, 278 ff., u. dess. Uebersetzung der Poetik S. 13) betrachtet die Schrift für 'nichts mehr und nichts weniger als ein nach aristotelischen Vorträgen von einem Zuhörer des Philosophen aufgezeichnetes Heft, dessen Verfasser sich das ihn Interessirende ausführlicher, Anderes kürzer anmerkte, Manches wegliess, hier und da auch ein paar eigne Bemerkungen an den Rand schrieb, und überhaupt dem Vortrage nach subjectiver Neigung und Belieben folgte'. — Verschieden von dem Werke *Περὶ ποιητικῆς* ist das verloren gegangne literar-historische Werk des Aristoteles *Περὶ ποιητῶν*, 3 Bücher (die Fragmente in Müller's Histor. fragm. II. p. 185. n. 273—279). —

Die Einleitungsworte der Poetik lauten: *Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἥν τινα δύναμιν ἕκαστόν τι ἔχει καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους εἰ μέλλει καλῶς ἕξειν ἡ ποίησις, ἔτι δὲ ἐκ πόσων καὶ ποίων ἐστὶ μορίων, ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ὅσα τῆς αὐτῆς ἐστι μεθόδου, λέγωμεν ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν πρῶτον ἀπὸ τῶν πρώτων.* Also

A) über das Wesen der Dichtkunst im Allgemeinen und deren einzelne Theile,

B) über die kunstmässige Behandlung des dichterischen Stoffes,

C) über die Zahl und die Beschaffenheit der Bestandtheile jeder einzelnen Dichtungsart; endlich

D) über die anderen hierher gehörenden Gegenstände.

Besondere Textesausgaben der Poetik sind: von G. Hermann (Lips. 1802) — Gräfenhan (Lips. 1821) — Fr. Ritter (Colon. 1839) — Ueberweg (Berol. 1869) — Vahlen (2. ed., Berol. 1874). = Uebersetzungen: von Walz (2. Ausg., besorgt von Zell, Stuttg. 1859) — Stahr (Stuttg. 1860) — Ueberweg (Berl. 1869). = Erläuterungsschriften: Lessing in d. Hamburg. Dramaturgie — L. Spengel, Ueber Aristoteles' Poetik (in den philos.-philolog. Abhandll. der Münchner Akad. S. 211 ff.); vgl. auch im Folg. die Literatur über einzelne Gegenstände der Poetik.

§. 2. Die Grundzüge der aristotelischen Poetik nach der Schrift *Περὶ ποιητικῆς*.

1. Das Wesen der Poesie im Allgemeinen und deren einzelne Theile.

Cap. I, 2 u. 3. '(2) Die epische und die tragische Dichtung, ferner die Komödie und die Dithyrambendichtung (Lyrik), sowie grösstentheils auch die Auletik und Kitharistik (die Instrumentalmusik) treffen sämmtlich darin zusammen, dass sie, in ihrer Gesammtheit betrachtet, Nachahmungen (nachahmende Darstellungen) sind. (3) Sie unterscheiden sich aber von einander durch drei Dinge: nämlich entweder durch die der Gattung nach verschiedenen Mittel der Nachahmung; oder die Gegenstände (der Nachahmung) sind andere; oder die Art und Weise der Nachahmung ist eine andere und nicht die gleiche'. (*Ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις, ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ, καὶ τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς, πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον·* (3) *διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν· ἢ γὰρ τῷ γένει ἑτέροις μιμεῖσθαι, ἢ τῷ ἕτερα, ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον*).

Ueber die *μίμησις* (Nachahmung, Nachbildung) in der Kunst überhaupt s. ob. S. 4.

a. Verschiedenheit der Dichtungen nach den verschiedenen Mitteln der Nachahmung.

Cap. I, 4—10. '(4) Gleichwie nämlich Einige theils durch Farben, theils durch Gestalten Vieles nachbildend darstellen — — sei es durch Kunst oder durch Naturanlage — Andere aber vermittels der Stimme, ebenso führen auch in den angegebenen Künsten alle insgesammt die Nachahmung in Rhythmus, Rede und Harmonien (Tönen) aus, und zwar durch diese entweder gesondert oder verbunden. So z. B. wenden die Auletik und die Kitharistik und noch andre Künste dieser Art, wie die des Syrinxspiels, nur Harmonie und Rhythmus an (*Ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνταί τινες ἀπεικάζοντες οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας, ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς, οὕτω κἀν ταῖς εἰρημέναις τέχναις ἅπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ, τούτοις δ' ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις, οἷον ἁρμονίᾳ μὲν καὶ ῥυθμῷ χρώμεναι μόνον ἥ τε αὐλητικὴ καὶ ἡ κιθαριστικὴ κἂν εἴ τινες ἕτεραι τυγχάνουσιν οὖσαι (τοιαῦται)*

τὴν δύναμιν οἷον ἡ τῶν συρίγγων). (5) Mit dem Rhythmus allein, ohne Harmonie, ahmt die Kunst der Tänzer (Orchestik) nach; denn auch diese ahmen durch den rhythmischen Ausdruck ihrer Körperbewegungen sowol Charaktere (Gemüthstimmungen) als Leidenschaften und Handlungen nach. (*Αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ μιμοῦνται χωρὶς ἁρμονίας οἱ τῶν ὀρχηστῶν, καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις*). (6) Die Wortdichtung (Epopöie) dagegen ahmt blos in prosaischen Worten oder in Versen nach, und zwar mischt sie entweder die verschiedenen Verse untereinander, oder beschränkt sich auf Eine bestimmte Versgattung; jedoch ist für diesen Umfang des Begriffs in der üblichen griechischen Sprache bis jetzt kein Wort vorhanden (*Ἡ δὲ ἐποποιία μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις καὶ τούτοις εἴτε μιγνῦσα μετ' ἀλλήλων εἴθ' ἑνί τινι γένει χρωμένη τῶν μέτρων . . τυγχάνουσα μέχρι τοῦ νυν*). (7) Wir wüssten auch statt 'Wortdichtung' (Epopöie) keinen gemeinschaftlichen Namen für die Mimen des Sophron und Xenarchos und die sokratischen Reden anzugeben, und ebensowenig wenn jemand die nachahmende Darstellung in Trimetern oder in elegischen (Distichen) oder in irgend anderen ähnlichen (nicht-hexametrischen) Versmassen ausführte. Freilich verbinden die Menschen das Versmass mit dem Dichten und nennen die Einen Elegiendichter, die Anderen Ependichter, dieselben nicht Dichter auf Grund der Nachahmung, sondern oberflächlich auf Grund des Versmasses nennend (*Οὐδὲν γὰρ ἂν ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ τοὺς Σωκρατικοὺς λόγους οὐδὲ εἴ τις διὰ τριμέτρων ἢ ἐλεγείων ἢ τῶν ἄλλων τινῶν τῶν τοιούτων ποιοῖτο τὴν μίμησιν· πλὴν οἱ ἄνθρωποί γε συνάπτοντες τῷ μέτρῳ τὸ ποιεῖν ἐλεγειοποιοὺς, τοὺς δὲ ἐποποιοὺς ὀνομάζουσιν οὐχ ὡς κατὰ τὴν μίμησιν ποιητὰς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον προσαγορεύοντες*). (8) Pflegt man ja sogar Diejenigen Dichter zu nennen, welche einen Gegenstand der Heilkunde oder der Tonkunst metrisch vortragen, und doch haben Homer und Empedokles nichts miteinander gemein ausser das Versmass: weswegen man auch jenen mit Recht einen Dichter nennt, diesen aber viel mehr einen Naturforscher als einen Dichter. (9) Auf gleiche Weise müsste man, wenn Einer sämmtliche Versmasse untereinander mischend eine dichterische Nachahmung ausführte — wie Chairêmon den Kentauren dichtete, eine aus allen möglichen Versmassen gemischte Rhapsodie, denselben ebenfalls einen Dichter nennen. Soviel hierüber.

'(10) Es gibt aber auch einige Dichtungsarten, welche alle rwähnten Mittel — ich meine Rhythmus, Melodie und Versmass — nwenden, wie die Dithyramben- und die Nomendichtung, ie Tragödie und die Komödie; sie unterscheiden sich nur darin, ass die einen sie alle zugleich, die anderen sie nur einzeln und ach einander gebrauchen. (*Εἰσὶ δέ τινες αἱ πᾶσαι χρῶνται τοῖς ἰρημένοις, λέγω δὲ οἷον ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ, ὥσπερ ἥ ε τῶν διθυραμβικῶν ποίησις καὶ ἡ τῶν νόμων καὶ ἥ τε τραγῳ-ία καὶ ἡ κωμῳδία, διαφέρουσι δὲ ὅτι αἱ μὲν ἅμα πᾶσιν αἱ δὲ ατὰ μέρος*).

'Dies sind nach meiner Ansicht die Unterschiede der Künste ı Rücksicht auf die Mittel der nachahmenden Darstellung'.

Anmerkung. Zu §. 6. Das Wort *ἐποποιία* wird hier von Aristoteles, ı Ermangelung eines besondern Namens, im weitern Sinne von jeder erzäh-nden Dichtung, sowol in prosaischer als in metrischer Darstellung, gebraucht. ristoteles kann nicht *ποιητική* sagen, sondern nur einen Theil der Dicht-nst, die epische, nehmen, und dieser setzt er in seinem Sinne, weil sie zählend ist, auch prosaische Darstellung hinzu, weil es kein Wort gibt, das ides bezeichnet und umfasst; er wählt daher approximativ den Ausdruck *ποποιία*, der in gewöhnlicher Bedeutung nur die in Versen gegebene Poesie sdrückt, die Prosa aber ausschliesst' (Spengel, über die *κάθαρσις* S. 50). — ı §. 7. Ueber die Mimendichter Sophron und dessen Sohn Xenarchos wie über ihre in Prosa verfassten Dichtungen s. II. Abth. S. 126 und vgl. hen. XI. p. 505: *Ἀριστοτέλης δὲ ἐν τῷ περὶ ποιητῶν οὕτως γράφει· ἔκοῦν οὐδὲ ἐμμέτρους τοὺς καλουμένους Σώφρονος μίμους μὴ φῶμεν ναι λόγους καὶ μιμήσεις ἢ τοὺς Ἀλεξαμενοῦ τοῦ Τηίου τοὺς πρώτους ἀφέντας τῶν Σωκρατικῶν διαλόγων*; und über den halbpoetischen Cha-cter der sokratisch-platonischen Dialoge bei Diog. Laërt. IV, 38: *φησὶ δ' ιστοτέλης τὴν τῶν λόγων ἰδέαν αὐτοῦ* (*τοῦ Πλάτωνος*) *μεταξὺ ποιήματος ναι καὶ πεζοῦ λόγου*. S. Bernays, Grundzüge der verlornen Abhandl. des istot. über Wirkung der Tragödie S. 186 ff. — Zu §. 9. *Χαιρήμων*, ein agödiendichter, vielleicht Zeitgenoss Plato's; von seinen Dichtungen sind r einige Fragmente bei Athenäus erhalten. Den an unsrer Stelle erwähnten *ντανρος* nennt Athenaeus (XIII p. 608) ein *δρᾶμα πολύμετρον* (vermuthlich e Mischung von episch-lyrisch-dramatischer Dichtung, nach Ulrici (Gesch. hell. Dichtkunst I S. 520) 'ein verzweifelter Versuch, das Epos, welches in ner reinen Form und Bildung aus dem Leben der Zeit verschwunden war, ch rücksichtslose Verschmelzung mit den übrigen Kunstelementen wieder tend zu machen.' Vgl. auch Bernhardy, Griech. Liter. II, 1 S. 65 d. 3. Bearb. oben II, S. 125. Aristoteles erwähnt dieser Mischung von Versmassen noch mal tadelnd unten, Kap. 24 §. 6: *ἔτι δὲ ἀτοπώτερον, εἰ μιγνύοι τις αὐτὰ μέτρα*) *ὥσπερ Χαιρήμων*. — Zu §. 10. Unter 'Nomendichtung' (*ἡ ησις τῶν νόμων*) sind die Kultusgesänge zu Ehren des Apollo mit Cither-leitung und mimisch-rhythmischen Tänzen zu verstehen; vgl. Ulrici II. 150 ff.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

b. Verschiedenheit der Dichtungen nach der Verschiedenheit der Objekte der Nachahmung.

Cap. II, 1—4. '(1) Da aber alle Nachahmende Handelnde nachahmen, so müssen die letzteren nothwendig entweder Würdige oder Niedrige sein: denn hierauf allein beruhen ja meist die Charaktere, da sich Alle hinsichtlich des Charakters nach der Schlechtigkeit (dem Laster) und der Tugend unterscheiden. Demgemäss stellen die Dichter entweder Bessergeartete als die Menschen unsrer Zeit oder Schlechtere oder auch eben solche dar; gleichwie auch die Maler: denn Polygnôtos pflegte edlere, Pauson niedere, Dionysios gewöhnliche Menschen darzustellen. (2) Offenbar wird jede der erwähnten Nachahmungen dieselben Unterschiede haben, und wird eine verschiedene sein, je nachdem die nachgeahmten Gegenstände in dieser Hinsicht verschieden sind. (3) Denn eben diese Ungleichheiten können gradeso im Tanze und im Flöten- und Citherspiel zum Vorschein kommen, wie in der Darstellung durch die ungebundene und die blos metrische Rede (ohne Gesangbegleitung), wie z. B. Homer bessere, Kleophon gewöhnliche (alltägliche), Hegemon von Thasos, der erste (älteste) Parodiendichter und Nikochares, der Dichter der Delias, schlechtere Personen darstellte. (4) Ebenso kann man auch auf dem Gebiet der Dithyramben- und Nomendichtung nachbilden, wie Timotheos und Philoxenos ... die Kyklopen. In derselben Verschiedenheit liegt auch der Unterschied der Tragödie und der Komödie: denn jene will bessere, diese schlechtere Menschen als die jetzt gewöhnlichen darstellen.'

Anmerkung. Zu §. 1. Ueber die Maler Polygnôtos, Pauson und Dionysios s. unten im 36. Abschn. unter 'Geschichte der Kunst'. — Zu §. 3. *Κλεοφῶν*, Tragödiendichter, Darsteller gewöhnlicher Charaktere und in vulgärer Redeweise; Aristoteles erwähnt seiner nochmals unter Kap. 22 §. 1: *σαφὴς μὲν οὖν ἐστιν (λέξις) ἡ ἐκ τῶν κυρίων ὀνομάτων, ἀλλὰ ταπεινή. παράδειγμα δὲ ἡ Κλεοφῶντος ποίησις*; vgl. auch Rhetor. III, 7, 1, wo der von ihm gebrauchte komische Ausdruck *πότνια συκῆ* ('hehrer Feigenbaum') gerügt wird. — *Ἡγήμων ὁ Θάσιος*, mit dem Beinamen *Φακῆ* ('Linse', von seinem Lieblingsgericht), Dichter der ältern attischen Komödie, Erfinder der Parodie, trat öffentlich im Theater (vielleicht im Odeum) mit seinen parodischen (epischen und dramatischen) Vorträgen auf (Athen. XV. p. 699, a: *πρῶτος εἰσῆλθεν εἰς τοὺς ἀγῶνας τοὺς θυμελικούς*), und war besonders geschickt in der komischen Aktion. Das meiste Glück machte er mit seiner *Γιγαντομαχία*, aber auch in der Komödie soll er sich versucht haben. Vgl. Bernhardy, Griech. Lit. II, 2 S. 549; Ulrici II S. 322 ff. — *Νικοχάρης*, Sohn des Komikers Philonides, Dichter der mittlern Komödie, parodirte die von ihm gewählten myth

chen Stoffe, Bernhardy II, 2 S. 594. — Zu §. 4. Für die Textlücke *ὥσπερ .. γᾶς, Κύκλωπας* vermuthet Vahlen: *ὥσπερ θεοὺς Ἀργᾶς, Κύκλωπας*; Tyrwhitt, Hermann und Bekker lesen: *ὥσπερ Ἀργᾶς* und halten *Κύκλωπας* für in Glossem; die lect. vulg. ist: *ὡς Πέρσας καὶ Κύκλωπας*. — *Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος* gehören zu den letzten Dithyrambendichtern. Ersterer, aus Milet (446—357), Letzterer, von Kythere (435—380). Philoxenos ist Verfasser von 4 Dithyramben,' unter welchen am berühmtesten der *Κύκλωψ*, ein die Geschmacklosigkeit des Tyrannen Dionysios I. von Syrakus parodirendes Schäferspiel. Thimotheos war berühmter Musiker (Flöten- und Citherspieler) und Dichter; er hinterliess 18 Bücher *Νόμοι*, vorzugsweise religiöse Compositionen, zu denen wol auch Hymnen und Proömien gehörten, ausserdem eine Reihe melodramatischer Dichtungen oder, nach alter Benennung, Dithyramben; vgl. 1. Abth. S. 115; Bernhardy II, 1 S. 749 ff.; Ulrici II. S. 598 ff.

c. Verschiedenheit der Dichtungen nach der Art und Weise der Nachahmung.

Cap. III, 1—4. (1) Noch eine dritte Verschiedenheit beruht darauf, wie Einer jeden dieser Gegenstände nachahmt. Denn man kann mit denselben Mitteln dieselben Gegenstände nachahmen, einmal, indem man bald in eigner bald in andrer Person erzählt, wie Homer thut; oder, indem der Nachahmende derselbe bleibt und seine Person nicht ändert; oder endlich in der Weise, dass die Nachahmenden sämmtlich als wirklich Handelnde und Thätige auftreten. (*Ἔτι δὲ τούτων τρίτη διαφορὰ τὸ ὡς ἕκαστα τούτων μιμήσαιτο ἄν τις. καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὁτὲ μὲν ἀπαγγέλλοντα ἢ ἕτερόν τι γιγνόμενον περ Ὅμηρος ποιεῖ ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα, ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους*).

(2) Innerhalb dieser drei Verschiedenheiten also bewegt sich die Nachahmung, wie wir zu Anfange gesagt haben, nämlich in der Verschiedenheit der Mittel, der Gegenstände und der Art und Weise; so dass also in einer Beziehung Sophokles mit Homer übereinstimmt: denn Beide stellen gute Menschen dar, in einer Beziehung aber mit Aristophanes: denn sie stellen Beide Handelnde und dramatisch Wirkende (*δρῶντας*) dar. (3) Daher kommen auch Einige, die 'Dramen', *δράματα*, seien davon benannt, dass sie dramatisch Handelnde, *δρῶντας*, darstellen; deswegen nehmen sich auch die Dorer die Erfindung sowol der Tragödie als der Komödie zu, und zwar die Komödie der Megarer, theils der hierländischen — als sei dieselbe zur Zeit ihrer demokratischen Verfassung entstanden — theils die sicilischen, denn von dort stammte der Dichter Epicharmus, der viel früher lebte als

Chionides und Magnes; die Tragödie aber Einige (Dorer) im Peloponnes, indem sie die Benennungen zum Beweise nehmen. Denn diese (die Dorer), sagen sie, nennen die umliegenden Ortschaften *κῶμαι*, die Athener aber *δῆμοι*, Komödianten, *κωμῳδοί*, aber seien nicht von *κωμάζειν* (umherschwärmen) benannt, sondern davon, dass sie in den *κώμαις* (Dörfern) umherzogen, weil sie aus der Stadt abgewiesen wurden. Auch bezeichneten sie 'thun' mit *δρᾶν*, die Athener dagegen mit *πράττειν*.

(4) Soviel also über die Verschiedenheiten der nachbildenden Darstellungen, wie viele und welche es deren gebe.'

Anmerkung. Zu §. 1. In den hier angegebenen drei Arten der Darstellung sind die drei Dichtungsarten Epos, Lyrik und Drama gekennzeichnet. — Zu §. 3. Diese ganze sprachliche Auseinandersetzung ist ohne Zweifel späteres Glossem. Ueber Epicharmus (der nicht aus Sicilien, sondern aus der Insel Kos stammte) s. II. Abth. S. 126. — *Χιωνίδης* und *Μάγνης*, die beiden ältesten Dichter der attischen Komödie, beide um Ol. 80 (= 454 v. Chr.); vgl. Bernhardy II, 2 S. 585.

2. Vom Ursprung der Poesie.

Cap. IV, 1—14. '(1) Es scheinen im Allgemeinen zwei Ursachen die Poesie erzeugt zu haben, und zwar solche, die in der Natur des Menschen begründet sind. (2) Den Menschen nämlich ist erstlich von Kindheit an der Nachahmungstrieb eingepflanzt, und sie unterscheiden sich von allen anderen lebenden Wesen dadurch, dass der Mensch das geschickteste zum Nachahmen ist, wie er denn auch sein erstes Lernen durch Nachahmung bewirkt; und zweitens auch die Freude an den Werken der Nachahmung. (3) Ein Beweis dafür ist das, was bei den Werken der Nachahmung geschieht. Was wir nämlich in der Wirklichkeit nur mit Widerwillen ansehen, das betrachten wir gern in der getreuesten Abbildung mit Vergnügen, wie z. B. die Gestalten der verachtetsten Thiere und die der Leichname. (4) Der Grund auch hiervon ist der, dass das Lernen nicht blos für die Philosophen überaus angenehm ist, sondern ganz ebenso für alle andre Menschen, nur dass diese blos in geringem Masse daran Theil haben. (5) Deswegen aber freuen sie sich beim Anblick solcher Abbildungen, weil das Betrachten zusammenfällt mit der Erkenntniss und dem Schlusse, was ein jedes vorstellt, z. B. dass dies der oder jener sei; denn wenn man den Gegenstand zufällig vorher noch nicht gesehen hat, wird die Abbildung nicht als Nachahmung das Vergnügen bereiten, sondern durch ihre kunst

volle Ausführung oder durch ihr Kolorit oder aus irgend einem andern Grunde.

(6) Weil nun das Nachahmen in unsrer Natur liegt, und ebenso Harmonie und Rhythmus (denn dass die Versmasse nur einzelne Arten der Rhythmen sind, ist offenbar), so haben die von Anfang an dazu Befähigten und zumeist in allmäliger Entwickelung die Poesie aus den Stegreifversuchen heraus erzeugt.

(7) Es spaltete sich aber die Poesie je nach den eigenthümlichen Charakteren der Dichtenden. Denn die ernsteren Charaktere stellten edle Handlungen und Handlungen edler Menschen dar, die Leichtfertigeren aber die der schlechten Menschen, indem sie zuerst Spottlieder dichteten, wie jene Anderen Hymnen und Loblieder.

(8) Von Dichtern vor Homer nun können wir kein solches Gedicht namhaft machen, obwol es wahrscheinlich ist, dass es viele Dichter gab; von Homer an aber sind sie vorhanden, z. B. sein Margites und solcherlei Gedichte (Anderer), in welchen auch das hierzu passende iambische Versmass hinzukam, deswegen auch das iambische, *ἰαμβεῖον*, genannt wird, weil man mit diesem Versmasse sich gegenseitig verspottete, *ἰάμβιζον*. (9) Und so wurden von den alten Dichtern die einen Verfasser von heroischen Gedichten, die anderen von Iamben. Wie aber für würdige Stoffe Homer vor Anderen wahrhafter Dichter ist — denn er allein hat nicht blos schöne, sondern auch dramatische Nachahmungen (Handlungen) gedichtet — so hat er auch zuerst die Grundzüge der Komödie vorgezeichnet, indem er nicht den Spott, sondern das Lächerliche drastisch darstellte. Denn der Margites steht in dem nämlichen Verhältnisse zu den Komödien, wie die Ilias und Odyssee zu den Tragödien. (10) Nachdem aber die Tragödie und die Komödie hervorgetreten war, dichteten diejenigen, welche je nach ihrem eigenthümlichen Naturell zu einer von beiden Dichtungsarten hinneigten, die Einen anstatt der Spottlieder Komödien, die Anderen statt der Epen Tragödien, weil diese neuen Dichtungsformen bedeutender und geehrter waren als jene. — (11) Die Betrachtung, ob die Tragödie in ihren verschiedenen Arten schon ausreichend entwickelt sei oder nicht, sowol in Rücksicht auf ihr inneres Wesen als auf die theatralische Darstellung, bleibt einem andern Orte vorbehalten. —

(12) Während aber sie selbst und die Komödie anfangs Stegreifdichtung war, und zwar so, dass jene von den Vorsängern des

Dithyrambos, diese von denen der Phallslieder ausging, welche letztere noch jetzt in manchen Städten in Gebrauch sind, wurde sie allmälig vervollkommnet, indem man weiter entwickelte, was immer von ihr hervortrat; und nachdem sie viele Wandlungen erfahren hatte, blieb sie endlich stehen, da sie die ihr angemessene Gestaltung erlangt hatte.

(13) Die Zahl der Schauspieler hat zuerst Aeschylus von einem auf zwei gebracht, und die Partie des Chors verringert und dem Dialog die erste Stelle zugetheilt. Drei Schauspieler und die Ausschmückung der Bühne durch die Malerei hat Sophokles eingeführt. — (14) Auch in Rücksicht auf den Umfang gelangte die Tragödie von geringfügigen Mythen und scherzhaften Dialogen (weil sie aus dem Satyrspiel hervorgegangen) erst spät zum Erhabenen, und das Versmass ging vom (trochäischen) Tetrameter zum iambischen (Trimeter) über. Anfangs nämlich bediente man sich des Tetrameters, weil die Dichtung noch mehr dem Satyrn- und Tanzcharakter entsprach; nachdem aber der Dialog sich herausgebildet hatte, fand die Natur der Sache von selbst das dazu gehörige Versmass: denn das für das Gespräch geeignetste Versmass ist das iambische. Beweis dafür ist, dass wir in der gewöhnlichen wechselseitigen Unterhaltung meistentheils in Iamben sprechen, aber nur selten und nur, wenn wir über den Gesprächston hinausgehen, in Hexametern. — Was endlich die vermehrte Zahl der Auftritte und alles Uebrige betrifft, das, wie man sagt, zur völligen Ausbildung der einzelnen Theile diene, so möge das von uns Gesagte genügen: denn jedes Einzelne durchzugehen, würde vielleicht zu weit führen.'

Anmerkung. Zu § 3 ff. vgl. denselben Gedanken Rhetor. 1, 11, 23: *Ἐπεὶ δὲ τὸ μανθάνειν τε ἡδύ, καὶ τὸ θαυμάζειν, καὶ τὰ τοιαῦτα, ἀνάγκη ἡδέα εἶναι τό τε μεμιμημένον, ὥσπερ γραφικὴ καὶ ἀνδριαντοποιία, καὶ ποιητικὴ, καὶ πᾶν ὃ ἂν εὖ μεμιμημένον ᾖ, κἂν μὴ ᾖ ἡδὺ οὗ τὸ μίμημα· οὐ γὰρ ἐπὶ τούτῳ χαίρει, ἀλλὰ συλλογισμός ἐστιν, ὅτι τοῦτο ἐκεῖνο, ὥστε μανθάνειν τε συμβαίνει.* Vgl. auch E. Müller II. S. 4 ff. u. 208 ff. — Zu § 7. *Μαργίτης*, dem ersten komischen Epos und Vorbild eines Narrenbuches, hier fälschlich noch dem Homer zugeschrieben, s. II. Abth. S. 98; Bernhardy II, 1. S. 220, 226; II, 2. S. 510; Bode I. S. 278 ff.; 285; 409 ff. — Zu § 11. *ἄλλος λόγος*, diese Untersuchung fehlt leider in den uns überlieferten aristot. Schriften. — Zu § 14. *ἐκ τετραμέτρου*, nämlich dem trochäischen Tetrameter, der vorzugsweise für den satyrmässigen ausgelassenen Kordaxtanz geeignet war, vgl. Rhetor. 3, 8, 4: *ὁ δὲ τροχαῖος κορδακικώτερος· δηλοῖ δὲ τὰ τετράμετρα· ἔστι γὰρ τροχερὸς ῥυθμὸς τὰ τετράμετρα*; und unten cap. 24 § 5: *τὸ γὰρ ἡρωικὸν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστιν..*

τὸ δὲ ἰαμβεῖον καὶ τετράμετρον κινητικὰ καὶ τὸ μὲν ὀρχηστικὸν, τὸ δὲ πρακτικόν. — Zu μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν, vgl. Rhetor. 3, 1, 9: *ὥσπερ (οἱ τὰς τραγῳδίας ποιοῦντες) ἐκ τῶν τετραμέτρων εἰς τὸ ἰαμβεῖον μετέβησαν διὰ τὸ τῷ λόγῳ τοῦτο τῶν μέτρων ὁμοιότατον εἶναι τῶν ἄλλων.*

Cap. V, 1—5. "(1) Die Komödie ist, wie wir bereits gesagt, eine Nachbildung schlechterer Charaktere, jedoch nicht von Schlechtem jeder Art (von absoluter Schlechtigkeit), sondern von dem hier in Betracht kommenden Hässlichen bildet nur einen Theil das Lächerliche. Das Lächerliche nämlich ist eine gewisse Abirrung und Hässlichkeit, welche weder Schmerz noch Schaden bereitet, wie denn gleich die lächerliche (komische) Maske etwas Hässliches und Verzerrtes ist, aber ohne schmerzlichen Ausdruck.

(2) Die Entwickelungsstufen der Tragödie nun und ihre Urheber sind wohlbekannt; die Komödie aber blieb, weil man anfangs keinen Werth auf sie legte, unbekannt: denn auch einen Chor für die Komödien bewilligte erst spät der Archon: es leisteten dies Freiwillige. Erst als dieselbe bereits gewisse feste Formen besass, werden die nach ihr benannten Dichter erwähnt. 3) Wer aber Masken eingeführt oder Prologe (Dialoge) oder die grössere Zahl der Schauspieler und Anderes der Art, ist nicht bekannt. Die Mythen (mythologischen Stoffe) gestalteten Epicharnos und Phormis: dies kam ursprünglich aus Sicilien. Unter den Komödiendichtern in Athen aber war Krates der Erste, der die Form des iambischen (persönlichen Spott-) Gedichts fahren liess und allgemeine (Charakter-) Stoffe und Handlungen dichtete.

(4) Was nun die Ependichtung betrifft, so stimmt sie, wie ich gezeigt hat, mit der Tragödie (das Versmass abgerechnet) insofern überein, dass sie eine Nachahmung edler Charaktere ist; darin aber, dass sie ein einfaches Versmass hat und berichtende Erzählung ist, unterscheiden sie sich voneinander; ausserdem aber auch durch die Länge (den Umfang): denn jene sucht möglichst unter Einen Sonnenumlauf zu fallen oder auch nur um Weniges darüber hinauszugehen, die Ependichtung dagegen ist hinsichtlich der Zeit unbeschränkt, und darin liegt ein wesentlicher Unterschied; doch verfuhren in dieser Hinsicht die Dichter anfangs bei den Tragödien ebenso wie bei den Epen. (5) Die Bestandtheile (der beiden Dichtungsarten) aber sind theils dieselben, theils sind einige der Tragödie eigenthümlich. Wer daher weiss, worauf die Vorzüge und die Mängel einer Tragödie beruhen, weiss

dasselbe auch hinsichtlich der epischen Dichtung: denn Alles, was diese enthält, ist auch in der Tragödie vorhanden, aber nicht Alles, was die Letztere hat, findet sich auch in der epischen Dichtung.'

Anmerkung. Zu § 1. *ὥσπερ εἴπομεν*, näml. im vor. Kapit. § 7. — Zu § 2. *ἐθελονται ἦσαν*, näml. in den Liturgien, s. III. Abth. S. 161. — Zu § 3. *προλόγους*, für diese gewiss unrichtige Lesart der Handschriften wird richtiger *λόγους* gelesen: den Dialog der Komödie. — *Φόρμις*, dorische Nebenform von *Φόρμος*, aus Syrakus, unter Gelon, Zeitgenoss des Epicharmos, vgl. Bernhardy II, 2. S. 519 ff. — *Κράτης*, um Ol. 82 (= 448 v. Chr.); er verliess die bei Kratinos und den älteren attischen Komikern vorherrschende Polemik gegen einzelne Personen (*τὰ καθ' ἕκαστον* im Gegensatze zu *καθόλου* an unserer Stelle) und stellte Charaktere im Allgemeinen dar, vgl. Bernhardy II, 2. S. 581. — Zu § 4. *τῷ μήκει .. ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου* etc., das bekannte, von der klassischen Tragödie der Franzosen mit sklavischer Strenge festgehaltene Gesetz von der 'Einheit der Zeit', wozu Lessing (Hamb. Dramat. 7. Bd. S. 207 d. Lachm. Ausg.) bemerkt: 'Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten, die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, als es jene nothwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Da nämlich ihre Handlungen eine Menge Volks zum Zeugen haben mussten, und diese Menge immer die nehmliche blieb, welche sich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger aus denselben wegbleiben konnte, als man gewohnlichermassen der blossen Neugierde wegen zu thun pflegt: so konnten sie fast nicht anders, als den Ort auf einen und eben denselben individuellen Platz, und die Zeit auf einen und eben denselben Tag einschränken. Dieser Einschränkung unterwerfen sie sich denn auch bona fide; aber mit einer Biegsamkeit, mit einem Verstande, dass sie, unter neunmalen, siebenmal weit mehr dabei gewannen als verloren. Denn sie liessen sich diesen Zwang einen Anlass sein, die Handlung selbst so zu simplificiren, alles Ueberflüssige so sorgfältig von ihr abzusondern, dass sie, auf ihre wesentlichsten Bestandtheile gebracht, nichts als ein Ideal von dieser Handlung ward, welches sich gerade in derjenigen Form am glücklichsten ausbildete, die den wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Ortes verlangte'.

Von der Tragödie.

Cap. VI, 1—19. '(1) Ueber die in Hexametern darstellende (epische) Dichtung und über die Komödie werden wir später handeln. Jetzt wollen wir über die Tragödie sprechen, nachdem wir den Begriff ihres Wesens, wie er aus dem bisher Gesagten hervorgeht, gefasst haben werden.

(2) Es ist also die Tragödie die Nachahmung (nachbildende Darstellung) einer gewichtigen, in sich abgeschlossenen Handlung von bedeutenderm Umfange ver-

mittels der Rede, die in jedem ihrer einzelnen Theile durch besondere Reize verschönt ist, von handelnden Personen und nicht vermittels der Erzählung, durch Mitleid und Furcht die Reinigung von solchen Leidenschaften vollbringend. (*Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*).

(3) Verschönt nenne ich die Rede, insofern sie mit Rhythmus, Harmonie und Metrum verbunden ist; unter den besonderen Reizen verstehe ich, dass einiges blos metrisch, anderes dagegen gesangsmässig vorgetragen wird. (*Λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος, τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἴδεσι τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους.*)

(4) Da die Nachbildung durch handelnde Personen geschieht, so ergibt sich mit Nothwendigkeit als ein Bestandtheil der Tragödie zuerst die schön ins Auge fallende Darstellung, nächstdem Gesang und sprachlicher Ausdruck (*ὁ τῆς ὄψεως κόσμος, εἶτα μελοποιία καὶ λέξις*): denn innerhalb dieser bewegt sich die Darstellung. Unter sprachlichem Ausdruck verstehe ich die metrische Composition, unter Gesang das Allbekannte (*λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν, μελοποιίαν δὲ ὃ τὴν δύναμιν φανερὰν ἔχει πᾶσαν*).

(5) Da ferner die Tragödie eine Handlung nachahmt, und jede Handlung von Personen vollzogen wird, die eine bestimmte Beschaffenheit haben müssen nach Charakter und Gedankenbildung (*κατὰ τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν*) — denn von diesen Dingen wird das Urtheil über die Beschaffenheit der Handlungen bestimmt — so beruhen naturgemäss die (tragischen) Handlungen auf Gedankenbildung und Charakter als ihren beiden Bestimmungsgründen, von denen auch aller Erfolg oder Misserfolg abhängt.

(6) Die Nachahmung der Handlung ist die Fabel (*ὁ μῦθος*). Unter Fabel verstehe ich nämlich die Zusammenfügung der einzelnen Begebenheiten zu einem Ganzen; die Charaktere (*ἤθη*) aber sind das, wornach sich unser Urtheil über die sittliche Beschaffenheit der Handelnden bestimmt; Gedankenbildung (*διάνοια*) ist das, wodurch die Handelnden redend etwas darthun oder eine Ansicht zu erkennen geben.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

(7) Hiernach muss jede Tragödie sechs Bestandtheile haben, nach welchen die Beschaffenheit der einzelnen Tragödie bestimmt wird: nämlich 1) Fabel, 2) Charakterzeichnung, 3) sprachlichen Ausdruck, 4) Gedankenbildung, 5) sinnliche Darstellung (Scenerie), 6) Gesangscomposition (*μῦθος καὶ ἤθη καὶ λέξις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία*). Die Mittel der Darstellung nämlich bilden zwei Bestandtheile (*μέρη*), die Art und Weise der Darstellung einen, und die Gegenstände der Darstellung drei. Weitere Bestandtheile gibt es nicht. (8) Von diesen Formen nun haben nicht blos Einige (der tragischen Dichter) Gebrauch gemacht, sondern mit Einem Wort Alle: denn jedes (Drama) enthält Scenerie und Charakterzeichnung und Fabel und sprachlichen Ausdruck und Gesang und Gedankenbildung gleichermassen.

(9) Der wichtigste dieser Bestandtheile ist die (einheitliche) Zusammenfügung der Begebenheiten (*ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις*). Denn die Tragödie ist nicht nachahmende Darstellung von Menschen, sondern von Handlung und Leben, von Glück und Unglück — denn auch dieses besteht in Handlung — und das Endziel ist eine Handlung, nicht eine Eigenschaft: die Menschen haben nach ihren Charakteren diese oder jene Eigenschaft, nach ihren Handlungen aber gelangen sie zur Glückseligkeit oder zum Gegentheil. (10) Also geschehen auch die Handlungen (in der Tragödie) nicht, um der Charakterzeichnung willen, sondern die Dichter nehmen die Charakterzeichnung zu Hilfe, um die Handlungen darzustellen. Demnach ist das, was gethan wird, und die Fabel das Endziel der Tragödie (*ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγῳδίας*): Das Endziel aber ist das Wichtigste von Allem. (11) Ferner: Ohne Handlung ist gar keine Tragödie möglich, wohl aber ohne Charakterzeichnung. Denn die Tragödien der meisten neueren Dichter sind ohne Charakterzeichnung, und es gibt überhaupt viele solche Dichter; wie denn auch auf dem Gebiete der Malerei Zeuxis in gleichem Verhältniss zu Polygnôtos steht: Polygnôtos ist ein guter Charaktermaler, die Malerei des Zeuxis aber ist ohne Charakterdarstellung (*ὁ μὲν γὰρ Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἠθογράφος, ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφὴ οὐδὲν ἔχει ἦθος*). (12) Ferner: Wenn Jemand charakterzeichnende Reden, auch Ausdrücke und Gedanken, die sämmtlich gut gedichtet sind, aneinanderreiht, so wird er damit noch keineswegs das erreichen, was oben als Aufgabe der Tragödie bezeichnet worden ist; son-

dern in weit höherm Masse wird dies diejenige Tragödie erreichen, welche an diesem Allem Mangel leidet, dagegen eine richtige Fabel und Zusammenfügung (Verknüpfung) der Begebenheiten hat. (13) Dazu kommt noch, dass dasjenige, wodurch die Tragödie am meisten anzieht, nämlich die Peripetien (Schicksalswendungen) und Erkennungen (*αἵ τε περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρίσεις*) Theile der Fabel sind. (14) Ein fernerer Beweis für unsre Ansicht ist, dass die angehenden Dichter in dem sprachlichen Ausdruck und in der Charakterschilderung früher Gutes zu leisten vermögen als in der Zusammenfügung der Begebenheiten; wie dies auch fast bei sämmtlichen ältesten Dichtern der Fall ist. Das Grundprincip also und gleichsam die Seele der Tragödie ist die Fabel, und erst das Zweite sind die Charaktere (*ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἤθη*). — (15) Ganz ähnlich verhält es sich ja auch mit der Malerei. Wenn nämlich Jemand die schönsten Farben planlos auftrüge, würde er nicht so erfreuen, wie der, welcher ein wirkliches Bild zeichnete, wenn auch nur im Kreideumriss. Endlich: die Tragödie ist Nachbildung einer Handlung, und meist um dieser willen auch Nachbildung der handelnden Personen.

(16) Das Dritte ist die Gedankenbildung (*ἡ διάνοια*), d. i. die Fähigkeit, das in der Sache Liegende und Angemessene zu sagen, was hinsichtlich der (in den Tragödien enthaltenen) Reden die Aufgabe der Politik und Rhetorik ist. Denn die alten Dichter lassen die Personen politisch (wie Staatsmänner) sprechen, während die jetzigen sie rhetorisch (wie Redekünstler) sprechen lassen.

(17) Der Charakter (*ἦθος*) ist dasjenige, das offenbart, von welcher Beschaffenheit der Wille (die sittliche Absicht) einer Person ist. Daher enthalten diejenigen Reden keine Charakterzeichnung, die überhaupt nicht Gegenstände des Begehrens und Meidens betreffen, und auch diejenigen nicht, in welchen nicht klar wird, ob der Redende ein Objekt erstrebt oder meidet. Die Gedankenbildung liegt in dem, wodurch bewiesen wird, dass etwas ist oder nicht sei, oder wodurch etwas Allgemeines geäussert wird.

(18) Das Vierte ist in Betreff der Redepartieen der sprachliche Ausdruck (*ἡ λέξις*). Darunter verstehe ich, wie früher gesagt worden, die Darstellung durch Worte, was sowol bei gebundener als bei ungebundener Rede dieselbe Bedeutung hat.

(19) Von den noch übrigen Bestandtheilen aber ist der fünfte,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

die musikalische Composition (*μελοποιία*) das wichtigste der Verschönerungsmittel.

Die Darstellung fürs Auge (die Scenerie) (*ἡ ὄψις*) ist zwar anziehend, hat aber mit der Kunst am wenigsten zu thun und fällt gar nicht mehr in das Gebiet der Poetik. Denn die Tragödie übt ihre Wirkung auch ohne theatralische Aufführung und Schauspieler; auch liegt die geschickte Versinnlichung durch sichtbare Darstellung mehr in der Macht und Kunst des Maschinisten als in der der Dichter (*ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἡ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστιν*).'

Anmerkung. Dieses Capitel ist eines der wichtigsten der aristotelischen Poetik, daher sein Inhalt von den Kunstkritikern vielfach erläutert worden. Vgl. Lessing, Hamb. Dramat. 77. Stück (7. Bd. S. 344 ff.); J. Bernays, Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie (Bresl., 1857); Ad. Stahr, Aristoteles und die Wirkung der Tragödie (Berl. 1859); dessen Einleitung zur Uebersetzung der aristotel. Poetik (Stuttg. 1860) S. 27 ff.; Leon. Spengel, Ueber die *Κάθαρσις τῶν παθημάτων*. Ein Beitrag zur Poetik des Aristoteles (Münch. 1859); A. Döring, die tragische Katharsis bei Aristoteles und ihre neuesten Erklärer (Philologus Bd. 21. S. 496 ff.); H. Baumgart, der Begriff der tragischen Katharsis (N. Jahrb. f. Philol. 1875. Bd. 111 S. 81—118); Bonitz, Aristotel. Studien (Wien 1867); J. Vahlen, Aristot. Lehre von der Rangfolge der Theile der Tragödie (in Symbola philolog. Bonnens., Lips. 1864 p. 153 ff.). — Zu § 1. *ἐκ τῶν εἰρημένων*, hiernach hatte Aristoteles schon im Vorhergehenden über die tragische 'Erregung und Befreiung von Mitleid und Furcht' gesprochen, was in dem uns überlieferten Texte nicht der Fall ist (s. auch im Folg.). — Zu § 2. *μέγεθος ἔχούσης*, vgl. Vischer's Aesth. I. S. 101: 'Nicht nur für die Tragödie fordert Aristoteles eine bestimmte Grösse, sondern für alles Schöne. Es darf nicht zu klein sein, sonst markirt es sich nicht in der Anschauung; nicht zu gross, sonst ist keine Uebersicht möglich.' Vgl. auch im folg. Cap. § 4. — *δι' ἐλέου καὶ φόβου . . κάθαρσιν*, dieser letzte Theil der aristotelischen Definition hat ganz besonders zu tief eingehenden Erörterungen Veranlassung gegeben und verschiedenartige Deutungen erfahren, wie aus den vorstehend genannten Schriften zu ersehen ist. Dass Aristoteles eine ausführlichere Besprechung der *κάθαρσις* in der Poetik beabsichtigt hat, ist durch die Stelle Polit. VIII. 7, 4 bezeugt: *τί δέ λέγομεν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἁπλῶς, πάλιν δὲ ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον*: diese für die Poetik in Aussicht gestellte Besprechung aber ist, wie eben bemerkt worden, verloren gegangen. Besondere Erwähnungen des 'Furcht- und Mitleid-Erregenden' in der Tragödie enthält die Poetik unten Cap. 9 § 11: *ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἡ μίμησις ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν* etc.; Cap. 11 § 4: *ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον ἕξει ἢ φόβον, οἵων πράξεων ἡ τραγῳδία μίμησις ὑπόκειται*; Cap. 13 § 2: *ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγῳδίας μὴ ἁπλῆν, ἀλλὰ πεπλεγμένην καὶ ταύτην*

φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικήν, τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεώς ἐστιν etc.; Cap. 14 § 3: ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητήν etc. — τῶν τοιούτων παθημάτων, Lessing übersetzt: '(Die Reinigung) dieser und dergleichen Leidenschaften' und fügt erklärend hinzu: 'er sagt τοιούτων und nicht τούτων: "dieser und dergleichen", und nicht blos "dieser", um anzuzeigen, dass er unter dem Mitleid nicht blos das eigentlich sogenannte Mitleid, sondern überhaupt alle philanthropischen Empfindnungen etc. verstehe; wogegen Bernays (a. a. O. S. 152) richtig einwendet, dass nach herrschendem Sprachgebrauche 'τοιοῦτος' mit dem Artikel auf das im Satze selbst Bestimmte und allein auf dieses sich bezieht, ὁ τοιοῦτος also im Deutschen nicht durch 'derartig' oder 'dergleichen' übersetzt werden darf, sondern wenn das einfache Demonstrativum 'dieser' nicht passen will, so kann höchstens 'solcher' in rein demonstrativem Sinne (talis) geduldet werden' (vgl. auch die daselbst S. 196 ff. citirten Belege aus der Poetik und Politik). — Die ganze Stelle: δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν übersetzt Lessing: '(die Tragödie, die) vermittelst des Mitleids und der Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirket'. E. Müller (Theorie d. Kunst II. S. 378) übersetzt: 'sie vollbringt durch Furcht und Mitleid die Reinigung solcher Leidenschaften'. Die von Bernays' mit Belesenheit und Scharfsinn vertheidigte Uebersetzung (s. S. 148 seiner oben angegebenen Schrift): 'die Tragödie bewirkt durch [Erregung von] Mitleid und Furcht die erleichternde Entladung solcher [mitleidigen und furchtsamen] Gemüthsaffectionen', ist von Spengel (s. d. oben citirte Schrift) mit gewichtigen und überzeugenden Gründen als unhaltbar nachgewiesen worden. Die κάθαρσις τῶν παθημάτων wird daselbst (S. 42 ff.) folgendermassen erläutert: 'Platon verbannt die dramatische Poesie aus seinem Staate; was zu schmerzhaften Klagen hinziehe und nie sich daran sättige, sei unvernünftig, mache träge und feige; diese Poesie aber sei im Stande, auch die Wohlgesinnten, nur ganz wenige ausgenommen, zu verderben, sie stelle den Helden in trauriger Bewegung dar, halte lange Klagereden, so dass wir uns ganz hingeben und mitempfindend folgen: οἱ γάρ που βέλτιστοι ἡμῶν ἀκροώμενοι Ὁμήρου ἢ καὶ ἄλλου τινὸς τῶν τραγῳδοποιῶν μιμουμένου τινὰ τῶν ἡρώων ἐν πένθει ὄντα καὶ μακρὰν ῥῆσιν ἀποτείναντα ἐν τοῖς ὀδυρμοῖς ἢ καὶ ᾄδοντάς τε καὶ κοπτομένους, οἶσθ' ὅτι χαίρομέν τε καὶ ἐνδόντες ἡμᾶς αὐτοὺς ἑπόμεθα, συμπάσχοντές τε καὶ σπουδάζοντες ἐπαινοῦμεν ὡς ἀγαθὸν ποιητὴν ὃς ἂν ἡμᾶς ὅτι μάλιστα οὕτω διαθῇ. Und doch, trifft uns eigenes Leid, so wollen wir standhaft und ruhig sein und ausharren; das ist des Mannes Pflicht, zu klagen aber ist weibisch; der tragische Dichter also mache, weil er das Klägliche seinen Zuschauern einimpfe, und sie bei eigenen Unfällen dieses nicht im Zaum halten können, diese weibisch; θρέψαντα γὰρ ἐν ἐκείνοις ἰσχυρὸν τὸ ἐλεεινὸν οὐ ῥᾴδιον ἐν τοῖς αὑτοῦ πάθεσι κατέχειν. Wie der Tragiker zum Nachtheil des sittlichen im Menschen ἔλεος erregt und fördert, so der Komiker τὸ γελοῖον — ταὐτὸν ποιεῖν ὅπερ ἐν τοῖς ἐλέοις — aber nicht bloss diese beiden πάθη sind es allein, auch noch andere werden durch diese Poesie genährt und herrschen in uns, da sie doch beherrscht werden sollen: καὶ περὶ ἀφροδισίων δὴ καὶ θυμοῦ καὶ περὶ πάντων τῶν ἐπιθυμητικῶν τε καὶ λυπηρῶν καὶ ἡδέων ἐν τῇ ψυχῇ, ἃ δὴ φαμεν πάσῃ πράξει ἡμῖν ἕπεσθαι, ὅτι τοιαῦτα ἡμᾶς ἡ ποιητικὴ μίμησις

ἐργάζεται· τρέφει γὰρ ταῦτα ἄρδουσα δέον αὐχμεῖν, καὶ ἄρχοντα ἡμῶν καθίστησι δέον ἄρχεσθαι αὐτὰ, ἵνα βελτίους τε καὶ εὐδαιμονέστεροι ἀντὶ χειρόνων καὶ ἀθλιωτέρων γιγνώμεθα. Noch lebt diese Ansicht über das Theater, (das älteste Zeugniss aus dem Alterthume wie es scheint) in einem grossen Theile der Menschheit, das Christenthum in seiner Strenge und Reinheit aufgefasst steht auf Platons Seite; diesem selbst ist bei seiner Rigorosität nicht wohl zu Muthe und in offenen Kampf zwischen seiner inneren Ueberzeugung und der durch seine Religion überlieferten und geheiligten Sitte, ruft er Freund und Feind auf, der Poesie zu Hilfe zu eilen und ihn zu widerlegen; gerne wolle er, eines Besseren belehrt, sein verdammendes Urtheil über diese hochgerühmte Poesie widerrufen.

Für Aristoteles war diese Aufforderung nicht vergebens; er konnte sich nicht enthalten, auch in die Definition der Tragödie die Widerlegung einfliessen zu lassen; denn die Beziehung seiner wenigen Worte auf Platons Anklage wird jedem unverkennbar sein, der die gesammte Anschuldigung X, 604—7 (684—90 Bkk.) wie solche uns vorliegt, vor Augen stellt. Sagt nun Platon, die Tragödie demoralisire durch Erregung von Mitleid, ἔλεος, und Aristoteles führt die Widerlegung, so muss er das entgegengesetzte behaupten — oder seine Vertheidigung ist nichts — nämlich sie wirke moralisch auf den Menschen. Kann er das, was jener als Grund des Verderbnisses betrachtete, den ἔλεος, zugleich als Beweis der sittlichen Wirkung bezeugen, so wird die Widerlegung um so mehr gelingen, und der Irrthum des Gegners um so deutlicher hervortreten; dieser hat dann, muss jeder denken, den Gegenstand nur oberflächlich betrachtet, und ist in den Geist und die Geheimnisse dieser Poesie nicht tief genug eingedrungen. Aristoteles gibt zu, dass die Tragödie den ἔλεος hervorhebe, er setzt noch φόβος hinzu, weil der Zuschauer nicht blos für seinen Helden im Verlauf der Handlung, sondern bei dem Mitgefühle für das Unglück eines andern für sich selbst zu fürchten beginnt, es möchte ihm ähnliches begegnen; aber er leugnet, dass dieser ἔλεος und φόβος nachtheilig, wie behauptet worden, auf den Zuschauer wirke, die Tragödie reinige vielmehr davon, also stärke und kräftige. Wie nun Aristoteles diese Behauptung durchgeführt habe, ist nicht bekannt; Bernays hat, weit entfernt, uns die Grundzüge seiner verlornen Abhandlung über die Wirkung der Tragödie zu liefern, meiner Ueberzeugung nach dieselben wesentlich verwischt. Nehmen wir die Andeutungen in der Politik und sonst zu Hilfe, so mag das folgende wenigstens annähernd sein und nicht gar zu weit von seinen Ansichten abgehen.

Die Tragödie gibt ein lebendiges Abbild der Menschheit in ihrer edleren Gestaltung; dadurch werden wir von dem, was auf der Bühne vorgeht, ergriffen, wir fühlen und leiden mit (ἀκροώμενοι τῶν μιμήσεων γίγνονται πάντες συμπαθεῖς), es wird ἔλεος und φόβος in uns rege, weil wir in dem Geschicke des Helden uns selbst erkennen und finden; auch uns kann solches begegnen. Darum spielt auch bei dem Verhängnisse das rein Menschliche darin eine so grosse Rolle. Unmenschliche Handlungen, aus freiem Willen erzeugt, erregen, weil sie ganz entwürdigend sind, nicht Mitleiden noch Furcht; denn wir fühlen uns besser und darüber weit erhaben; ganz Unschuldige unverdient leiden zu lassen, ist μιαρόν; Engel und Teufel sind nicht für die Bühne geschaffen; es muss also eine ἁμαρτία τις, welche die handelnde Person an uns knüpft und dadurch unser ἔλεος und φόβος rege hält, mit die Ursache

der Verwicklung sein; so folgen wir in unserm Innern mit ganzer Hingebung dem, was auf der Bühne vorgeht. Nun setzt aber Aristoteles um gut zu werden, besonders wirksam den ἐθισμὸς Pol. VII, 13. 15, allmählich sich das gut zu gewöhnen; zuerst ἔθεσιν, dann λόγῳ, ist sein Grundsatz der Erziehung VIII, 3. Die Tragödie aber bildet durch das Schauen des sittlich guten ein Angewöhnen, so dass wir in der Wirklichkeit uns danach richten, so handeln, wie wir uns hier zu schauen gewöhnt haben (ὁ δ' ἐν τοῖς ὁμοίοις ἐθισμὸς τοῦ λυπεῖσθαι καὶ χαίρειν ἐγγύς ἐστι τῷ πρὸς τὴν ἀλήθειαν τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον), sie lehrt uns das ὀρθῶς χαίρειν καὶ λυπεῖσθαι, damit die richtige Handhabung der πάθη, und der ἀρετή, wozu diese gehören. So kann die Tragödie, wenn sittlich gute Charaktere dargestellt werden, ethisch auf den Zuschauer wirken, nachtheilig aber, wenn schlechte; dieses ist jedoch nicht Fehler der Poesie, sondern des Poeten. Der Tadel Platons ist ungegründet; sind denn die Klagen des Helden so unmännliche und bilden diese das ganze Wesen der Tragödie, dass er von dieser sonst nichts, gar nichts zu melden weiss? Gewiss nicht, und man wird hierin den Grundfehler Platons erkennen müssen. Der Held klagt, aber nur menschlich, nicht im Uebermass. Die Tragödie selbst sagt (Cicer. Tusc. 2, 21, 50):

> Conqueri fortunam adversam, non lamentari decet,
> id viri est officium; fletus muliebri ingenio additu 'st.

um nicht zu klagen, müsste er mehr als ein Mensch sein, und er ist für sich, und weiss von seinen Zuschauern nichts; aber er erträgt seine Leiden und geht aus diesen verherrlicht hervor oder in diesen ruhmvoll unter. Die Tragödie wirkt durch Erregung von ἔλεος nicht demoralisirend auf den Menschen, es ist in ihrem Helden noch etwas höheres, was Platon nicht beachtet und dieses höhere, das aus jenem sich auch dem Zuschauer mittheilt, ihn lehrt und zum Bewusstsein führt, reinigt ihn von dem, was Platon so sehr fürchtet, dem ἔλεος und manchen anderen noch, dass er keine Gefahr leidet, sondern unbeschadet und gestärkt davon zieht. Dieses ist die κάθαρσις τῶν παθημάτων.

Zu § 7. οἷς μὲν γὰρ μιμοῦνται δύο μέρη ἐστίν etc., die zwei Bestandtheile sind: rhythmisch gegliederte sprachliche Form und Gesangkomposition, λέξις und μελοποιία — ὡς δὲ μιμοῦνται, ἓν, nämlich die Darstellung fürs Auge, ὄψις (scenische Ausstattung, Decoration, Costüme etc.) — ἃ δὲ μιμοῦνται, πρᾶξις, nämlich Fabel, Charaktere und Gedankenbildung, μῦθος, ἤθη und διάνοια. — Zu § 9 u. 10. μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις etc., Ueberweg bemerkt zu dieser Stelle (S. 60): Der Argumentation des Aristoteles liegt der unausgesprochene allgemeine Satz zu Grunde, dass die Nachbildung dessen, was in der Wirklichkeit das Höchste ist, in der Richtung das Wichtigste sei. Nun ist aber, seinen ethischen Principien gemäss, die Glückseligkeit (εὐδαιμονία) das letzte und höchste Ziel, und diese liegt nicht in dem ruhenden Besitz trefflicher Eigenschaften, sondern nur in der Bethätigung derselben durch das Handeln. Also ist ihm auch die Darstellung des Handelns und des an das Handeln geknüpften Geschicks das Höchste in der Tragödie. Man darf jedoch hierin nicht ausser Acht lassen, dass ihm nur diejenige Darstellung des Handelns für ästhetisch befriedigend gilt, welche zugleich die Charaktere der handelnden Personen deutlich erkennen lässt. Aristoteles weist der Charakterdarstellung zwar nur die zweite

Stelle zu (vgl. im Folg. § 14); aber er erklärt sie keineswegs für unwesentlich. — Zu § 11. *ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφὴ οὐδὲν ἔχει ἦθος*, vgl, unten Cap. 25 zu § 17. und im 36. Abschn. ('Geschichte der Kunst'). — Zu § 12. *ἐάν τις ἐφεξῆς θῇ ῥήσεις ἠθικὰς .. οὐ ποιήσει ὃ ἦν τῆς τραγῳδίας ἔργον*, vgl. Plat. Phaedr. p. 268, c. u. d: *Σω. Τί δ', εἰ Σοφοκλεῖ αὖ προσελθὼν καὶ Εὐριπίδῃ τις λέγοι, ὡς ἐπίσταται περὶ σμικροῦ πράγματος ῥῆσεις παμμήκεις ποιεῖν καὶ περὶ μεγάλου πάνυ σμικράς, ὅταν τε βούληται οἰκτράς, καὶ τοὐναντίον αὖ φοβερὰς καὶ ἀπειλητικάς ὅσα τ' ἄλλα τοιαῦτα, καὶ διδάσκων αὐτὰ τραγῳδίας ποίησιν οἴεται παραδιδόναι; — Φαι. Καὶ οἵτοι ἄν, ὦ Σώκρατες, οἶμαι, καταγελῷεν, εἴ τις οἴεται τραγῳδίαν ἄλλο τι εἶναι ἢ τὴν τούτων σύστασιν πρέπουσαν, ἀλλήλοις τε καὶ τῷ ὅλῳ συνισταμένην.* — Zu § 13. *αἵ τε περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρίσεις*, das Nähere hierüber im Folg., Cap. 11. — Zu § 15. *εἰ γάρ τις ἐναλείψειε τοῖς καλλίστοις φαρμάκοις χύδην* etc., E. Müller II. S. 318 ff. — Zu § 17. *ἔστιν δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν*, vgl. Rhetor. 3, 16, 8 ff.: *Ἠθικὴν δὲ δεῖ τὴν διήγησιν εἶναι* etc.

Vom Umfange der Fabel.

Cap. VII, 1—7. '(1) Nachdem dies festgestellt ist, wollen wir demnächst darüber handeln, wie die Verknüpfung der Thatsachen (die Composition) beschaffen sein muss, da dies ja das Erste und Wichtigste bei der Tragödie ist (*Διωρισμένων δὲ τούτων, λέγωμεν μετὰ ταῦτα ποίαν τινὰ δεῖ τὴν σύστασιν εἶναι τῶν πραγμάτων, ἐπειδὴ τοῦτο καὶ πρῶτον καὶ μέγιστον τῆς τραγῳδίας ἐστίν*).

(2) Fest steht für uns, dass die Tragödie Nachahmung einer in sich abgeschlossenen und ein Ganzes bildenden Handlung von bedeutendem Umfange ist (cap. 6, 2): denn es kann etwas ein Ganzes sein, ohne einen bedeutenden Umfang zu haben. (3) Ein Ganzes ist das, was Anfang, Mitte und Ende hat. Anfang ist dasjenige, was selbst nicht mit Nothwendigkeit auf ein Anderes folgt, nach welchem aber ein Anderes naturgemäss ist oder wird; Ende im Gegentheil das, was selbst naturgemäss nach einem Andern folgt, sei es mit Nothwendigkeit oder bloss in der Regel, wogegen nichts Anderes nach ihm folgt; Mitte endlich ist das, was selbst nach einem Andern, und nach welchem ein Anderes folgt. Mithin dürfen gut componirte Fabeln weder anfangen noch aufhören, wo sichs eben trifft (an einem beliebigen Punkte), sondern sich nach den angegebenen Normen richten. (4) Ferner: da jedes Schöne, sei es ein lebendes Wesen oder irgend ein Ding, das aus gewissen Theilen besteht, diese Theile nicht blos wohlgeordnet haben muss, sondern auch nicht jede beliebige Grösse

haben darf — denn die Schönheit beruht auf Grösse und Ordnung — deswegen kann weder ein ganz kleines Thier schön sein, weil die Anschauung sich verwirrt, sobald sie in einem fast unmerklichen Zeitmomente stattfindet, noch auch ein übergrosses, weil die Anschauung nicht mit einem Male geschehen kann, sondern die Einheit und Ganzheit für die Anschauenden verloren geht, wie z. B. wenn ein Geschöpf zehntausend Stadien gross wäre. (5) Wie jedoch bei Körpern und lebenden Wesen eine gewisse Grösse nöthig ist, diese jedoch überschaulich sein muss: so auch bei den Fabeln; sie müssen eine gewisse Länge haben, die jedoch leicht behaltbar ist. (6) Den Massstab der Länge nach den Wettkämpfen und nach der Aufführung zu nehmen, ist nicht Sache der Kunst. Denn gesetzt, es sollten hundert Tragödien mit einander um den Preis kämpfen, so müsste man nach der Wasseruhr streiten, wie man anderswo zu sagen pflegt. (7) Das in der Natur der Sache liegende Mass der Länge aber ist: die grössere Fabel ist, soweit die Schönheit auf der Länge beruht, immer auch die schönere, sofern sie überschaulich bleibt. Um aber eine einfache Bestimmung festzusetzen, so ist dasjenige Mass der Länge das geeignete, bei welchem nach dem wahrscheinlichen oder nothwendigen Zusammenhange der Begebenheiten ein Umschlag in Glück aus Unglück oder aus Glück in Unglück erfolgen kann.'

Anmerkung. Zu § 4. *τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν*, diese Worte sollen keine Definition der Schönheit sein, sondern enthalten nur die Angabe von Prädikaten, die dem Schönen in Folge seines Wesens mit Nothwendigkeit zukommen (*συμβεβηκότα καθ' αὑτό*). Die eigentliche Definition des Schönen gibt Aristoteles Rhetor. 1, 9, 3: *Καλὸν μὲν οὖν ἐστιν, ὃ δι' αὑτὸ αἱρετὸν ὂν ἐπαινετὸν ἦ. ἢ ὃ ἂν ἀγαθὸν ὂν ἡδὺ ᾖ, ὅτι ἀγαθόν.* Vgl. E. Müller II. S. 95 ff. — Zu § 6. *πρὸς κλεψύδρας ἂν ἠγωνίζοντο*, Aristoteles vergleicht hier mit dem Wortspiele von *ἀγωνίζεσθαι* den Wettkampf der Tragödiendichter um den Preis am Dionysosfeste mit den Kämpfen der Parteien vor Gericht, wo dem Redner durch die Wasseruhr eine Grenze für die Länge seines Vortrages gesetzt war. Vgl. auch unten Cap. 24 § 3 über die Anzahl der für eine Vorstellung angesetzten Tragödien.

Cap. VIII, 1—4. '(1) Die Fabel aber ist eine, nicht, wie Einige meinen, wenn sie sich um Einen (Helden) bewegt. Denn diesem Einen kann Vieles, ja Unzähliges begegnen, wovon Mehreres sich nicht zu einer Einheit zusammenfügt. So vollzieht auch der Einzelne viele Thaten, aus welchen durchaus keine einheitliche Handlung entsteht. (2) Daher begehen alle die Dichter einen

Fehler, welche eine Herakleïs, Theseïs und solche Gedichte verfasst haben. Sie glauben nämlich, da Herakles Einer gewesen, darum sei auch die Heraklesfabel eine Einheit. (3) Homer dagegen, wie er auch in allem Uebrigen vor Anderen hervorragt, zeigt auch hierin einen richtigen Blick, sei es vermöge seiner künstlerischen Einsicht oder seiner Naturanlage: in seine Odyssee nahm er nicht Alles auf, was dem Odysseus begegnet ist, z. B. nicht die Verwundung auf dem Parnassos und den vorgeschützten Wahnsinn bei der Werbung zum Zuge nach Troia, da keiner von beiden Vorgängen aus dem andern mit Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit folgte; sondern er componirte seine Odyssee um den Mittelpunkt einer einheitlichen Handlung, wie wir sie fordern, und ebenso auch die Ilias. (4) Es muss also, gleichwie in den übrigen nachahmenden Künsten die einzelne Nachahmung Nachahmung Eines Gegenstandes ist, ebenso die Fabel, da sie Nachahmung einer Handlung ist, Eine Handlung und diese ganz darstellen, und es müssen die Theile der Thatsachen so zusammengefügt sein, dass, wenn einer derselben versetzt und herausgenommen wird, das Ganze verändert und umgestaltet wird. Denn dasjenige, dessen Vorhanden- oder Nichtvorhandensein nichts verdeutlicht (ohne Bedeutung für das Ganze ist), ist auch kein (wesentlicher) Bestandtheil des Ganzen.

Anmerkung. Zu §. 2. *ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἡρακληίδα, Θησηίδα . . πεποιήκασιν*, Dichter mythologisch-genealogischer Epen nach Hesiod (s. II. Abth. S. 103 u. 132). Als Dichter von Herakleen werden besonders genannt: Pisander aus Kamirus auf Rhodos (um 600 v. Chr.); sein Epos *Ἡράκλεια* (wol das erste Gedicht dieser Art), enthielt zwei Bücher; und Panyasis aus Halikarnassus, Zeitgenoss des Pindar und Aeschylus, Oheim des Herodot, bl. um 480, seine *Ἡράκλεια* enthielt 14 Bücher mit 9000 Versen. Als Dichter einer *Θησηΐς* werden genannt: Diphilus (im 5. Jahrh. v. Chr., nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen jüngeren Komödiendichter, dem Zeitgenossen des Menander) und Zopyrus, dessen *Θησηΐς* aus drei Büchern bestand; vgl. Bernhardy II, 1 S. 335; Bode I. S. 403 ff. u. 499 ff. — Zu § 3. *πληγῆναι μὲν ἐν τῷ Παρνασσῷ*, eine episodische Erwähnung dieser Verwundung auf dem Parnassus findet sich Odyss. 19, 428 ff. — *μανῆναι δὲ προσποιήσασθαι* etc., die Erzählung von dem vorgeschützten Wahnsinn des Odysseus war in den *Κύπρια* (s. II. Abth. S. 99) enthalten.

Cap. IX, 1—12. (1) Aus dem Gesagten erhellt auch, dass die Aufgabe des Dichters nicht darin besteht, wirklich Geschehenes darzustellen, sondern was wohl geschehen konnte und was möglich ist nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder der Noth-

wendigkeit. (2) Der Geschichtschreiber nämlich und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch, dass der eine in gebundener, der andere in ungebundener Rede spricht — denn man könnte ja Herodot's Bücher in Verse bringen und sie wären nichts desto weniger Geschichte, mit Metrum oder ohne Metra — sondern darin liegt der Unterschied, dass der Eine wirklich Geschehenes aussagt, der andere das, was wohl geschehen könnte. (3) Darum ist auch die Poesie etwas Philosophischeres und Gehaltvolleres als die Geschichte. Denn die Poesie geht mehr auf das Allgemeine und die Geschichte auf das Besondere. (*Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὶ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει*). (4) Das Allgemeine liegt darin, dass der so oder so Geartete Solches, der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit gemäss, sage oder thue — und darauf zielt die Poesie, indem sie dann Eigennamen beilegt; — das Einzelne dagegen ist das, was z. B. Alkibiades wirklich gethan oder was er gelitten hat. (5) Bei der Komödie nun hat sich dies bereits klar herausgestellt. Denn hier legen die Dichter, nachdem sie ihre Fabel den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit gemäss gebildet haben, auf diese Weise ihren Personen die betreffenden Namen bei, und beziehen ihre Dichtung nicht wie die (alten) Iambendichter auf einzelne wirkliche Personen. (6) Bei der Tragödie aber halten sie an den schon vorhandenen Namen der Personen fest, und zwar aus dem Grunde, weil das Mögliche glaublich ist. Wenn nun etwas noch nicht wirklich geschehen ist, sind wir auch noch nicht überzeugt, dass es möglich ist; sobald aber etwas wirklich geschehen, so ist einleuchtend, dass es möglich ist. Denn es wäre eben nicht geschehen, wenn es unmöglich gewesen wäre. (7) Doch kommen in manchen Komödien nicht mehr als ein oder zwei bekannte Namen vor während die übrigen erdichtet sind; in einigen sogar nicht einer, wie z. B. in der 'Blume' des Agathon; denn in diesem Stücke sind Handlungen und Namen gleich erdichtet, und doch gefällt es darum nicht weniger. (8) Deswegen darf man es nicht durchaus als Gebot hinstellen, der Dichter müsse sich an die durch Ueberlieferung gegebenen Stoffe halten, welche die Tragödien zu behandeln pflegen; auch wäre ein solches Bemühen sogar lächerlich, da selbst das Bekannte immer nur Wenigen bekannt ist und gleichwohl Alle ergötzt. (9) Hieraus geht also klar hervor, dass die Aufgabe des Dichters mehr in der Gestaltung der Fabel als

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

in der Gestaltung der Verse liegt, da er Dichter vermöge der nachahmenden Darstellung ist, das aber, was er nachahmend darstellt, Handlungen sind. Und wenn es sich auch einmal träfe, dass er wirklich Geschehenes darstellt, so ist er darum doch nicht weniger Dichter, da ja nichts hindert, dass auch unter dem einmal wirklich Geschehenen etwas vorkomme, was der Wahrscheinlichkeit und der Möglichkeit gemäss sei, und insofern er solches darstellt, ist er der Dichter desselben.

(10) Unter den einfachen Fabeln und Handlungen sind die episodischen (*αἱ ἐπεισοδιώδεις*) die schlechtesten. Ich nenne aber eine Fabel episodisch, in welcher die Episodien (*τὰ ἐπεισόδια*, die einzelnen Theile) weder der Wahrscheinlichkeit noch der Möglichkeit gemäss auf einander folgen. Dergleichen Stücke werden von den schlechten Dichtern aus eigner Schuld verfertigt, von den guten aber aus Rücksicht auf die Schauspieler. Denn da sie für die Kunstwettkämpfe dichten und deshalb die Fabel über ihren natürlichen Gehalt ausdehnen, werden sie oft gezwungen, die Reihefolge der Begebenheiten zu unterbrechen.

(11) Der Gegenstand der tragischen Nachahmung ist aber nicht bloss eine in sich abgeschlossene Handlung, sondern auch furchtbare und mitleidswerthe Begebenheit (*Ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἡ μίμησις ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν* etc.). Diesen Charakter haben die Ereignisse am meisten dann, wenn sie unerwartet, und besonders, wenn sie dabei doch vermöge einer ursächlichen Verknüpfung (eines Causalnexus) erfolgen. (12) Denn in diesem Falle werden sie die Eigenschaft des Wunderbaren in höherm Masse haben, als wenn sie von Ungefähr oder durch Zufall eintreten, da ja selbst unter den zufälligen Ereignissen diejenigen als die wunderbarsten erscheinen, welche gleichsam mit Absicht geschehen eintreten, wie z. B. dass die Bildsäule des Mitys in Argos den Urheber des an Mitys begangenen Mordes tödtete, indem sie auf ihn, als er sie anschaute, herabfiel. Denn Solches erscheint als nicht zufällig geschehen. Hieraus folgt, dass Fabeln dieser Art die schöneren sind.'

Anmerkung. Zu § 1—4. Zu dieser Stelle vgl. die Erörterung in Lessings Dramat., 89. Stück, Bd. 7, S. 397 ff. — Zu § 7. *ἐν τῷ Ἀγάθωνος ἄνθει*, es ist dies der Tragödiendichter Agathon, jüngerer Zeitgenoss des Euripides, s. Abth. II. S. 124 ff. u. vgl. Bernhardy II, 2. S. 58 ff.; Teuffel in Pauly's Real-Enc. I. 1. S. 524 ff. d. 2. Aufl. und unten Kap. 15 § 8; Kap. 18 § 6 ff.; Rhetor. 2, 19; 24. — Zu § 10. *ἀγωνίσματα γὰρ ποιοῦντες* etc., vgl. Rhetor.

3, 1, 4 (bei der Lehre vom Vortrage): *τὰ μὲν οὖν ἆθλα σχεδὸν ἐκ τῶν ἀγώνων οὗτοι λαμβάνουσι· καὶ καθάπερ ἐκεῖ μεῖζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί, καὶ κατὰ τοὺς πολιτικοὺς ἀγῶνας, διὰ τὴν μοχθηρίαν τῶν πολιτειῶν.* — Zu § 11. *φοβερῶν καὶ ἐλέεινῶν*, vgl. ob. Cap. 6. §. 2: *δι' ἐλέου καὶ φόβου* u. d. Anm. z. d. St. — Zu §. 12. *οἷον ὡς ὁ Ἀνδριὰς ὁ τοῦ Μίτυος*, den Vorfall erzählt Plutarch in der Schrift 'Ueber die späte Rache der Gottheit' Cap. 8.

Cap. X, 1—3. '(1) Die Fabeln sind theils einfache, theils verwickelte, da ja auch die Handlungen, deren Nachahmungen die Fabeln sind, von vorn herein (ihrer eignen Natur nach) eben so beschaffen sind. (*Εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἁπλοῖ, οἱ δὲ πεπλεγμένοι, καὶ γὰρ αἱ πράξεις ὧν μιμήσεις οἱ μῦθοί εἰσιν ὑπάρχουσιν εὐθὺς οἵαι τοιαῦται*). (2) Einfach nenne ich diejenige Handlung, in welcher, während sie der obigen Bestimmung gemäss zusammenhangend und einheitlich ist, die Entwickelung ohne Schicksalswendung (Peripetie) oder Erkennung erfolgt; verwickelt dagegen diejenige, in welcher die Entwickelung vermittels Erkennung oder Schicksalswendung oder beider zugleich erfolgt. (*Λέγω δὲ ἁπλῆν μὲν πρᾶξιν, ἧς γινομένης, ὥσπερ ὥρισται, συνεχοῦς καὶ μιᾶς ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἡ μετάβασις γίνεται· πεπλεγμένη δέ ἐστιν ἐξ ἧς μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἡ μετάβασις ἐστιν*). (3) Diese aber müssen aus der Composition der Fabel selbst sich als Folge ergeben, so dass aus dem, was vorhergegangen ist, ihr Eintreten als Nothwendigkeit oder doch als wahrscheinlich erfolgt; denn es macht einen grossen Unterschied, ob etwas durch das Andere oder nur nach dem Andern erfolgt (*Ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκὸς γίγνεσθαι ταῦτα· διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίγνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε*).'

Anmerkung. Zu § 2. *ὥσπερ ὥρισται*, näml. oben Cap. 8 § 4: *χρὴ δὲ μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησίς ἐστι, μιᾶς τε εἶναι ταύτης καὶ ὅλης.* — *περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ*, im folg. Cap. § 1 u. 2 näher erklärt.

Von der Schicksalswendung (Peripetie), der Erkennung und dem Pathos.

Cap. XI, 1—6. '(1) Die Schicksalswendung (Peripetie) ist der Umschlag der Ereignisse in ihr Gegentheil, von dem bereits oben gesprochen worden, und zwar, wie gesagt, ein solcher, der nach der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit erfolgt. (*Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸν ἐναντίον τῶν*

πραττομένων μεταβολή, καθάπερ εἴρηται· καὶ τοῦτο δὲ, ὥσπερ λέγομεν, κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον.) So z. B. kommt im 'Oedipus' Jemand in der Absicht, den Oedipus zu erfreuen und von der Furcht hinsichtlich seiner Mutter frei zu machen, und bewirkte, indem er ihm offenbarte, wer er sei, gerade das Gegentheil. Und im Lynkeus wird der Eine abgeführt um zu sterben, und Danaos folgt ihm, um ihn zu tödten; da geschah es, dass in Folge des Ganges der Ereignisse, der Letztere umkam, während der Erstere gerettet wurde. (2) Die Erkennung aber besteht, wie schon der Name anzeigt, darin, dass Unkenntniss in Kenntniss umschlägt, oder dass Freundschaft oder Feindschaft unerwartet zu Tage tritt bei Personen, deren Glück oder Unglück dadurch bedingt wird. (Ἀναγνώρισις δὲ, ὥσπερ καὶ τούνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὡρισμένων.) Die schönste Erkennung aber ist die, mit welcher zugleich Schicksalswendungen eintreten, wie dies z. B. im 'Oedipus' geschieht. (3) Es gibt zwar auch andere Arten der Erkennung: denn auch in Bezug auf leblose oder sonst zufällige Dinge kann das Gesagte eintreten, ebenso auch in Bezug darauf, ob Jemand etwas gethan oder nicht gethan hat; allein für die Fabel und für die (tragische) Handlung ist die vorhin bezeichnete (Erkennung) die wichtigste. (4) Denn eine solche Erkennung und Schicksalswendung wird entweder Mitleid oder Furcht zur Folge haben, und Handlungen dieser Art sind es gerade, welche nach unsrer Grundansicht die Tragödie nachzuahmen hat; auch wird gerade an derartige Ereignisse sich Glück oder Unglück knüpfen. (5) Da diese Erkennung verschiedene Personen betrifft, so gibt es Erkennungen, welche nur einseitig in Bezug des Einen zu dem Andern sind, wenn nämlich schon bekannt ist, wer die eine der Personen sei, andere dagegen, wo es nöthig ist, dass Beide einander erkennen, wie z. B. Iphigenia von Orestes erkannt wurde in Folge der Absendung des Briefes, während er seinerseits der Iphigenia noch auf eine andere Weise sich zu erkennen geben muss. (6) Hierauf also beziehen sich zwei Bestandtheile der Fabel, nämlich die Schicksalswendung (Peripetie) und die Erkennung: ein dritter aber noch das Pathos (Leidvolle, Pathetische). Von diesen (dreien) ist die Schicksalswendung und die Erkennung schon besprochen worden; Pathos aber ist eine verderbenbringende oder jammererregende Handlung (πάθος δέ ἐστι πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ

ὀδυνερά), wie z. B. wenn jemand vor unsren Augen getödtet wird, ferner heftige Körperschmerzen, Verwundungen und Anderes dergleichen.

Anmerkung. Zu § 1. *καθάπερ εἴρηται*, näml. ob. Cap. 7 § 7 und Cap. 9 § 11; vgl. E. Müller II. S. 143 ff., besond. S. 144 unten: 'Eine Peripetie findet statt, wenn eine Handlung das nicht erreicht, was sie bezweckt, eine Begebenheit nicht zu dem Ziele führt, dem sie entgegenzuführen schien, sondern gerade zu dem entgegengesetzten, nicht jeder Glückswechsel ist also eine Peripetie oder beruht auf ihr'. — *ἐν τῷ Οἰδίποδι*, nämlich in Sophokles' 'König Oedipus'; der einfache Name genügte dem griechischen Leser zum Verständniss, obgleich es mehrere Oedipustragödien von anderen Dichtern gab selbst Aeschylus hatte eine solche gedichtet). — *ἐν τῷ Λυγκεῖ*, einem verloren gegangenen Stücke des Tragödiendichters Theodektes aus Phaselis in Lycien, Schülers des Isokrates und Plato, älteren Freundes des Aristoteles, blühte um 340 v. Chr.; er verfasste 50 Tragödien, von denen 9 dem Namen nach bekannt sind, darunter gehört der *Λυγκεύς*. Das Stück behandelte das Schicksal des Gemals der liebenden und erbarmungsvollen Danaïde Hypermnestra; Theodektes scheint derjenigen Tradition gefolgt zu sein, nach welcher Danaos durch das Ueberschwert des Lynkeus Thron und Leben verlor. — Zu §. 2. *ἡ ἐν τῷ Οἰδίποδι*, nämlich im König Oedipus V. 924 ff. — Zu §. 3. *ἡ εἰρημένη*, nämlich eine solche Erkennung, die zugleich mit einer Peripetie der betreffenden Personen (wie im Oedipus) verbunden ist; vgl. am Ende des vor. §.: *καλλίστη ἀναγνώρισις ὅταν ἅμα περιπέτειαι γίνωνται, οἷον ἔχει ἡ ἐν τῷ Οἰδίποδι.* Zu §. 5. *ἐκ τῆς πέμψεως τῆς ἐπιστολῆς*, nämlich in Euripides' Iphig. Taur. 733 ff., wo Orestes die Schwester durch den Auftrag erkennt, den sie dem Thoas gibt, einen Brief an den ihrer Meinung nach in Griechenland befindlichen Bruder zu bestellen. — Zu §. 6. *δύο τοῦ μύθου μέρη* etc., nämlich in der verwickelten Fabel (der *πεπλεγμένη*), vgl. im vor. Cap. §. 2. — *πάθος* bezeichnet hier nicht Leidenschaft, sondern äusserlich sichtbare (Körper-) Leiden und Schmerzen; vgl. E. Müller II. S. 152 ff.: 'Auch die heftigsten Ausbrüche des Schmerzes, auch augenblickliche Zerstörung des Lebens, gewaltsamen Tod darf der Dichter nicht anstehen dürfen zu unsrer Anschauung zu bringen, denn alle diese Leiden der Natur sind es, deren Anblick zu Mitleid und Furcht mit der unwiderstehlichsten Gewalt uns hinreisst, wenn auch an Tiefe der Eindruck, den sie auf uns machen, dem, welchen verborgene, geistige Leiden hervorbringen, leicht nachstehen wird. Rhetor. II, 8, 9 ff. werden die mitleiderregenden Körperleiden aufgezählt, doch ist nicht klar, ob alle diese auch *πάθη* im Sinne der Poetik sind; die jedoch, welche als *τῶν λυπηρῶν καὶ ὀδυνηρῶν φθαρτικὰ* und *ἀναιρετικά* bezeichnet werden, sind es gewiss (nämlich *πτοι καὶ αἰκίαι* und *σωμάτων κακώσεις καὶ γῆρας καὶ νόσοι καὶ τροφῆς στερήσεις*)',

Cap. XII, 1—3. '(1) Die Theile der Tragödie, die man als Theile anwenden muss, haben wir früher (Cap. 6, 7) angegeben. Hinsicht auf ihren Umfang und ihre getrennten Bestandtheile ergibt sich folgende: Prologos, Epeisodion, Exodos, Chorgesang, Trionn. V.

sang; und zwar ist der Letztere entweder ein Parodos (Einzugslied) oder ein Stasimon (Standlied): diese (beiden) werden vom Gesammtchor gesungen; von Einzelnen aber die Bühnengesänge und die Kommoi. (*Μέρη δὲ τραγῳδίας οἷς μὲν ὡς εἴδεσι δεῖ χρῆσθαι πρότερον εἴπομεν, κατὰ δὲ τὸ πόσον καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα τάδε ἐστίν· πρόλογος, ἐπεισόδιον, ἔξοδος, χορικόν, καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος, τὸ δὲ στάσιμον, κοινὰ μὲν ἁπάντων ταῦτα· ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κόμμοι.*) 2) Der Prolog (Voract) ist der ganze Theil der Tragödie, der dem Einzuge des Chors voraufgeht; das Epeisodion der ganze Theil der Tragödie, welcher zwischen ganzen Chorliedern mitteninne liegt; die Exodos der ganze Theil der Tragödie, nach welchem kein Chorlied mehr folgt. Von der Chorpartie heisst Parados (Einzugslied) der erste Vortrag des ganzen Chors, Stasimon (Standlied) aber ein Chorgesang, der keine Anapästen und Trochäen hat; der Kommos endlich ein gemeinschaftlicher Klagegesang des Chors und der Schauspieler auf der Bühne. (*Ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου, ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν, ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος· χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ, στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου, κόμμος δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς*). (3) Die Theile der Tragödie, die man (als Arten) anwenden muss, haben wir oben angegeben; die Theile aber nach dem Umfange und ihren getrennten Bestandtheilen sind die eben genannten.'

Anmerkung. Zu §. 1. *πρότερον εἴπομεν*, nämlich oben Cap. 6 §. 7 ff. *ἀνάγκη οὖν πάσης τραγῳδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ' ο ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγῳδία· ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθη καὶ λέξις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία* etc — *κατὰ δὲ τὸ ποσὸν . . πρόλογος* etc. Ausführlicheres über diese Theile der griechischen Tragödie s. bei Witzschel in Pauly's Real-Encycl. VI, 2. S. 2057 ff. — Zu §. 2. *πρόλογος . . τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου*, vgl. Rhet. 3, 14, 1: *Τὸ μὲν οὖν προοίμιόν ἐστιν ἀρχὴ λόγου, ὅπερ ἐν ποιήσει πρόλογος καὶ ἐν αὐλήσει προαύλιον· πάντα γὰρ ἀρχαὶ ταῦτ' εἰσι καὶ οἱονεὶ ὁδοποίησις τῷ ἐπιόντι* ('gleichsam Anbahnung zu dem was folgt'). — *ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου*, d. i. keine anapästischen Systeme und keine trochäischen Tetrameter hat, weil diese nämlich nicht gesungen, sondern nur gesprochen wurden.

Von der Composition der Fabel.

Cap. XIII, 1—7. '(1) Wornach man aber bei der Composition der Fabel zu streben, und wovor man sich dabei

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

hüten hat, und wodurch die Aufgabe der Tragödie gelöst werden kann, davon wird nunmehr nach dem bisher Gesagten zu handeln sein. (2) Da die Composition der schönsten Tragödie nicht eine einfache, sondern eine verwickelte sein muss, und zwar eine nachahmende Darstellung von furcht- und mitleiderweckenden Ereignissen — denn darin liegt das Eigenthümliche dieser Art von Darstellungen, — so ist zunächst offenbar, dass der darzustellende Schicksalswechsel nicht darin bestehen darf, dass die Tugendhaften aus Glück in Unglück gerathen — denn das erregt nicht Furcht und nicht Mitleid, sondern Abscheu — auch nicht darin, dass die Lasterhaften aus Unglück zum Glücke gelangen, denn dies ist das Untragischste von Allem, weil es keines der Momente enthält, auf die es ankommt: es ist nämlich weder unsrer Liebe zur Menschheit gemäss, noch erregt es unser Mitleid oder unsre Furcht — auch nicht darin, dass ein durchaus schlechter Mensch aus Glück in Unglück stürze — denn eine solche Composition hätte zwar das, was die Liebe zur Menschheit fordert, aber würde weder Mitleid noch Furcht erwecken, da das Eine, das Mitleid, sich auf den unverdient Leidenden, das andre, die Furcht, auf Unsresgleichen bezieht, so dass jener Fall weder mitleid- noch furchterregend sein kann. (3) Es bleibt also nur der zwischen diesen Beiden in der Mitte Stehende übrig; ein Solcher aber ist der, welcher weder durch Tugend und Gerechtigkeit hervorragt, noch auch durch Schlechtigkeit und Bosheit ins Unglück geräth, sondern durch irgend einen Fehltritt; und zwar ein Mann aus der Zahl derer, welche sich in hohem Ansehen und Glück befinden, z. B. ein Oedipus, ein Thyestes und überhaupt hervorragende Männer aus solchen Geschlechtern. (4) Demgemäss muss die wohlcomponirte Fabel einen einfachen und nicht, wie Einige meinen, einen doppelten Ausgang haben; und sie muss nicht einen Umschlag in Glück aus Unglück, sondern im Gegentheil aus Glück in Unglück enthalten, und zwar nicht in Folge von Bosheit, sondern in Folge eines grossen Fehltritts, den ein Mann von der oben bezeichneten Art oder ein Solcher, der eher besser als schlechter ist, begeht. (5) Einen Beleg hiefür liefert auch die Geschichte der Tragödie. Anfangs nämlich pflegten die Dichter alle ihnen gerade vor die Hand kommenden Fabeln eine nach der andern zu behandeln. Jetzt aber hält sich die Composition der schönsten Tragödien an wenige Häuser (Geschlechter), wie an Alkmäon, Oedipus, Orestes, Meleager, Thyestes, Telephus und andre Personen, die

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

das Schicksal traf, Schreckliches zu leiden oder zu vollbringen. (6) Die Tragödie also, die nach den Gesetzen der tragischen Kunst die schönste ist, beruht auf dieser Gestaltung der Fabel. Daher irren diejenigen, welche das Nämliche dem Euripides zum Vorwurf machen, dass er in seinen Tragödien auf diese Weise verfährt und viele derselben unglücklich enden lässt: denn dies ist, wie gesagt, das Richtige. Der grösste Beweis dafür ist, dass bei der Bühnendarstellung und in den Kunstwettkämpfen derartige Stücke, wenn sie gut dargestellt werden, als die tragischsten erscheinen, und Euripides, wenn er auch alles Uebrige nicht gut ordnet, als der tragischste Dichter erscheint. (7) Den zweiten Rang aber nimmt die von Einigen für die beste gehaltene Composition ein, die einen doppelten Ausgang hat, wie die Odyssee, und für die Besseren in entgegengesetzter Art als für die Schlechteren endet. Sie gilt gegenwärtig für die erste wegen der Schwäche der Zuschauer, von welchen die Dichter sich bestimmen lassen und deren Wünschen sie nachkommen. Diese Lust ist aber nicht diejenige, welche man von der Tragödie fordern darf, sondern sie gehört mehr in den Bereich der Komödie: denn mögen dort die Personen in der Fabel die heftigsten Feinde sein, wie Orestes und Aegisthus, so treten sie doch am Ende des Stückes als gute Freunde ab, und Keiner wird von einem Andern ums Leben gebracht.'

Anmerkung. Zu §. 2. *ουτε γὰρ φιλάνθρωπον*, 'philanthropisch', 'der Liebe zur Menschheit entsprechend', welche verlangt, dass es den Guten wohl gehe, die Bösen aber ihre verdiente Strafe erleiden. — Zu §. 4. *μῦθον ἁπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν ὥσπερ τινές φασι*, vgl. oben Cap. 8 §. 1: *μῦθος δ' ἐστὶν εἷς* etc. u. Stahr zu uns. St.: Aristoteles fordert hier ausser der Einheit der Fabel auch Einheit des Interesses, daher er der tragischen Fabel mit einfachem Ausgange, mit der Einen Schicksalswandlung (*μεταβολή*) des Helden aus Glück in Unglück den Vorzug gibt vor der tragischen Fabel mit doppeltem Ausgange, in welcher die eine Partei durch verdientes Unglück bestraft und die andre durch verdientes Glück belohnt wird. (Beispiel Odysseus und die Freier in der Odyssee.) Diese letztere Art der Fabel mit doppeltem Ausgange hatten andre Aesthetiker, die wir nicht mehr kennen, empfohlen, und gegen sie ist die Polemik des Philosophen gerichtet. Wir sehen also, dass die Theorie der Tragödie schon vor Aristoteles in der griechischen Literatur vielfach behandelt worden war. — *Μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην* etc., vgl. Ueberweg zu d. St.: der tragische Held soll nicht völlig unschuldig sein, weil es unser menschliches Gefühl verletzen würde, wenn das schlimme Geschick einen völlig Schuldlosen erfasste, der ihm unantastbar sein sollte. Aber ebensowenig soll das tragische Leiden eine Abstrafung für Verbrechen sein, die auf einer gemeinen und schlechten Gesinnung beruhen; der tragische Dichter hat

nicht die Function des Criminalrichters nachzubilden. Eine Verfehlung, ein Irrthum, eine Schuld lässt den Helden dem Geschick verfallen, aber während er durch das Leiden abbüsst, was ihm von menschlicher Fehlbarkeit, Schwäche, Einseitigkeit und Verkehrtheit anhaftet, bewährt er noch viel mehr in demselben und durch dasselbe das Tüchtige und Edle, das in seiner Gesinnung liegt, und an den Contrast zwischen dieser Gesinnung und dem in solcher Schwere nicht verdienten Leid knüpft sich eben das echte, tragische Mitgefühl. Den zweifachen Ausgang (für die Guten zum Glück, für die Bösen zum Unglück), den Manche nach pädagogischer und criminalistischer Analogie für den schönsten erklärten, hält Aristoteles mit Recht für weniger dem Wesen der Tragödie entsprechend; denn die Freude an dem Guten und Edlen als solchen wird durch die Mithineinziehung einer Belohnung und Bestrafung mittels sinnlicher Güter und Uebel beeinträchtigt.

Ueber die Erregung von Furcht und Mitleid.

Cap. XIV, 1—10. (1) Furcht und Mitleid lässt sich zwar durchs Gesicht (durch die Wirkung aufs Auge) erregen; es kann aber auch aus der Verknüpfung der Begebenheiten selbst entspringen, welches letztere vorzüglicher, und die Weise des bessern Dichters ist. Denn die Fabel muss so eingerichtet sein, dass sie, auch ungesehen, den, der den Verlauf ihrer Begebenheiten blos anhört, zu Mitleid und Furcht über diese Begebenheiten bringt; so wie die Fabel des Oedipus, die man nur anhören darf, um dazu gebracht zu werden. (2) Diese Absicht aber durch das Gesicht erreichen wollen, erfordert weniger Kunst, und ist deren Sache, welche die Vorstellung des Stücks übernommen. (*Ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίγνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον· τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν*). Die Dichter aber, welche durch den Anblick (durch die Wirkung aufs Auge) nicht das Furchtbare, sondern das Staunenerregende zu bewirken suchen, haben nichts mehr mit der Tragödie gemein: denn nicht jegliche Lust soll man von der Tragödie verlangen, sondern die ihr eigenthümliche. (*Οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερὸν διὰ τῆς ὄψεως ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγῳδίᾳ κοινωνοῦσιν· οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγῳδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν.*) (3) Da nun der Dichter die aus Mitleid und Furcht vermittels der nachahmenden Darstellung hervorgehende Lust bereiten soll, so

ist offenbar, dass dies in die Begebenheiten hineingedichtet werden muss. (4) Welche Begebenheiten aber furchtbar und welche mitleidswerth erscheinen, ist jetzt zu bestimmen. Nothwendig müssen zunächst Handlungen dieser Art entweder von Freunden gegen Feinde, oder von Feinden gegen Feinde, oder von Personen, die keines von beiden sind, gegen einander verübt werden. Wenn nun der Feind dem Feinde Uebles zufügt, so liegt hierin nichts Mitleiderweckendes, weder während der Ausübung der That noch beim Bevorstehen derselben, ausser hinsichtlich des Leidens an sich (ausser dem Gefühl, welches das Unglück selbst erregt). Ebenso wenn die Personen weder Freunde noch Feinde sind. Wenn aber unter Befreundeten Leidvolles verübt wird, z. B. wenn der Bruder den Bruder oder der Sohn den Vater oder die Mutter den Sohn oder der Sohn die Mutter tödtet oder zu tödten beabsichtigt, und sonst etwas der Art thut, so sind das Stoffe, die der Dichter suchen muss. (5) Die überlieferten Fabeln nun darf man zwar nicht aufheben (zerstören), ich meine z. B. (daran nicht ändern) dass Klytämnestra von der Hand des Orestes und Eryphyle von der Hand des Alkmäon stirbt; aber der Dichter muss selbst Neues erfinden und von dem Ueberlieferten einen schönen Gebrauch machen. (6) Was wir aber unter 'schön' verstehen, wollen wir deutlicher erklären. Es kann nämlich die Handlung so geschehen, wie die alten Dichter sie geschehen liessen, dass die Handelnden wissen, was, und die Personen kennen, an denen sie es thun, gleichwie auch Euripides die Medea ihre Kinder tödten lässt. Es kann aber die Handlung auch so geschehen, dass die Handelndelnden die schreckliche That unwissentlich verüben und erst hinterher die Verwandtschaft erkennen, wie Sophokles' Oedipus, wo freilich die That ausserhalb des Dramas liegt; sie geschieht aber auch in der Tragödie selbst, z. B. der Alkmäon des Astydamas oder der Telegonus im verwundeten Odysseus. (7) Es gibt aber noch einen dritten Fall, dass man nämlich unwissentlich eine unheilvolle That zu verüben im Begriffe ist und noch vor der That zur Erkenntniss kommt. Ausser diesen Fällen gibt es keine. Denn nothwendig vollbringen die Handelnden die That oder vollbringen sie nicht; und ebenso wissen sie entweder was sie thun, oder sie wissen es nicht. Mit Wissen aber im Begriffe sein zu thun und es doch nicht thun, ist am wenigsten befriedigend: denn das Grässliche bleibt und ist doch nicht tragisch, weil die That fehlt. Darum dichtet auch Niemand auf

diese Art, einige seltne Fälle ausgenommen, wie z. B. in der Antigone Hämon den Kreon (tödten will, aber nicht tödtet). Dem zunächst steht der Fall, dass der Handelnde die That (mit Wissen) vollbringt. (8) Besser aber ist, dass der Handelnde die That unwissentlich verübt, nach der Ausführung aber dieselbe erkennt: denn einerseits bleibt das Grässliche fern, andrerseits wirkt die spätere Erkenntniss erschütternd. (9) Das Beste ist das zuletzt Erwähnte, ich meine einen solchen Fall, wie im Kresphontes Merope ihren Sohn tödten will, aber nicht tödtet, nachdem sie ihn erkannt hat, und in der Iphigenia die Schwester den Bruder, und in der Helle der Sohn seine Mutter, die er auszuliefern im Begriffe ist, als solche erkennt. (10) Aus diesem Grunde haben es, wie bereits gesagt worden, die Tragödien nur mit wenigen Geschlechtern zu thun. Denn indem die Dichter Stoffe suchten, kamen sie, nicht durch Kunst, sondern durch Zufall darauf, in ihren tragischen Fabeln solche Wirkungen hervorzubringen. Sie sind also gezwungen, sich in allen solchen Häusern einzufinden, in welchen solche Leidensgeschicke sich zugetragen haben.

Hiermit ist denn über die Composition der Begebenheiten und wie die tragischen Fabeln beschaffen sein müssen, zur Gnüge gehandelt worden.'

Anmerkung. Zum Inhalte dieses Capitels vgl. Lessings Dramat. 37.—40. Stück, im 7. Bd. S. 164 ff. — Zu §. 1. *ἐκ τῆς ὄψεως*, vgl. oben Cap. 6 §. 19: *ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μέν, ἀτεχνώτατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς*; vgl. Lessing's Dramat. 80. Stück, 7. Bd. S. 361 ff. — Zu §. 4. *πλὴν κατ' αὐτὸ τὸ πάθος*, nämlich das Leiden dessen, der getödtet wird. — Zu §. 6. *ὁ Ἀλκμαίων ὁ Ἀστυδάμαντος*, die tragischen Dichter Astydamas, Vater und Sohn, aus Athen; der Aeltere war Sohn des Tragödiendichters Morsimos und einer Schwester des Aeschylus, einer der fruchtbarsten Tragödiendichter (er soll 240 Stücke verfasst haben, mit welchen er im Ganzen fünfzehnmal den Sieg davon trug). Besonders erwähnt werden von ihm *Παρθενοπαῖος*, *Ἕκτωρ*, *Ἀλκμαίων*, *Ναύπλιος* und ein Satyrspiel *Ἑρμῆς*; vgl. Bernhardy II, 2. S. 63 ff.; Bode III. S. 539 ff. — *ὁ Τηλέγονος ὁ ἐν τῷ Τραυματίᾳ Ὀδυσσεῖ*, Telegonus, der nachhomerischen Sage zufolge Sohn des Odysseus und der Kirke, wurde von dieser ausgesandt, um den Vater zu suchen, auf Ithaka aber als Räuber von Odysseus und Telemach angegriffen, bei welchem Kampfe er den Odysseus tödtete, ohne ihn als seinen Vater erkannt zu haben. Es ist ungewiss, ob an unsrer Stelle eine Tragödie des Chaeremon (s. oben zu Cap. 1 §. 9) oder des Sophokles gemeint ist. — Zu §. 9. *ἐν τῷ Κρεσφόντῃ*, einer Tragödie des Euripides, von welcher nur noch eine Anzahl Bruchstücke erhalten sind. Die Fabel dieser Tragödie war folgende: der Heraklide Kresphontes, dem bei der Theilung des Peloponnesos unter die Herakliden Messenien zugefallen war, wurde später nebst seinen beiden ältesten Söhnen in einem Aufstande getödtet; der

jüngste Sohn (nach Pausanias Aegyptus, nach Euripides Telephontes) wurde nach dem Auslande zu einem Gastfreunde gerettet. Polyphontes, ebenfalls aus dem Geschlechte der Herakliden, bemächtigte sich der Regierung von Messenien und zwang die Gemalin des gemordeten Kresphontes, Merŏpe, Tochter des arkadischen Königs Kypselus, zur Ehe mit ihm. Als der zum Mann herangewachsene Sohn der Merope in der Absicht, an Polyphontes seinen Vater zu rächen, nach Messenien unter falschem Namen und mit dem Vorgeben, einer der Mörder des Kresphontes zu sein, zurückkehrte, wollte Merope ihn mit eigner Hand tödten und erhob schon das Beil gegen ihn, als sie noch vor vollendeter That durch das Hinzutreten des alten Dieners in dem Fremden den Sohn erkennt, und beide nehmen nun vereint Rache an dem Mörder seines Vaters und ihres ersten Gemals. — *ἐν τῇ Ἕλλῃ*, einer nur hier erwähnten Tragödie. — Zu §. 10. *ὅπερ πάλαι εἴρηται*, näml. im vor. Cap. §. 5: *νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγῳδίαι συντίθενται.*

Von der Charakterzeichnung.

Cap. XV, 1—9. (1) Hinsichtlich der Charaktere muss man vier Dinge zu erreichen suchen. Das Erste und Vornehmste ist, dass die Charaktere gut seien. (*Ἓν μὲν καὶ πρῶτον ὅπως χρηστὰ ᾖ*). Die tragische Person wird Charakter haben, wenn, wie schon gesagt worden, die Rede oder die That eine bestimmte Absicht offenbart; einen guten (Charakter), wenn die Absicht eine gute ist. Solch guter Charakter findet sich bei jeder Menschenklasse: denn auch ein Weib kann sittlich gut sein, und ebenso ein Sklave, obgleich der Charakter des Weibes vielleicht tiefer steht, der des Sklaven überhaupt schlecht ist. (*Ἔστιν δὲ ἐν ἑκάστῳ γένει· καὶ γὰρ γυνή ἐστιν χρηστὴ καὶ δοῦλος, καίτοι γε ἴσως τούτων τὸ μὲν χεῖρον τὸ δὲ ὅλως φαῦλόν ἐστιν*). (2) Das Zweite ist das Angemessene. (*Δεύτερον δέ τὰ ἁρμόττοντα.*) Es gibt z. B. einen tapfern Charakter, aber es ist für ein Weib nicht angemessen, tapfer oder gewaltig zu sein. (3) Das Dritte ist die Gleichartigkeit (Uebereinstimmung mit der historischen Ueberlieferung) (*Τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον*): denn dies ist noch etwas Anderes als die Forderung, den Charakter, wie gesagt, gut und angemessen zu schildern. (4) Das Vierte ist das Consequente (*Τέταρτον δὲ τὸ ὁμαλόν*). Denn selbst wenn der nachgeahmte Charakter ungleich ist und eben darin sein Wesen besteht, muss gleichwol die Inconsequenz selbst sich consequent bleiben. (*κἂν γὰρ ἀνώμαλός τις ᾖ ὁ τὴν μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτιθεὶς, ὅμως ὁμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι*). (5) Ein Beispiel von unnöthiger Schlechtigkeit des Charakters ist der Menelaos im Orestes (des Euripides), von Unangemessenem und Unpassendem die Klage des

Odysseus in der Skylla (des Euripides) und die lange Rede der Melanippe, von Inconsequenz endlich die Iphigenia in Aulis: denn die um ihr Leben Flehende gleicht gar nicht der Spätern. (6) Man muss aber in der Charakterzeichnung, gerade wie in der Verknüpfung der Handlungen, stets entweder das Nothwendige oder das Wahrscheinliche aufsuchen, so dass gemäss der Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit ein solcher Mensch Solches sage, und gemäss der Nothwendigkeit Dieses nach Jenem geschehe. (7) Nun ist offenbar, dass auch die Lösung des Knotens der Fabel aus der Fabel selbst hervorgehen muss und nicht so erfolgen darf wie in der Medea durch Maschinerie, und wie in der Ilias in der Abfahrtscene. Vielmehr ist die (Götter-) Maschinerie nur für das ausserhalb der Handlung Liegende anzuwenden, das der vorangegangenen Zeit angehört und von Menschen nicht gewusst werden kann, oder in der Zukunft liegt und der Vorhersagung und Verkündigung bedarf. Denn den Göttern schreiben wir ja Allwissenheit zu. In den Begebenheiten selbst aber darf nichts Vernunftwidriges sein, und wenn dennoch, so muss es ausserhalb der Tragödie liegen, wie z. B. im Oedipus des Sophokles.

(8) Da ferner die Tragödie nachahmende Darstellung von Besseren ist, so müssen wir es den guten Malern nachthun, welche, während sie die individuelle Gestalt wiedergeben, dieselbe zugleich verschönern. So muss auch der Dichter, wenn er Zornmüthige und Leichtsinnige und andere Charaktere zeichnet, dieselben dennoch als tüchtige Menschen darstellen; wie als ein Beispiel des unbeugsamen Starrsinns Agathon und Homer den Achilleus dargestellt haben.

(9) Diese Punkte also muss man beachten und ausserdem noch die für die Dichtkunst aus der Nothwendigkeit unmittelbar fliessenden Wahrnehmungen. Denn auch hinsichtlich dieser kann man vielfach fehlen. Doch ist darüber in den herausgegebenen Untersuchungen zur Gnüge gehandelt worden.'

Anmerkung. Zu §. 1. *ὅπως χρηστὰ ᾖ*, vgl. oben Cap. 2 §. 4 u. Cap. 13 §. 1—4. Es handelt sich bei diesen Erfordernissen stets nur um den sittlichen Charakter des Helden, der Hauptperson oder der Hauptpersonen der Tragödie. — *ὥσπερ εἴρηται*, näml. oben Cap. 6 §. 17. — Zu §. 3. *ὥσπερ εἴρηται*, näml. Cap. 9 §. 6 vgl. mit Cap. 14 §. 5. — Zu §. 4. *τὸ ὁμαλόν*, die Gleichartigkeit, Consequenz; vgl. Hor. A. P. 119—127 u. Vischer Aesth. 2, 196: 'Stetige Einheit mit sich ist das Hauptmerkmal des Charakters im Drama. Aristoteles fordert namentlich die Consequenz und wäre es auch die Consequenz der

Inconsequenz (die Stetigkeit der Unstetigkeit)'. — Zu §. 5. *οἷον ὁ Μενέλαος* etc., die in diesem §. erwähnten Tragödien sind sämmtlich euripideïsche, auch die sonst nicht bekannte *Σκύλλη*. — *οἷον ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὀρέστῃ*, vgl. unten Cap. 25 §. 19. — *ἡ τῆς Μελανίππης ῥῆσις*, nämlich die physiologisch-philosophische Rede der Melanippe, Tochter des Chiron, in welcher sie den Abscheu gegen Wunder- und Missgeburten als ein unvernünftiges Vorurtheil darstellt, vgl. Dion. Hal. Rhetor. p. 103. — *ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια*, der Tadel der Inconsequenz bezieht sich namentlich auf die Verse 1221—1252 verglichen mit V. 1368—1401. — Zu §. 6. *ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει*, s. oben Cap. 7 §. 7; Cap. 9 §. 1. — Zu §. 7. *ἐν τῇ Μηδείᾳ*, nämlich die Flucht der Medea durch die Luft auf dem geflügelten Drachenwagen des Helios (Eurip. Med. 1264 u. 1288). — *ἐν τῇ Ἰλιάδι*, näml. der sogen. 'kleinen Ilias' (unten Cap. 23 §. 3: *ὁ ποιήσας τὴν μικρὰν Ἰλιάδα*, s. Trienn. II. Abth. S. 100). Nach Anderen bezieht sich die Stelle auf Hom. Il. 2, 155 ff. — Zu §. 8. *Ἀγάθων*, der Tragödiendichter, s. oben zu Cap. 9 §. 7. — Zu §. 9. *ἐν τοῖς ἐκδεδομένοις λόγοις*, wahrscheinlich in dem verloren gegangenen Werke *Περὶ ποιητῶν*.

Von den Arten der Erkennung.

Cap. XVI, 1—8. '(1) Was die Erkennung sei, ist oben (Cap. 11, 2) gesagt worden. Von den verschiedenen Arten der Erkennung aber ist die erste und am wenigsten kunstgemässe, und deren sich gleichwol die Dichter aus Geistesarmut am meisten bedienen, die Erkennung durch äussere Kennzeichen. (2) Solche sind theils angeboren, z. B. 'die Lanze, die Erdgeborne tragen', oder: 'die Sterne', deren Karkinos in seinem Thyestes erwähnt; theils erworben, und diese sind wiederum entweder körperliche, wie z. B. Narben, oder ganz äusserliche, wie Halsbänder, oder wie die Erkennung durch die Wanne in der Tyro. (3) Aber auch von solchen Erkennungszeichen kann man einen bessern oder schlechtern Gebrauch machen, wie z. B. Odysseus an der Narbe auf andre Weise von der Amme, auf andre vom Sauhirten erkannt wird. Die um der Beglaubigung willen geschehenden Erkennungen und alle anderen der Art sind unkünstlerischer, dagegen die durch eine Schicksalswendung bestimmte, wie die in der Niptra, besser. (4) Die zweite Art von Erkennungen sind die vom Dichter erfundenen, welche eben deswegen unkünstlerisch sind; wie z. B. Orestes in der Iphigenia dieser zu erkennen gibt, dass er Orestes sei; sie selbst nämlich wird von ihm erkannt durch den Brief; er aber sagt es selbst, was doch nur der Wille des Dichters ist und nicht der Gang der Ereignisse. Daher kommt dies dem vorhin bezeichneten Fehler nahe: denn er (Orestes) hätte ja ebenfalls einige Kennzeichen an sich tragen können. Ebenso

st es in Sophokles' Tereus mit 'des Gewebes Stimme'. (5) Die ritte Art der Erkennung ist die durch Erinnerung, indem emand beim Anblick eines Gegenstandes irgend eine Empfindung ussert, wie die Erkennung in den Kypriern des Dikaiogenes, o der Held beim Anblicke des Gemäldes weinte, und die Erennung bei der Alkinoos-Erzählung, wo der Held, als er den horspieler hörte, in Folge der Erinnerung an das Vergangene Thränen ausbrach, woran beide erkannt wurden. (6) Die vierte rt der Erkennung ist die durch eine Schlussfolge, wie z. B. den Choëphoren (Elektra also schliesst): Ein mir Aehnlicher ist iehergekommen; mir ähnlich aber ist Niemand als Orestes: also t Orestes angekommen. Ferner beim Sophisten Polyeides die rkennung des Orestes durch Iphigenia; denn es ist ganz natürich, dass Orestes schloss: seine Schwester sei geopfert worden, nd so werde auch er geopfert. Ebenso im Tydeus des Theoektes: er sei gekommen, seinen Sohn zu finden und müsse jetzt elbst umkommen; und die Erkennung in den Phinideu, wo diese eim Anblick des Ortes auf ihr Schicksal schliessen, dass hier nnen zu sterben bestimmt sei, weil sie hier ausgesetzt worden aren. (7) Es gibt aber auch eine falsche Erkennung in Folge ines Trugschlusses wie z. B. im 'Trugboten Odysseus'. Dieser agt nämlich, der Andre werde den Bogen erkennen, den er doch icht gesehen hatte, und macht daher den Fehlschluss, als ob ener ihn an demselben erkennen werde. (8) Von allen die beste rkennung ist die aus dem Entwickelungsgange der Ereignisse elbst, indem die Ueberraschung aus dem Wahrscheinlichen entpringt, wie z. B. in Sophokles' Oedipus; und so auch in der Iphienia, weil es der Wahrscheinlichkeit gemäss ist, dass sie einen rief mitzugeben wünscht. Denn nur solche Erkennungen erolgen ohne willkührlich erdichtete Zeichen und ohne Halsbänder. ie zweitbeste aber ist die durch Schlussfolgerung.'

Anmerkung. Zu §. 1. *εἴρηται πρότερον*, näml. oben Cap. 11 §. 2. — . 2. *Δόγχην ἣν φοροῦσι Γηγενεῖς*, Vers eines unbekannten Dichters aus einer em thebäischen Mythos entnommenen Tragödie. Die 'Erdgebornen' aus Kadmos' rachenzähnen entsprossen, trugen das Muttermal eines Speers am Leibe. — *στέρας*, die 'Sterne' waren vermuthlich Muttermale auf der Schulter der Nachommen des Pelops. — *Καρκῖνος* (auch *Καρκίνος* betont), der Jüngere, ein ittelmässiger Tragödiendichter, blühte um 380 v. Chr., vgl. Bernhardy II, 2 . 57 ff. — *ἐν τῇ Τυροῖ*, einer verloren gegangenen Tragödie des Sophokles. yro, Tochter des Salmoneus, Tyrannen von Thessalien und später von Elis, etzte die Zwillinge, die sie von Poseidon geboren, am Ufer des Enipeus in einer

kahnartigen Wanne aus, die vom Flusse fortgeführt wurde. — §. 3. *Ὀδυσσεὺς διὰ τῆς οὐλῆς .. ὑπὸ τῆς τροφοῦ*, Odyss. 19, 386—475. — *ὑπὸ τῶν συβοτῶν*, ib. 21, 207—227. — *αἱ δὲ ἐκ περιπετείας .. βελτίους*, vgl. oben Cap. 11 §. 2. *καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπέτειαι γίνωνται.* — *ἐν τοῖς Νίπτροις*, 'Abwaschungen', 'beim Baden', Od. 19, 386 ff. — §. 4. *τῆς κερκίδος φωνή*, dichter. Bezeichnung der Mittheilung, welche Philomele ihrer Schwester Prokne von dem durch Tereus an ihr begangenen Frevel vermittels des denselben darstellenden Kunstgewebes macht. — §. 5. *διὰ μνήμης* etc., nämlich indem er an der durch die Erinnerung erzeugten Gemüthsbewegung von Anderen erkannt wird. — *ἐν Κυπρίοις τοῖς Δικαιογένους.* Dicaeogenes, Tragödien- und Dithyrambendichter, vielleicht Zeitgenoss des Agathon, wegen seiner *Κύπριοι* und *Μήδεια* mehrmals erwähnt; vgl. Bernhardy II, 2. S. 62 ff. Nach Welcker's Vermuthung wurde Teukros an der Rührung, die ihn beim Anblick des Bildes seines Vaters Telamon ergriff, von seinem Bruderssohne Eurysakes erkannt. — *ἐν Ἀλκίνου ἀπολόγῳ*, Od. 8, 521 ff.; 9, 1 ff. — §. 6. *ἐν Χοηφόροις*, Aeschyl. Choëph. 161—231. — *ἡ Πολυείδου τοῦ σοφιστοῦ*, Tragödien- und Dithyrambendichter, auch Maler und Musiker, um 400 v. Chr., vgl. Bernhardy II, 1. S. 756. — *Θεοδέκτου*, s. oben zu Cap. 11 §. 1. — *ἐν τοῖς Φινείδαις*, den Töchtern des Phineus; der Verfasser sowie der Inhalt dieser Tragödie ist unbekannt. — Zu §. 7. *ἐν τῷ Ὀδυσσεῖ τῷ ψευδαγγέλῳ*, auch über diese Tragödie ist nichts Näheres bekannt; aus dem Zusammenhange lässt sich nur vermuthen, dass die irrige Voraussetzung des Odysseus, sein Bogen sei dem, von welchem er einst als Odysseus erkannt werden wollte, bekannt, und er selbst werde dadurch erkannt werden, ihn veranlasste, allerlei Ausflüchte zu suchen, an welchen gerade der Andere ihn als Odysseus erkannte. — §. 8. *ἐν τῷ Σοφοκλέους Οἰδίποδι*, vgl. oben Cap. 14 §. 6. — *τῇ Ἰφιγενείᾳ*, nämlich der taurischen Iphigenia des Euripides.

Von der Gestaltung der Fabel im Geiste des Dichters.

Cap. XVII, 1—5. "(1) Man muss aber die Fabeln so componiren und in der sprachlichen Darstellung so gestalten, dass man sich selbst Alles möglichst (leibhaftig) vor das Auge treten lässt; denn nur so, wenn der Dichter Alles mit möglichster Deutlichkeit sieht, wie wenn er selbst bei den Ereignissen zugegen gewesen wäre, möchte er das Angemessene finden und sich möglichst wenig über das Gegentheil (das Unangemessene) täuschen. Einen Beweis dafür liefert das, was dem Karkinos zum Vorwurf gemacht wurde; sein Amphiaraos war nämlich aus dem Tempel zurückgekehrt, was dem Zuschauer unbekannt geblieben war; darum fiel das Stück bei der Aufführung durch, weil die Zuschauer dies übel vermerkten. (2) Soviel wie möglich soll der Dichter sich in die Stimmungen seiner Personen hineinversetzen; denn am Ueberzeugendsten stellen kraft derselben Naturbeschaffenheit diejenigen dar, welche die betreffenden Gefühle selbst hegen; der Erregte stellt den Erregten, der Erzürnte den Zürnenden am Wahrsten dar.

aher ist die Poesie theils Sache des Genies, theils des Begeister-
n: denn von diesen Beiden besitzt der letztere die Gabe, sich
icht in alle möglichen Stimmungen zu versetzen, der Erstere
ver die der Erforschung (*διὸ εὐφυοῦς ἡ ποιητικὴ ἐστιν ἢ μανι-
ῶ· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὔπλαστοι οἱ δὲ ἐξεταστικοὶ εἰσιν*). (3) So-
ol die historisch gegebenen Stoffe nun als die rein erdichteten
uss der Dichter selbst während des Schaffens zunächst in ihren
lgemeinen Zügen sich vor Augen stellen, und dann die Epeiso-
en (die einzelnen Acte) bilden und die Fabel weiter ausführen.
as ich unter 'vor Augen stellen in den allgemeinen Zügen' ver-
ehe, dafür diene z. B. die Fabel der Iphigenia: Eine Jungfrau,
elche geopfert werden sollte, aber den Augen der Opfernden
urlos entrückt und in ein fremdes Land versetzt worden war,
welchem der Brauch herrschte, alle Fremden der Göttin zu
fern, hatte diesen Priesterdienst zu verrichten. Einige Zeit
äter traf es sich, dass der Bruder der Priesterin dorthin kam
er Umstand, dass der Gott es ihm aus einem bestimmten Grunde
fohlen, liegt ausserhalb des allgemeinen Umrisses, und zu wel-
em Zwecke, ausserhalb der Fabel). Dorthin gelangt und er-
iffen sollte er geopfert werden, als er die Schwester erkannte,
tweder, wie Euripides es darstellte, oder wie Polyeides, bei wel-
em Orestes der Wahrscheinlichkeit gemäss äussert, 'dass also
cht nur seine Schwester, sondern auch er selbst geopfert wer-
n solle', und daraus erfolgt seine Rettung. (4) Hierauf erst muss
r Dichter die Handlung an bestimmte Namen knüpfen und die
bel erweiternd (in Epeisodien) ausführen, dabei aber Sorge tra-
n, dass die Epeisodien zur Fabel gehören, wie z. B. im Orestes
· Wahnsinn, von dem er ergriffen wurde, und die Rettung ver-
ttels der Reinigung. (5) In den Dramen müssen die Epeisodien
n geringem Umfange sein, das Epos dagegen erhält durch die-
ben eine grössere Länge. Denn von der Odyssee ist die Fabel
:z: Jemand war viele Jahre von seiner Heimat abwesend, von
seidon überwacht und allein (ohne Begleiter); unterdessen steht
in seinem Hause so, dass von Männern, die sich um seine
ttin bewarben, sein Besitzthum aufgezehrt und dem Leben sei-
Sohnes nachgestellt wurde; er selbst aber kommt, nachdem
viele Drangsale erduldet hat, zurück, gibt sich Einigen zu er-
nen, greift die Freier an und wird selbst gerettet, während er
Feinde vernichtet. Dies ist die eigentliche Fabel, das Uebrige
l Epeisodien (Zuthaten).'

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Anmerkung. Zu §. 1. *Καρκίνῳ*, s. im vor. Cap. §. 2. — *ὁ γὰρ Ἀμφιάραος ἐξ ἱεροῦ ἀνήει* etc., Karkinos hatte nämlich den Amphiaraos vor den Augen der Zuschauer in den Tempel hineingehen lassen, ohne dass sie ihn wieder herauskommen gesehen hatten; sie mussten also annehmen, dass er sich noch im Tempel befinde. Als daher der Dichter ihn später im Verlauf der Handlung von Neuem auf der Bühne auftreten liess, war dies ein Verstoss gegen das Angemessene (*τὸ πρέπον*), den das kunstsinnige Publikum so streng rügte, dass es das Stück durchfallen liess. — Zu §. 2. *ὅσα δὲ δυνατὸν καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον* etc., hierzu bemerkt Ueberweg (S. 77 ff.): Aristoteles sagt: kraft der Naturmacht des gleichartigen Affectes stellen diejenigen sehr wahr und überzeugend dar, welche auch ihrerseits in den betreffenden Affect sich versetzt haben, indem sie diesen ideell, durch volle Hingabe an die Aufgabe der Darstellung in sich selbst nachbilden. Der Dichter muss mit der Person, welche er darstellt, fühlen, mit ihr lieben und hassen, hoffen und fürchten, Freude und Leid empfinden, er muss (um einen zunächst freilich nur auf die Darstellungsform bezüglichen Ausdruck des Plato und des Aristoteles zu gebrauchen) gleichsam die darzustellende Person selbst geworden sein, um ihre Affecte in seiner Dichtung wahrhaft und ergreifend wiederzugeben (und vom Schauspieler gilt das Gleiche). Neben dieser (affectiven) Weise, die Naturtreue zu erzielen, gibt es jedoch auch eine andre (contemplative), die mittels eines natürlichen kritischen (das Zutreffende erkennenden) Blicks durch Erfahrung und Nachdenken gewonnene Kenntniss und Einsicht; in gewissem Masse, bald mehr bald minder ausgebildet, wird diese wol stets hinzutreten müssen, da ja dem Dichter die ideelle Nachbildung des fremden Gefühls im eignen Gemüth die Realität desselben doch niemals völlig ersetzt; aber vorwiegend wird der Eine (z. B. ein Klopstock) durch genialen Enthusiasmus, der Andre (z. B. ein Lessing) durch kritischen Blick den Erfolg erzielen. Schon Plato hat (im Phädrus) bei den Künstlern Enthusiasmus und Einsicht unterschieden, und Aristoteles unterscheidet hier in wesentlich gleichem Sinne. — Zu §. 4. *ἐν τῷ Ὀρέστῃ* d. i. bei der Person des Orestes in der taurischen Iphigenia des Euripides. — *διὰ τῆς καθάρσεως*, d. i. durch die Reinigung des Kultusbildes der Artemis, unter deren Vorgeben Iphigenia die Rettung des Bruders bewirkt. Die betreffenden Episoden befinden sich in der gedachten Tragödie V. 270 ff. u. 1121 ff. — Zu §. 5. *παραφυλαττομένου*, 'überwacht', d. h. Poseidon hatte ihn stets im Auge, um ihn an der Heimkehr zu hindern.

Von der Schürzung und Lösung des Knotens (*δέσις καὶ λύσις*) in der Tragödie — von den Gattungen der Tragödien — vom Chor.

Cap. XVIII, 1—7. '(1) Bei jeder Tragödie ist die Schürzung und die Lösung des Knotens zu unterscheiden. (*Ἔστι δὲ πάσης τραγῳδίας τὸ μὲν δέσις, τὸ δὲ λύσις.*) Was ausserhalb der Handlung liegt, öfters auch manches innerhalb derselben Liegende ist die Schürzung, das Uebrige die Lösung. Ich verstehe unter Schürzung die Partie vom Anfange bis zu dem Theile hin, welcher die Grenze bildet für den Uebergang zum Glück oder

Unglück; Lösung dagegen die Partie vom Anfange dieses Ueberganges bis zum Schlusse. (*Τὰ μὲν ἔξωθεν καὶ ἔνια τῶν ἔσωθεν πολλάκις ἡ δέσις, τὸ δὲ λοιπὸν ἡ λύσις. λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τούτου τοῦ μέρους ὃ ἔσχατόν ἐστιν ἐξ οὗ μεταβαίνειν εἰς εὐτυχίαν . . λύσιν δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους*). So bildet im Lynkeus des Theodektes die Schürzung alles früher (vor Anfang des Stückes) Geschehene und die Gefangennehmung des Kindes, die Lösung dagegen von der Anschuldigung des Mordes bis zum Schlusse.

(2) Gattungen der Tragödie gibt es vier, grade soviele, wie wir Bestandtheile derselben angegeben haben: die verwickelte, deren Gesammtverlauf auf Schicksalswendung und Erkennung beruht; die pathetische (erschütternde), wie z. B. die Aias- und Ixion-Tragödien; die ethische (charakterzeichnende), wie z. B. die Phthiotiden und der Peleus; die mirakulöse, wie die Phorkiden und Prometheus und die im Hades spielenden Tragödien. (3) Man muss vorzüglich versuchen, alle diese Gattungen zu beherrschen, oder doch die wichtigsten und meisten, zumal bei der heutigen gehässigen Kritik gegen die Dichter, welche von dem einzelnen neuen Dichter verlangt, dass er die älteren Dichter in demjenigen besondern Bestandtheile, worin jeder sich ausgezeichnet hat, noch übertreffen soll. Auch kann man ganz richtig von einer Tragödie sagen, sie sei eine andre oder sie sei dieselbe, ohne dabei die behandelte Fabel zum Massstabe zu nehmen, sondern indem man nur darauf Rücksicht nimmt, ob die Tragödien diese Schürzung und Lösung haben. Es gibt aber viele Dichter, welche gut schürzen, aber schlecht lösen; es müssen aber stets beide Aufgaben bewältigt werden.

(4) Ferner muss man des öfters Gesagten eingedenk sein und die Tragödie nicht zu einer epopöischen Composition machen. Epopöisch nenne ich eine solche, die viele Fabeln in sich begreift, wie wenn man z. B. die ganze Fabel der Ilias zu einer Tragödie gestaltete. Denn dort haben wegen der grossen Ausdehnung des Ganzen die Theile den angemessenen Umfang, in dem Dramen aber läuft die Sache weit über die festgesetzte Theorie hinaus. (5) Beweis hiefür ist, dass alle Dichter, welche die Zerstörung Ilions in ganzer Vollständigkeit dargestellt und nicht, wie Euripides die Niobe, und nicht wie Aeschylus, entweder durchfallen oder beim Wettkampfe sich gegen ihre Mitbewerber nicht halten, da ja selbst Agathon nur wegen dieses Fehlers durchfiel.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

(6) Dagegen in den Schicksalswendungen und bei einfachen Handlungen erreichen die Dichter stets ihre Absicht mit bewundernswerthem Geschick. Denn dies ist tragisch und erweckt die menschliche Theilnahme. Dies geschieht, wenn Jemand, der klug, dabei aber schlecht ist, überlistet wird, gleichwie Sisyphus, und ein Tapferer, der aber ungerecht ist, überwunden wird. Dies ist auch der Wahrscheinlichkeit gemäss, wie Agathon sagt, 'es sei wahrscheinlich, dass Vieles auch gegen die Wahrscheinlichkeit geschehe'.

(7) Auch den Chor muss man wie einen der Schauspieler und als ein Glied des Ganzen behandeln und mitwirken lassen, nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles; bei den späteren Dichtern haben die Chorgesänge mit der Fabel der Tragödie nicht mehr Zusammenhang als mit jeder andern Tragödie. Daher werden eingelegte Lieder gesungen, womit Agathon den Anfang gemacht hat. Was ist aber für ein Unterschied, ob man Eingelegtes singt, oder ein langes Gespräch oder einen ganzen Act aus einem Stücke in ein anderes einfügt? (*Καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ. τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ᾀδόμενα (οὐδὲν) μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλιμα ᾄδουσιν πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου. καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ᾄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἁρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὅλον;*).'

Anmerkung. Zu §. 1. *τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις* etc., vgl. hierzu E. Müller II. S. 142: In der Nothwendigkeit, dass ein Glückswechsel in jeder Tragödie sich darstelle, ist zugleich das Gesetz der Construction der Tragödie enthalten. Die Hauptsache nehmlich ist die Darstellung des Glückswechsels selbst; aber der Glückswechsel muss doch auch vorbereitet, motivirt erscheinen, Verhältnisse, Umstände, Ereignisse der verschiedensten Art weiss der Dichter durch geheime Fäden, mit denen er sie umspinnt, so untereinander zu verweben und zu verschlingen, dass ein Knoten des Geschickes sich bildet, dass in einem Punkte alles Zerstreute sich vereinigt, nach einem Punkte Alles hinzielt; so wird eine wichtige Entscheidung, eine Umwälzung des Geschickes von Jedem ungeduldig erwartet werden, jedem natürlich und nothwendig erscheinen. Freilich aber braucht die Schürzung des Knotens in ihrem ganzen Umfange nicht grade immer ein Werk des Dramas selbst zu sein, die vorbereitenden Ereignisse werden oft grossen Theils ausser und vor das Drama fallen, so dass sie im Drama selbst nur angedeutet oder etwa durch einen Gott vor dem Anfange der Handlung die Zuschauer mit ihnen bekannt gemacht werden, Letzteres dann vornehmlich, wenn sie ihrer Natur nach unbekannt, Menschenaugen verborgen sind. Dagegen muss die Lösung natürlich ganz und

vollständig in dem Drama gegeben sein, entwirren muss sich der geschürzte Knoten, das Ziel, welchem Alles auf geheimnissvollen Wegen von dem Dichter entgegengeführt wurde, muss wirklich erreicht werden, so dass wir nun Plan und Absicht in Allem, was uns früher unerklärbar war, erkennen, dass die süsse Befriedigung der Aufhellung aller Dunkelheiten uns zu Theil wird. Und nicht wunderbare übernatürliche Ereignisse, Veranstaltungen höherer Mächte müssen es sein, durch welche der Glückswechsel, der der eigentliche Zielpunkt des Dramas ist, herbeigeführt wird, nichts als das reine Ergebniss seiner Prämissen muss er sein, nothwendig und naturgemäss muss er aus der ganzen Anlage des Stückes folgen. Damit soll ihm aber doch keineswegs etwa die Natur der logischen Consequenz beigelegt werden, die Lösung ergibt sich aus der Verwickelung, aber was wäre das für ein Knoten, für eine Verwickelung, wo die Lösung schon während der Verwickelung mit Sicherheit sich voraussagen liesse; die Befriedigung der Aufhellung des Dunkeln ist es ja eben, die uns die Lösung gewähren soll. Nicht also allein solche Ereignisse, die ihre Tendenz klar zu erkennen geben, auch solche, die in Dunkel gehüllt hervortreten, ja selbst solche, die das Entgegengesetzte von dem zu sein scheinen, was sie wirklich sind, werden den Glückswechsel in der Tragödie herbeiführen können. — *ἐν τῷ Λυγκεῖ τῷ Θεοδέκτου*, über diese Tragödie und den Dichter Theodektes s. oben Cap. 11 §. 1. — Zu §. 4. *ὅπερ εἴρηται πολλάκις*, näml. oben Cap. 5 §. 4; Cap. 7 §. 5—7; Cap. 17 §. 5. — *ἐκεῖ μὲν γάρ*, näml. im Epos, in der Ilias. — Zu §. 5. *Ἀγάθων*, s. oben zu Cap. 9 §. 7. — Zu §. 6. *ὥσπερ Ἀγάθων λέγει, εἰκὸς γὰρ* etc., die Verse des Agathon lauten bei Aristot. Rhetor. 2, 24:

Τάχ' ἄν τις εἰκὸς αὐτὸ τοῦτ' εἶναι λέγοι,
βροτοῖσι πολλὰ τυγχάνειν οὐκ εἰκότα,

wozu Aristoteles bemerkt: *Γίγνεται γὰρ τὸ παρὰ τὸ εἰκός· ὥστ' εἰκὸς καὶ τὸ παρὰ τὸ εἰκός.* Vgl. auch unten Cap. 25 §. 17: *εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι.* — Zu §. 7. *τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν* etc., vgl. Hor. A. P. 193 sq.:

Actoris partes chorus officiumque virile
defendat, neu quid medios intercinat actus,
quod non proposito conducat et haereat apte.

Von den Gedanken und ihrer Einkleidung.

Cap. XIX, 1—4. (1) Ueber alle anderen Punkte nun ist bereits gesprochen worden; es bleibt also nur noch übrig, vom sprachlichen Ausdruck und von den Gedanken zu reden *λοιπὸν δὲ περὶ λέξεως καὶ διανοίας εἰπεῖν*). Was nun die Gedanken betrifft, so mag dies in der Schrift über die Rhetorik, zu deren Gebiet es mehr als hieher gehört, seinen Platz finden. (2) Es ist aber unter den Gedanken alles das begriffen, was vermittels der Rede seinen Ausdruck erhalten muss. Theile desselben sind das Beweisen und das Widerlegen, das Erregen von Leidenschaften, wie Mitleid oder Furcht oder Zorn u. dgl.,

ferner das Vergrössern und Verkleinern (*Ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. μέρη δὲ τούτων τό τε ἀποδεικνύναι καὶ τὸ λύειν καὶ τὸ πάθη παρασκευάζειν οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα καὶ ἔτι μέγεθος καὶ μικρότητας*). (3) Es ist aber klar, dass man auch bei der Behandlung der Thatsachen aus denselben Ideen seine Mittel entnehmen muss, wenn man Rührendes oder Erschütterndes oder Grosses oder Wahrscheinliches zu Wege bringen will; aber der Unterschied besteht darin, dass hier die Dinge erscheinen müssen auch ohne Darstellung auf der Bühne, während in der Rede die Eindrücke durch die redende Person und durch deren Rede bewerkstelligt werden müssen. Denn worin bestände sonst noch die Leistung des Redenden, wenn das, worüber er redet, auch ohne seine Worte offenbar würde? (4) Von dem, was den Ausdruck betrifft, bilden Eine Gattung der Betrachtung die Redefiguren, deren Kenntniss Sache der Schauspieler und desjenigen, welcher die Theorie inne hat, wie z. B. was Befehl und was Bitte und Bericht, Drohung, Frage, Antwort u. dgl. ist. Denn aus der Kenntniss oder Nichtkenntniss dieser Dinge erwächst der Poetik kein Tadel, der irgend der Beachtung werth wäre. Wie sollte man auch glauben, dass das ein Versehen sei, was Protagoras dem Homer vorwirft, er befehle, während er zu bitten glaube, in den Worten: 'Singe, Göttin, den Zorn' — denn, sagt er, Jemanden etwas thun oder nicht thun heissen ist Befehl. (*Τί γὰρ ἄν τις ὑπολάβοι ἡμαρτῆσθαι ἃ Πρωταγόρας ἐπιτιμᾷ, ὅτι εὔχεσθαι οἰόμενος ἐπιτάττει εἰπὼν 'μῆνιν ἄειδε θεά', τὸ γὰρ κελεῦσαι φησὶν ποιεῖν τι ἢ μὴ ἐπίταξίς ἐστιν*). Darum wollen wir dies als nicht zur Dichtkunst gehörend bei Seite lassen.'

Anmerkung. Zu §. 1. *ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω*, vgl. Rhetor. 2, 26: *ἐπεὶ τρία ἐστὶν α δεῖ πραγματευθῆναι περὶ τὸν λόγον, ὑπὲρ μὲν παραδειγμάτων καὶ γνωμῶν καὶ ἐνθυμημάτων καὶ ὅλως τῶν περὶ τὴν διάνοιαν, ὅθεν τε εὐπορήσομεν καὶ ὡς αὐτὰ λύσομεν, εἰρήσθω.* — Zu §. 4. *ἃ Πρωταγόρας ἐπιτιμᾷ* etc., vgl. Wolf's Proleg. p. 167: Aetate Periclis in interpretatione Homeri elaborasse videntur Sophistae, qui omnia, quae tum liberali studio digna habebantur, ad disciplinam suam redigere soliti, ne grammatica quidem praecepta et optimorum poëtarum lectionem sibi negligendam putaverunt. Ita Prodicum legimus de veris potestatibus vocabulorum et causis earum subtiliter disputasse, itemque Protagoram et Eleum Hippiam ea plane instituisse tractare, quae propria sunt doctae interpretationis . . . Quo ex genere illud est, quod de usu imperativi modi verborum praecepit Protagoras, reprehendens poëtam, quod Musam immodestius invocarit.

Von den Satz- und Redetheilen.

Cap. XX, 1—12. (1) Die Theile des gesammten sprachlichen Ausdrucks sind: Grundlaut, Silbe, Bindewort, Nennwort (Nomen), Aussagewort (Zeitwort), Gliedwort (Artikel), Flexionsform, Satz (*Τῆς δὲ λέξεως ἁπάσης τάδ' ἐστὶ τὰ μέρη, στοιχεῖον, συλλαβή, σύνδεσμος, ὄνομα, ῥῆμα, ἄρθρον, πτῶσις, λόγος*). — (2) Der Grundlaut ist ein untheilbarer Laut, jedoch nicht jeglicher, sondern nur ein solcher, aus welchem naturgemäss ein verständliches Tongefüge werden kann; denn es gibt auch bei den Thieren untheilbare Töne, und doch nenne ich keinen einen Grundlaut. (*Στοιχεῖον μὲν οὖν ἐστιν φωνὴ ἀδιαίρετος, οὐ πᾶσα δὲ ἀλλ' ἐξ ἧς πέφυκε συνετὴ γίγνεσθαι φωνή· καὶ γὰρ τῶν θηρίων εἰσὶν ἀδιαίρετοι φωναὶ ὧν οὐδεμίαν λέγω στοιχεῖον*). — (3) Die Laute sind theils Vocale, theils Halbvocale, theils stumme (Consonanten). Vocal ist ein Laut, der ohne Anlegung (der Zunge) gebildet, einen hörbaren Ton hat, Halbvocal ist ein Laut, der mit Anlegung einen hörbaren Ton hat, wie z. B. das S und das R; der stumme Laut (Consonant) ist ein Laut, der, mit Anlegung gebildet, zwar für sich allein keinen Ton hat, aber in Verbindung mit solchen, die einen Ton haben, hörbar wird, wie z. B. das G und das D. (*Ταύτης δὲ μέρη τό τε φωνῆεν καὶ τὸ ἡμίφωνον καὶ ἄφωνον. ἔστιν δὲ φωνῆεν μὲν ἄνευ προσβολῆς ἔχον φωνὴν ἀκουστήν, ἡμίφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς ἔχον φωνὴν ἀκουστήν, οἷον τὸ Σ καὶ τὸ Ρ, ἄφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς, καθ' αὑτὸ μὲν οὐδεμίαν ἔχον φωνήν, μετὰ δὲ τῶν ἐχόντων τινὰ φωνὴν γινόμενον ἀκουστόν, οἷον τὸ Γ καὶ τὸ Δ*). — (4) Diese (Laute) unterscheiden sich von einander nach den Mundstellungen und nach den Oertlichkeiten (ihrer Bildung), nach der Stärke und Schwäche des Hauches, nach Länge und Kürze, endlich nach höhern, tiefern oder mittlern Ton. Das Specielle hierüber gehört in die Metrik. (*Ταῦτα δὲ διαφέρει σχήσεσιν τε τοῦ στόματος καὶ τόποις καὶ δασύτητι καὶ ψιλότητι καὶ μήκει καὶ βραχύτητι ἔτι δὲ ὀξύτητι καὶ βαρύτητι καὶ τῷ μέσῳ περὶ ὧν καθ' ἕκαστον ἐν τοῖς μετρικοῖς προσήκει θεωρεῖν*). — (5) Silbe ist ein für sich bedeutungsloses Lautgebilde, bestehend aus einem stummen (Consonanten-) und einem für sich hörbaren (Vocal-) Laut: denn Gr bildet ohne das a eine Silbe, und auch mit dem a, nämlich Gra. Jedoch gehört auch hier die Darstellung der Verschiedenheiten in die Metrik. (*Συλλαβὴ δέ ἐστιν φωνὴ ἄσημος συνθετὴ ἐξ ἀφώνου καὶ φωνὴν ἔχοντος· καὶ γὰρ*

τὸ ΓΡ ἄνευ τοῦ Α συλλαβὴ καὶ μετὰ τοῦ Α, οἷον τὸ ΓΡΑ. ἀλλὰ καὶ τούτων θεωρῆσαι τὰς διαφορὰς τῆς μετρικῆς ἐστιν). — (6) Bindewort ist ein für sich bedeutungsloses Lautgebilde, welches mehre (für sich) bedeutsame Wörter zu einem Gesammtausdrucke zwar nicht nothwendig verschmilzt, aber diese Verschmelzung derselben auch nicht hindert, und welches seine natürliche Stelle am Anfange oder am Ende oder auch inmitten eines Satzes hat, aber nicht passend zu Anfange eines für sich allein stehenden Satzes, wie z. B. *μέν, ἤτοι, δέ.* Oder: ein bedeutungsloses Lautgebilde, welches aus mehreren Sprachlauten, welche eine bestimmte Bedeutung haben, einen einheitlichen Sprachlaut mit bestimmter Bedeutung hervorbringt. (*Σύνδεσμος δέ ἐστιν φωνὴ ἄσημος ἣ οὔτε κωλύει οὔτε ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων φωνῶν πεφυκυῖαν συντίθεσθαι καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου, ἣν μὴ ἁρμόττει ἐν ἀρχῇ λόγου τιθέναι καθ' αὑτόν, οἷον μέν, ἤτοι, δέ. ἣ φωνὴ ἄσημος ἣ ἐκ πλειόνων μὲν φωνῶν μιᾶς σημαντικῶν δὲ ποιεῖν πέφυκεν μίαν σημαντικὴν φωνήν).* — (7) Artikel ist ein bedeutungsloses Lautgebilde, welches Anfang oder Ende oder Scheidung anzeigt ..., wie z. B. *τὸ ἀμφί* und *τὸ περί* u. dgl. (*Ἄρθρον δ' ἐστὶ φωνὴ ἄσημος ἣ λόγου ἀρχὴν ἢ τέλος ἢ διορισμὸν δηλοῖ ... οἷον τὸ ἀμφί καὶ τὸ περί καὶ τὰ ἄλλα.*) — (8) Nennwort (Nomen) ist ein zusammengesetztes Lautgebilde mit bestimmter Bedeutnng, ohne Zeitangabe, und wovon kein Theil etwas für sich bezeichnet; denn in den Doppelwörtern machen wir von den Bedeutungen, welche die Bestandtheile haben, keinen Gebrauch, wie z. B. in dem Worte *Θεόδωρος* hat der Theil *δῶρον* keine Bedeutung. (*Ὄνομα δέ ἐστι φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ ἄνευ χρόνου ἧς μέρος οὐδέν ἐστι καθ' αὑτὸ σημαντικόν. ἐν γὰρ τοῖς διπλοῖς οὐ χρώμεθα ὡς καὶ αὐτὸ καθ' αὑτὸ σημαῖνον, οἷον ἐν τῷ Θεοδώρῳ τὸ δῶρον οὐ σημαίνει).* — (9) Aussagewort (Zeitwort) ist ein zusammengesetztes Lautgebilde, welches eine bestimmte Bedeutung mit Zeitangabe hat, wovon aber, wie beim Nennworte, kein Theil für sich etwas bedeutet. Das Wort 'Mensch' nämlich, oder 'weiss' bezeichnet nicht das Wann? dagegen 'geht' oder 'ist gegangen' bezeichnet zugleich die Zeit, jenes die gegenwärtige, dieses die vergangene. (*Ῥῆμα δὲ φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ μετὰ χρόνου ἧς οὐδὲν μέρος σημαίνει καθ' αὑτὸ ὥσπερ καὶ ἐπὶ τῶν ὀνομάτων· τὸ μὲν γὰρ ἄνθρωπος ἢ λευκὸν οὐ σημαίνει τὸ πότε τὸ δὲ βαδίζει ἢ βεβάδικεν προσσημαίνει τὸ μὲν τὸν παρόντα χρόνον τὸ δὲ τὸν παρεληλυθότα).* —

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

10) Flexionsform des Nennworts oder Zeitworts ist theils die Bezeichnung des Wessen? oder Wem? u. dgl.; theils die der Einzahl oder Mehrzahl, z. B. 'Menschen' oder 'Mensch'; theils die Bezeichnung der Modalitäten wie Frage oder Befehl; denn: 'ging er' oder 'gehe' ist Flexionsform des Zeitworts nach diesen Modalitäten. (*Πτῶσις δ' ἐστὶν ὀνόματος ἢ ῥήματος ἡ μὲν τὸ κατὰ τούτου ἢ τούτῳ σημαίνον καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἡ δὲ κατὰ τὸ ἑνὶ ἢ τολλοῖς, οἷον ἄνθρωποι ἢ ἄνθρωπος, ἡ δὲ κατὰ τὰ ὑποκριτά, οἷον κατ' ἐρώτησιν, ἐπίταξιν· τὸ γὰρ (ἆρ') ἐβάδισεν ἢ βάδιζε πτῶσις ῥήματος κατὰ ταῦτα τὰ εἴδη ἐστίν*). — (11) Satz endlich ist ein zusammengesetztes Lautgebilde, welches eine bestimmte Bedeutung hat, und dessen einzelne Theile für sich ebenfalls etwas Bestimmtes bezeichnen. Denn nicht jeder Satz besteht aus Zeitwörtern und Nennwörtern, wie z. B. die Definition des Menschen, sondern es kann auch einen Satz ohne Zeitwort geben, immer aber wird er einen Theil, der eine bestimmte Bedeutung hat, enthalten, z. B. in dem Satze: 'Kleon geht' der Name 'Kleon'. (*Λόγος δὲ φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ ἧς ἔνια μέρη καθ' αὑτὰ σημαίνει τι· οὐ γὰρ ἅπας λόγος ἐκ ῥημάτων καὶ ὀνομάτων σύγκειται, οἷον ὁ τοῦ ἀνθρώπου ὁρισμός, ἀλλ' ἐνδέχεται ἄνευ ῥημάτων εἶναι λόγον, μέρος μέντοι ἀεί τι σημαῖνον ἕξει, οἷον ἐν τῷ βαδίζει Κλέων ὁ Κλέων*). — (12) Eine Einheit aber ist ein Satz auf zwiefache Weise; entweder nämlich weil er Ein Ding bezeichnet, oder vermöge einer Verknüpfung von mehreren Dingen, wie z. B. die Ilias durch Verknüpfung eine Einheit ist, dagegen die Definition des Menschen dadurch, dass sie eine blosse Einheit bezeichnet. (*Εἷς δέ ἐστι λόγος διχῶς, ἢ γὰρ ὁ ἓν σημαίνων, ἢ ἐκ πλειόνων συνδέσμῳ, οἷον ἡ Ἰλιὰς μὲν συνδέσμῳ εἷς, ὁ δὲ τοῦ ἀνθρώπου τῷ ἓν σημαίνειν*).'

Anmerkung. Der rein grammatische Inhalt dieses Kapitels und eines grossen Theiles der nächstfolgenden Capitel in der Lehre 'von der Dichtkunst' findet seine Rechtfertigung in der Neuheit sprachlicher Erörterungen zur Zeit des Aristoteles; vgl. auch Trienn. II. Abth. S. 233 ff. Der Text dieses Capitels ist ausserordentlich corrumpirt, namentlich am Schlusse des §. 6 und in §. 7 der Definition des Bindeworts und des Artikels, welcher Letztere als Erklärung einen Theil der Erklärung des Erstern durch Dittographie erhalten hat. — Zu §. 11. *οὐ γὰρ ἅπας λόγος* etc., Aristoteles gebraucht hier *λόγος*, etwa 'Wortverbindung' in sehr weitem Sinne, indem er damit nicht blos einen selbständigen aus Subjekt und Prädikat bestehenden Satz bezeichnet, sondern auch die blosse Definition eines substantivischen Begriffes (wie 'Mensch') ohne verbum finitum.

Von den Wortfiguren und Wortarten.

Cap. XXI, 1—11. '(1) Die Arten des Nennworts sind theils einfach — einfach nenne ich aber solche, welche aus einzeln bedeutungslosen Lauten bestehen, z. B. *γῆ* — theils doppelt (Doppelwörter); diese bestehen entweder aus einem Worte mit und einem Worte ohne bestimmte Bedeutung, oder aus Wörtern mit bestimmter Bedeutung. Es kann aber ein Nennwort auch aus drei, vier oder mehr Theilen bestehen, z. B. viele Wörter der ..., wie *Ἑρμοκαϊκόξανθος*. (2) Jedes Nennwort ist entweder gemeinüblich oder fremdartig (mundartlich), oder Metapher [oder Schmuckwort] oder neugebildet oder verlängert oder verkürzt oder vertauscht (umgeändert). (*Ἅπαν δὲ ὄνομά ἐστιν ἢ κύριον ἢ γλῶττα ἢ μετάφορα ἢ κόσμος ἢ πεποιημένον ἢ ἐπεκτεταμένον ἢ ὑφῃρημένον ἢ ἐξηλλαγμένον*). (3) Ich nenne aber gemeinüblich ein Wort, das Alle gebrauchen, fremdartig (mundartlich) dagegen, das nur hie und da gebraucht wird, so dass offenbar ein und dasselbe Wort fremdartig und gemeinüblich sein kann, nur nicht für die Nämlichen: denn das Wort *σίγυνον* (Speer) ist bei den Kypriern gemeinüblich, bei uns aber fremdartig. (4) Metapher ist die Uebertragung eines Wortes, dessen gewöhnliche Bedeutung eine andre ist, entweder von der Gattung auf die Art, oder von der Art auf die Gattung, oder von der einen Art auf die andre, oder nach der Analogie. (*Μεταφορὰ δέ ἐστιν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ τὸ γένος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ εἶδος, ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον.*) — (5) Ich nenne Uebertragung von der Gattung auf die Art z. B.: 'Hier aber steht mein Schiff': denn etwas vor Anker legen heisst es stehen machen. — Uebertragung von der Art auf die Gattung: 'Schon zehntausend wackre Dinge verrichtete Odysseus': denn 'zehntausend' sind eine Vielheit, und der Dichter bedient sich dieses Wortes im Sinne von 'viele'. — Von der Art auf die Art z. B.: 'mit dem Erze das Leben abreissend' und 'schneidend mit dem unverwüstlichen Erze': denn hier hat der Dichter 'reissen' in der Bedeutung von 'schneiden' und 'schneiden' in der Bedeutung von 'reissen' gebraucht, beides aber bedeutet: etwas 'hinwegnehmen'. (6) Uebertragung nach der Analogie aber nenne ich, wenn das Zweite zum Ersten sich ähnlich verhält wie das Vierte zum Dritten; denn dann wird der Dichter statt des Zweiten das Vierte oder statt des Vierten das Zweite (als bildliche Bezeichnung) setzen; zuweilen setzt man

noch das Nennwort hinzu, statt dessen der metaphorische Ausdruck steht und auf das es sich bezieht. Ich meine aber z. B.: Trinkschale verhält sich zu Dionysos wie Schild zu Ares. Der Dichter wird also die Trinkschale 'den Schild des Dionysos', und den Schild 'die Trinkschale des Ares' nennen können. Oder: das Alter verhält sich zum Leben, wie der Abend zum Tage; der Dichter wird demnach den Abend 'das Alter des Tages', und das Alter 'den Abend des Lebens', oder, wie Empedokles sagt, 'den Niedergang des Lebens' nennen. (7) Für manche Analogien gibt es kein eignes Nennwort, man kann sich aber gleichwol in solcher Weise ausdrücken. So z. B. heisst 'die Frucht niedersenden' 'säen', aber das Niedersenden des Strahls von der Sonne hat keine besondere Benennung; indess verhält sich dies zur Sonne wie 'säen' zur Frucht, darum ist vom Dichter gesagt worden: 'säend gottgeschaffnen Strahl' (*σπείρων θεοκτίσταν φλόγα*). — (8) Man kann diese Art der Uebertragung noch auf andre Weise gebrauchen, indem man die entlehnte Benennung so anwendet, dass man etwas zu ihrer eigentlichen Bedeutung Gehörendes verneint, z. B. wenn man von einer 'Trinkschale' nicht 'des Ares', sondern von einer 'weinlosen' spricht. 9) Neugebildet ist ein Wort, das überhaupt von Niemandem so gebraucht wird, das aber der Dichter selbst sich schafft. Solcher Wörter gibt es mehrere, z. B. für 'Hörner' *ἐρνύγες* ('Sprossen'), für 'Priester' *ἀρητήρ* ('Beter'). (10) Verlängerte oder verkürzte Wörter entstehen, erstere, wenn ein Vocal verlängert oder eine Silbe eingefügt, letztere, wenn etwas von dem Worte weggenommen worden; verlängert ist z. B. *πόλεως* in *πόληος*, und *Πηλέος*... n *Πηληιάδεω*, verkürzt z. B. *κρῖ* und *δῶ* und *μία γίνεται ἀμροτέρων ὄψ*. (11) Vertauscht endlich ist ein Wort, wenn man on der gebräuchlichen Wortform einen Theil beibehält, einen ndern dagegen neu bildet, z. B. *δεξιτερὸν κατὰ μαζόν* anstatt *ξιόν*.'

(12) Von den Nennwörtern sind die einen männlich, die anderen weiblich, die dritten neutral (*Αὐτῶν δὲ τῶν ὀνομάτων ἃ μὲν ἄρρενα τὰ δὲ θήλεα τὰ δὲ μεταξύ*). Männlich sind solche, ie sich endigen auf *N* und *P* (und *Σ*) und auf die mit *Σ* zusamengesetzten Buchstaben, deren es zwei gibt: *Ψ* und *Ξ*; weibich die, welche auf die stets langen Vocale, d. i. auf *H* und *Ω*, nd unter den verlängerten auf *A* ausgehen, so dass die Zahl der aute, auf welche männliche und weibliche Nennwörter ausgehen,

die gleiche ist, denn Ψ und Ξ laufen auf Eins hinaus. Auf einen stummen Laut (Consonanten) endet kein Nennwort, auch nicht auf einen kurzen Vocal. Auf *I* enden nur drei: *μέλι, κόμμι, πέπερι*; auf *Y* fünf. Auf diese Laute und ausserdem auf *N* und *Σ* enden die neutralen Nennwörter.

Anmerkung. Zu §. 1. *τὰ πολλὰ τῶν μεγαλείων ὧν*, eine handschriftlich verstümmelte Stelle; Hermann vermuthet *μεγαλειοτέρων οἷον*, Andere *Μεγαλιωτῶν*, Hartung: *Ἀπολλωνομεγαλόφρων*. — *Ἑρμοκαϊκόξανθος*, aus den Namen der drei bei der Insel Megale in der Nähe von Smyrna ins Meer sich ergiessenden Flüsse *Ἕρμος*, *Κάϊκος* und *Ξάνθος* zusammengesetzt. — Zu §. 2. *ἢ κόσμος*, scheint spätere Einschaltung zu sein, da im Folgenden keine Erklärung des *κόσμος* gegeben wird. — Zu §. 5. *νηῦς δέ μοι ἥδ' ἕστηκεν*, Hom. Od. 1, 185; 24, 307. — *ἦ δὴ μυρί' Ὀδυσσεὺς ἐσθλὰ ἔοργεν*, Il. 2, 272. — *χαλκῷ ἀπὸ ψυχὴν ἀρύσας*, unbekanntes Citat; ebenso das folg. *ταμὼν ἀτειρέι χαλκῷ*. — Zu §. 6. *ἐρεῖ τοίνυν την φιάλην ἀσπίδα Διονύσου* etc., dasselbe Beispiel Rhetor. 3, 4, 4: *εἰ ἡ φιάλη ἀσπὶς Διονύσου, καὶ τὴν ἀσπίδα ἁρμόττοι λέγεσθαι φιάλην Ἄρεως*; vgl. das. 3, 11, 11: *οἷον, ἡ ἀσπὶς, φαμὲν, ἐστὶ φιάλη Ἄρεως* etc. Diese Metapher gebrauchte zuerst der Dithyrambendichter Timotheus (s. ob. S. 61). — Zu §. 7. *σπείρων θεοκτίσταν φλόγα*, unbekanntes Citat; vgl. dieselbe Metapher bei Lucr. 2, 211: sol lumine conserit arva. — Zu §. 9. *πεποιημένον*, 'neugebildet', von Cicero verbum novatum genannt, de orat. 3, 38, 154: novantur autem verba, quae ab eo, qui dicit, ipso gignuntur ac fiunt. — *οἷον τὰ κέρατα ἐρνύγας*, wer diese Metapher gebraucht hat, ist nicht bekannt. — *τὸν ἱερέα ἀρητῆρα*, aus Hom. Il. 1, 11; 94; 5, 78. — Zu §. 10. *τὸ κρῖ καὶ τὸ δῶ*, aus *κριθή* und *δῶμα*. — *μία γίνεται ὄψ*, Vers des Empedokles, vgl. Strabo 8 p. 364: *κατὰ ἀποκοπὴν . . παραδείγμασι δὲ χρῶνται τοῦ μὲν ποιητοῦ τῷ κρῖ καὶ δῶ καὶ μάψ . . παρ' Ἐμπεδοκλεῖ δὲ μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ ἡ ὄψις*. — Zu §. 11. *δεξιτερὸν κατὰ μαζόν*, Hom. Il. 5, 393. — §. 12. Der Text des Schlusses dieses Capitels ist verstümmelt.

Vom sprachlichen Ausdrucke.

Cap. XXII, 1—10. (1) Der Werth des sprachlichen Ausdrucks besteht darin, deutlich und nicht niedrig zu sein. (*Λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφῆ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι.*) Am deutlichsten ist er nun bei durchgängiger Anwendung der gemeinüblichen Wörter, allein dann ist er auch niedrig. Beleg dafür ist die Poesie des Kleophon und die des Sthenelos. Würdevoll aber und das Gemeine fernhaltend wird er durch den Gebrauch fremdartiger (ungewöhnlicher) Worte. (*Σεμνὴ δὲ καὶ ἐξαλλάττουσα τὸ ἰδιωτικὸν ἡ τοῖς ξενικοῖς κεχρημένη.*) Unter 'fremdartig' verstehe ich das Mundartliche (die Glosse), die Metapher, die Verlängerung, überhaupt jede vom Gemeinüblichen abweichende Ausdrucksweise. (2) Allein wenn Jemand in lauter solchen Ausdrücken dichtet, so wird seine

Sprache entweder ein Räthsel oder ein Kauderwelsch werden, und zwar bei lauter Metaphern ein Räthsel, bei lauter Mundartlichem ein Kauderwelsch. Denn die Idee des Räthsels ist die, dass man, obgleich man von wirklichen Dingen spricht, Unmögliches zusammenfügt. Dies kann aber nicht geschehen durch die Verbindung der eigentlichen Ausdrücke, wohl aber durch Anwendung der Metapher, z. B.: 'Einen erblickt' ich, der Erz mit Feuer anschweisste dem Andern' (*ἄνδρ' εἶδον πυρὶ χαλκὸν ἐπ' ἄλλῳ κολλήσαντα*) und Andres der Art. (3) Aus lauter Glossen (Mundartlichem) entsteht ein Kauderwelsch. Der Ausdruck muss also aus diesen Formen nur in einem gewissen Verhältnisse gemischt sein; dass er nämlich nicht gemein und niedrig sei, das werden die Glosse und die Metapher und die schmückende Rede und die übrigen angegebenen Ausdrucksweisen bewirken; dass er aber deutlich sei, die gemeinüblichen Worte. (4) Nicht wenig aber tragen zur Deutlichkeit, die gleichwol nicht den Charakter des Gemeinen hat, die Verlängerungen, Verkürzungen und Umbildungen der Wörter bei. Weil sie nämlich anders lauten als die gemeinübliche Form, wird die Abweichung vom Gewohnten im Ausdruck den Charakter des Nichtgemeinen geben, und weil sie andrerseits die Gemeinschaft mit dem Gewohnten zum Theil wahren, wird die Deutlichkeit erreicht werden. (5) Daher ist der Tadel derjenigen ungerecht, welche diese Ausdrucksweise tadeln und den Dichter verspotten, wie z. B. der ältere Euklides, welcher meinte, es sei gar leicht zu dichten, wenn es erlaubt sei, die Wörter nach Belieben auszudehnen, und seinen Spott selbst in die Redeform kleidete: 'Epichares erblickt' ich nach Marathon zu spazirend' (*Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα*), und: 'Nicht begehret er ja Jenes Nieswurz' (*Οὐκ ἂν γ' ἐραμένου τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον*). (6) Freilich ist die allzu sichtbare Anwendung dieser Ausdrucksweise lächerlich; das rechte Mass ist bei allen Theilen (der poetischen Rede) gleich nothwendig; denn auch wenn man Metaphern und Glossen (mundartliche Ausdrücke) und die andern Ausdrucksarten auf unpassende und Lachen erregende Weise anwendete, würde man dasselbe bewirken. (7) Wie sehr aber unterschieden aber hiervon der angemessene Gebrauch ist, kann man an den epischen Dichtungen leicht erkennen, wenn man die Worte in das Metrum bringt. Auch bei den Glossen und bei den Metaphern und bei den anderen Formen kann man die Wahrheit des Gesagten erkennen, wenn man statt dieser Ausdrucks-

arten die gemeinüblichen Worte setzt, wie z. B. der nämliche iambische Vers bei Aeschylus und Euripides, nachdem der Letztere nur Ein Wort darin durch ein anderes, das eigentliche und gewohnte, durch ein fremdartiges ersetzt hat, bei jenem schön, bei diesem einfältig erscheint. Aeschylus nämlich hat in seinem Philoktet gedichtet: 'das Krebsgeschwür, das meines Fusses Fleisch verzehrt' (*Φαγέδαινα ἥ μου σάρκας ἐσθίει ποδός*), Euripides aber setzte an die Stelle von *ἐσθίει* den Ausdruck *θοινᾶται*, 'verschmaust'. Ebenso in dem Verse: 'Jetzt aber hat mich ein solcher Knirps und Nichtsnutz und so ein Schwächling ..' (*Νῦν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἀειδής . .*) wenn Jemand die gewöhnlichen Wörter setzte: 'Jetzt aber hat so ein Kleiner und Nichtiger, und so ein Schwächling . .' (*Νῦν δέ μ' ἐὼν μικρός τε καὶ ἀσθενικὸς καὶ ἀειδής*); desgleichen für: 'stellte den ärmlichen Stuhl ihm hin und das winzige Tischchen' (*Δίφρον τ' αἰκέλιον καταθεὶς ὀλίγην τε τράπεζαν*) sagte: 'stellte den schlechten Stuhl ihm hin und das niedrige Tischchen' (*Δίφρον μοχθηρὸν καταθεὶς μικράν τε τραπέζαν*); und statt: 'Es tönen die Gestade' (*Ἠιόνες βοόωσιν*) sagt: 'Es krachen die Gestade' (*Ἠιόνες κράζουσιν*). (8) Ebenso pflegte Ariphrades die Tragiker zu verspotten, dass sie Ausdrucksweisen anwenden, wie sie Niemand in der gewöhnlichen Sprache gebrauche, z. B. *δωμάτων ἄπο*, und nicht *ἀπὸ δωμάτων*, desgleichen *σέθεν* und *ἐγὼ δέ νιν*, und *Ἀχιλλέως πέρι*, und nicht *περὶ Ἀχιλλέως*, und Anderes dergleichen. Denn dies Alles dient, weil es nicht zum Gewöhnlichen gehört, im sprachlichen Ausdrucke zur Anwendung des Nichtgemeinen. Jener aber verkannte das. (9) Es ist zwar wichtig, jede der angegebenen Ausdrucksweisen passend anzuwenden, sowol die Doppelwörter als die Glossen, bei Weitem am wichtigsten aber ist es geschickt im Gebrauch von Metaphern zu sein: denn dies allein lässt sich nicht von einem Andern lernen, sondern ist ein Zeichen glücklicher Naturbegabung, weil passende Metaphern finden heisst für das Aehnliche einen scharfen Blick haben. — (10) Von den Nennwörtern eignen sich die Doppelwörter am besten für die Dithyramben, die Glossen für die Heldengedichte, die Metaphern für die iambischen Verse (iambischen Trimeter). In den Heldengedichten sind die genannten Arten alle anwendbar, in den iambischen Versen aber, weil diese möglichst die gewöhnliche Redeweise nachahmen, sind nur diejenigen Ausdrücke angemessen, die man auch in der prosaischen Rede gebrauchen kann; solche sind

die gemeinüblichen und die Metapher und der schmuckreiche Ausdruck.

Ueber die Tragödie und die durch Handlung nachahmende Darstellung mag das bisher Gesagte genügen.'

Anmerkung. Zu §. 1. *Κλεοφῶντος*, s. ob. zu Cap. 2 §. 3. — *Σθενέλου*, ein armseliger Tragödiendichter, Zeitgenoss des Aristophanes, wegen seiner trivialen Diction (an unsrer Stelle *ταπεινή* genannt) auch von Aristophanes und dem Comödiendichter Platon verspottet, s. Bernhardy II, 2. S. 57; Bode III, 1. S. 549. — *σεμνὴ δὲ καὶ ἐξαλλάττουσα τὸ ἰδιωτικὸν ἡ τοῖς ξενικοῖς κεχρημένη* etc., vgl. Rhetor. 3, 2, 2: *Τῶν δ' ὀνομάτων καὶ ῥημάτων σαφῆ μὲν ποιεῖ τὰ κύρια· μὴ ταπεινὴν δὲ, ἀλλὰ κεκοσμημένην, τἄλλα ὀνόματα, ὅσα εἴρηται ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς· τὸ γὰρ ἐξαλλάξαι ποιεῖ φαίνεσθαι σεμνότερον· ὅπερ γὰρ πρὸς τοὺς ξένους οἱ ἄνθρωποι καὶ πρὸς τοὺς πολίτας τὸ αὐτὸ πάσχουσι καὶ πρὸς τὴν λέξιν. διὸ δεῖ ποιεῖν ξένην τὴν διάλεκτον· θαυμασταὶ γὰρ τῶν ἀπόντων εἰσί· ἡδὺ δὲ τὸ θαυμαστόν.* — Zu §. 2. *Ἄνδρ' ἰδον πυρὶ χαλκὸν ἐπ' ἀνέρι κολλήσαντα.* Dasselbe Räthsel wird auch Rhetor. 3, 2, 12 citirt; vollständig lautet dasselbe bei Athen. 10 p. 452, c:

> *Ἄνδρ' εἶδον πυρὶ χαλκὸν ἐπ' ἀνέρι κολλήσαντα*
> *οὕτω συγκόλλως, ὥστε συναῖμα ποιεῖν,*

wozu erklärend bemerkt wird: *τοῦτο δὲ σημαίνει σικύας προσβολήν* (das Ansetzen des metallenen Schröpfkopfes). — Zu §. 5. *Εὐκλείδης ὁ ἀρχαῖος*, sonst nicht näher bekannt. — *ἐκτείνειν*, 'ausdehnen', d. i. die Quantität zu verlängern wie im folg. *Ἐπιχάρην*, *βαδίζοντα*, und *ἐράμενος*. — Zu §. 7. *νῦν δέ μ' ἐὼν* etc., vom. Od. 9, 215. — *δίφρον δ' αἰχέλιον* etc., ib. 20, 259. — *ἠιόνες βοόωσιν*, Il. 17, 265. — Zu §. 8. *Ἀριφράδης*, sonst unbekannter Kritiker. — Zu §. 9. *οὗτο (τὸ μεταφορικὸν) οὔτε παρ' ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφυίας τε σημεῖόν τι*, vgl. Rhetor. 3, 10 u. E. Müller II. S. 136.

Vom Epos.

Cap. XXXIII, 1—4. '(1) Was nun die erzählende und in metrischer Form darzustellende Dichtungsart betrifft, so ist offenbar, dass man die Fabeln grade so wie in den Tragödien dramatisch auf Eine Handlung gründen muss, und zwar auf eine vollständige, ein Ganzes bildende und in sich abgeschlossene Handlung, welche Anfang, Mitte und Ende hat, damit sie, gleich einem einheitlichen und vollständigen Organismus, den ihr eigenthümlichen Genuss bereite; und dass die Composition nicht den Charakter der Geschichtserzählung tragen darf, in welcher der Darsteller sich nothdrungen nicht an eine einzige Handlung binden darf, sondern es das mittheilen muss, was Einer Zeit angehört und innerhalb derselben Einem oder Mehreren begegnet ist, und wovon das Eine zu dem Einzelnen in einem rein zufälligen Verhältnisse

steht. (2) Denn wie zu derselben Zeit die Seeschlacht bei Salamis und der Kampf der Karthager auf Sicilien stattfand, die doch keinerlei Beziehung auf einen gemeinsamen Endzweck hatten, so geschehen oft in unmittelbar auf einander folgenden Zeiträumen Dinge, eines nach dem andern, für welche gleichwol kein gemeinsames Ziel vorhanden ist. (3) Fast die Mehrzahl der Dichter aber verfährt auf diese Weise. Darum darf wol, wie wir schon oben (8, 4) sagten, Homer auch in dieser Hinsicht als ein Gottbegabter vor allen anderen Dichtern erscheinen, dass er es nicht unternommen hat, den Krieg, der doch einen Anfang und ein Ende hatte, ganz (in seiner ganzen Ausdehnung) darzustellen, — denn solch eine Darstellung würde übergross und ganz unübersichtlich gewesen sein — oder, falls das richtige Mass der Ausdehnung eingehalten worden wäre, allzu verwickelt durch bunte Fülle der Thatsachen. Er hat also nur einen einzigen Theil (aus dem Kriege) herausgenommen, aber vieles von dem auf den Krieg Bezüglichen zu Episoden verwendet, wie z. B. im Schiffskatalog und anderen Episoden, mit denen er seine Dichtung erweitert. Die anderen Epiker aber lassen ihre Dichtung um Eine Person und um Eine Zeit und eine vielgegliederte Handlung spielen, wie z. B. der Verfasser der Kypria und der kleinen Ilias. (4) Demgemäss lässt sich aus der Ilias und der Odyssee nur je Eine Tragödie machen oder höchstens je zwei, aus den Kyprien aber gibt es viele und aus der kleinen Ilias mehr als acht; z. B.: den Waffenstreit (*Ὅπλων κρίσις*), Philoktet, Neoptolemos, Eurypylos, die Bettelei (*Πτωχεία*), die Lakonierinnen, Zerstörung Ilion's (*Ἰλίου πέρσις*), die Heimfahrt (*Ἀπόπλους*), die Troerinnen.'

Anmerkung. Zu §. 1. *περὶ δὲ τῆς διηγματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς*, umschreibende Bezeichnung des Epos. — Zu §. 2. *ἡ τ' ἐν Σαλαμῖνι ἐγένετο ναυμαχία* etc., im Jahre der Schlacht bei Salamis (480 v. Chr.) unternahmen die Karthager einen Kriegszug gegen die Griechen auf Sicilien (nach Aristoteles' Ansicht ohne jeden Zusammenhang mit dem Angriffe der Perser auf Griechenland, nach Mommsen, röm. Gesch. I. S. 466, war diese Heerfahrt der Karthager 'von den Persern veranlasst'), wurden aber durch Gelon von Syrakus und Theron von Agrigent in der grossen Seeschlacht bei Himera besiegt (nach sicilischer Tradition erfolgten beide Schlachten, bei Salamis und Himera, an einem und demselben Tage, Herod. 7, 166: *Λέγουσι δὲ καὶ τάδε λέγουσι, ὡς συνέβη τῆς αὐτῆς ἡμέρης ἔν τε Σικελίῃ Γέλωνα καὶ Θήρωνα νικᾶν Ἀμίλκαν τὸν Καρχηδόνιον καὶ ἐν Σαλαμῖνι τοὺς Ἕλληνας τὸν Πέρσην*). — Zu §. 3. *ὥσπερ εἴπομεν ἤδη*, näml. oben Cap. 8 §. 3. — *τὰ Κύπρια ποιήσας καὶ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα*, vgl. II. Abth. S. 99 ff. — Zu §. 4. *ἐκ μὲν Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσείας μία τραγῳδία* etc., d. i. aus der Haupthandlung jedes der beiden

Gedichte (nicht aus den Episoden). Vgl. Ueberweg z. d. St.: Den ganzen Erzählungsinhalt der Ilias zu Einer Tragödie zu verarbeiten, hat Aristoteles im 18. Cap. (§. 5) für etwas Absurdes erklärt; er kann also hier nur meinen, dass aus der Haupthandlung der Ilias, mit Weglassung der Episoden, sich Eine Tragödie bilden lasse oder etwa zwei, und ebenso aus der der Odyssee. Diejenigen Epen dagegen, die eine 'vieltheilige Handlung' als solche zu ihrem Object machen und nicht Einer Haupthandlung alles Uebrige blos episodisch einfügen, lassen sich in viele Theile zerlegen, welche einzeln den Stoff zu einer Tragödie ergeben, wie die 'kleine Ilias' mindestens zu acht, und falls solches mitgerechnet wird, was in ihr vielleicht nur flüchtiger berührt war, zu noch mehr als acht Tragödien Stoff liefert. Aristoteles bezeichnet hier als Tragödienstoffe den Streit zwischen Odysseus und Ajax um die Waffen des Achill, die Herholung des Philoktet aus Lemnos nach Troja, die Herholung des Neoptolemos (des Sohnes des Achilleus) aus Skyros, die Erlegung des Eurypylos (des Sohnes des Telephos) durch Neoptolemos, die Spionage des als Bettler verkleideten Odysseus in Troja, das Verhalten der lakedämonischen Dienerinnen der Helena, wahrscheinlich bei dem Raube des Palladiums, die Zerstörung Troja's, die Rückfahrt der Griechen, und zusätzlich die (uns besonders aus Vergil bekannte) Verleitung der Troer durch Sinon zum Hineinziehen des hölzernen Rosses in ihre Stadt, und das Geschick der Troerinnen nach dem Falle der Stadt (oder: die Zerstörung Troja's im Ganzen und in den drei darauf bezüglichen Hauptmomenten: verstellte Rückfahrt, Sinon's List und Misshandlung der Besiegten). Die wirkliche Benutzung der meisten dieser Stoffe durch attische Tragiker ist nachweisbar. Den Streit um die Waffen hat Sophokles in der uns erhaltenen Tragödie 'Aias' dargestellt; das gleiche Thema ist auch von Aeschylus, dem jüngeren Astydamas und Theodektes behandelt worden; die Abholung des Philoktet durch Sophokles in der erhaltenen Tragödie 'Philoktet', aber auch durch Aeschylus, Euripides und Andere, die des Neoptolemos durch Nikomachus, einen Zeitgenossen des Euripides, vielleicht auch durch Sophokles und Andere; 'Lakonerinnen' hat Sophokles gedichtet, eine 'Zerstörung Iliums' Nikomachus, Theophon u. A., einen 'Sinon' Sophokles, 'Troerinnen' Euripides und den gleichen Stoff betreffen noch andere Dichtungen.

Von den Gattungen und Eigenthümlichkeiten des Epos.

Cap. XXIV, 1—11. '(1) Auch die Gattungen muss die epische Dichtung die nämlichen haben wie die Tragödie, nämlich eine einfache oder verwickelte oder ethische (charakterzeichnende) oder pathetische (Leiden darstellende); und ebenso dieselben Bestandtheile, mit Ausnahme der Gesangcomposition und der scenischen Darstellung. Denn das Epos bedarf ebenfalls der Peripetien (Schicksalswendungen) und Erkennungen und der leidvollen Ereignisse; endlich müssen auch die Gedanken und der sprachliche Ausdruck wohlangemessen sein. (2) Alle diese Dinge hat Homer zuerst und in geeigneter Weise angewandt. Von seinen

beiden Gedichten steht jedes als besondre Gattung da, die Ilias als einfache und pathetische, die Odyssee als verwickelte (da sie durchaus in Erkennung besteht) und ethische. Ausserdem hat er auch im sprachlichen Ausdruck und in der Gedankenbildung Alle übertroffen. (3) Unterschieden aber von der Tragödie ist das Epos durch die Länge (den Umfang) der Composition und durch das Metrum. Hinsichtlich der Länge genügt die oben gegebene Bestimmung, dass es nämlich möglich sein müsse, den Anfang und das Ende zusammen zu überschauen. Dies dürfte aber der Fall sein, wenn die Compositionen etwas kürzer wären als die alten Epen und ungefähr so lang wie die Tragödien zusammengenommen, welche zu Einer Aufführung zusammengestellt werden. (4) Es besitzt aber für die Erweiterung des Umfanges die epische Dichtung einen bedeutenderen Vortheil durch den Umstand, dass in der Tragödie nicht mehreres gleichzeitig Geschehenes dargestellt werden kann, sondern nur das, was auf der Bühne von den Schauspielern ausgeführt wird, im epischen Gedichte dagegen, weil es die Erzählungsform hat, vieles gleichzeitig Geschehene dargestellt werden kann, durch welches, wenn es wirklich zur Sache gehört, die Dichtung an Kraft gewinnt. Das Epos hat also hierin einen Vortheil für seine Erhabenheit und dafür, dass der Hörende Abwechselung erhält in der Aufeinanderfolge ungleichartiger Auftritte; denn die Einförmigkeit, weil sie schnell sättigt, bewirkt dass die Tragödien durchfallen. — (5) Das heroïsche (daktylische) Versmass ferner hat sich durch die Erfahrung als das dem Epos angemessenste ergeben. Wenn Jemand in irgend einem andern Versmasse oder in vielen (verschiedenen) Versmassen eine erzählende Darstellung dichten wollte, so würde das als unpassend erscheinen. Denn das heroische Metrum (der Hexameter) ist unter allen Versmassen das stetigste und würdevollste, und eben darum lässt dasselbe zumeist den Gebrauch von Glossen und Metaphern zu: die epische Darstellung ist ja etwas über das Mass der übrigen Hinausgehendes. (6) Das iambische und (trochäisch) tetrametrische Versmass dagegen haben den Charakter der Beweglichkeit, und zwar dieses der Tanzbewegung, jenes der der handelnden Darstellung; noch verkehrter aber wäre es, wenn Jemand diese unter einander mischte, gleichwie Chairêmon. Darum hat auch noch Niemand eine lange epische Composition in einem andern Versmasse, als im heroïschen, gedichtet; sondern, wie ich früher gesagt, die Natur lehrt uns das für sie Passende auswählen. —

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

7) Wie in so vielem Andern, so ist Homer besonders auch darin
n loben, dass er unter den Dichtern allein sich vollkommen be-
wusst ist, was er selbst als solcher zu thun habe. Der Dichter
muss als solcher so wenig wie möglich selbst sprechen: denn da,
wo er dies thut, ist er nicht mehr nachahmender Darsteller. Die
anderen Dichter nun treten das ganze Werk hindurch selbst-
redend auf, stellen dagegen nur Weniges, und nur selten, nach-
ahmend dar; er aber führt nach kurzem Vorworte sofort einen
Mann oder ein Weib oder eine andre Charaktergattung ein, und
zwar Nichts ohne Charakter, vielmehr hat Alles einen bestimm-
en Charakter. — (8) In den Tragödien muss auch etwas Wun-
derbares gedichtet werden, in der epischen Dichtung findet auch
as Vernunftwidrige (Undenkbare), worauf meistentheils das
Wunderbare beruht, seinen Platz, weil man hier den Handelnden
nicht vor Augen hat. So würde die ganze Darstellung der Ver-
olgung Hektors auf der Bühne lächerlich erscheinen: die grie-
chischen Krieger sollten still stehen und nicht verfolgen, Achill
er mit seinem Winke es ihnen wehrend; im Epos aber bleibt
es unbeachtet. Das Wunderbare aber ergötzt. Beleg dafür:
lle Menschen berichten mit eignen Zusätzen, weil sie damit zu
gefallen glauben. (9) Homer hat aber auch allen andern Dichtern
gelehrt, wie man Unwahres zu sagen habe. Dies besteht in
dem Trugschlusse (*παραλογισμός*). Die Menschen glauben
nämlich: wenn, falls A ist oder geschieht, auch B ist oder ge-
schieht, so sei oder geschehe auch A, wenn B ist oder geschieht;
es ist aber falsch (*Οἴονται γὰρ ἄνθρωποι, ὅταν τουδὶ ὄντος τοδὶ ἢ γιγνομένου γίνηται, εἰ τὸ ὕστερον ἔστιν, καὶ τὸ πρότερον εἶναι ἢ γενέσθαι· τοῦτο δέ ἐστι ψεῦδος*). Man muss daher, wenn A nicht
B aber unter der Voraussetzung, dass A sei, nothwendig sein
er geschehen sein muss, B miterwähnen; denn, sobald wir wis-
, dass B wirklich ist, so bildet dann unsre Seele den Trug-
luss, dass auch A sei. Ein Beispiel hiefür lässt sich aus den
ptra' (Badescene) entnehmen. (10) Man muss auch das Unmög-
e aber Wahrscheinliche dem Möglichen aber Unglaublichen
ziehen. Ferner darf man die Dichtungen nicht aus vernunft-
rigen Theilen zusammensetzen, sondern dahin streben, dass sie
glichst gar nichts der Vernunft Widerstreitendes enthalten;
nn dies nicht möglich ist, lege man dasselbe ausserhalb der
el des Gedichts (wie z. B. dass Oedipus nicht weiss, wie Laios
gekommen ist), aber nicht innerhalb des Dramas selbst, wie in

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

der 'Elektra' der Bericht von den pythischen Spielen oder in den 'Mysiern' der von Tegea nach Mysien stumm Gewanderte. Der Einwand, ohne das würde die ganze Fabel zerstört werden, ist lächerlich: denn man muss von vorn herein die Fabel nicht derartig gestalten; hat man aber einmal solches hineingelegt, so muss man dabei so verfahren, dass selbst etwas Vernunftwidriges auf vernunftgemässere Weise zulässig erscheinen mag. So würde z. B. in der Odyssee das Vernunftwidrige bei der Aussetzung (des Odysseus) ans Land als unerträglich hervortreten, wenn ein schlechter Dichter es dargestellt hätte; nun aber verdeckt es der Dichter durch die anderen Vorzüge und macht so das Vernunftwidrige angenehm. — (11) Auf den sprachlichen Ausdruck muss man besonders in den 'müssigen Partien' Mühe verwenden, welche weder charakterzeichnend noch gedankenreich sind, während umgekehrt eine allzuglänzende Ausdrucksweise die Charaktere und Gedanken verdeckt. (*Τῇ δὲ λέξει δεῖ διαπονεῖν ἐν τοῖς ἀργοῖς μέρεσιν καὶ μήτε ἠθικοῖς μήτε διανοητικοῖς· ἀποκρύπτει γὰρ πάλιν ἡ λίαν λαμπρὰ λέξις τά τε ἤθη καὶ τὰς διανοίας*).'

Anmerkung. Zu §. 1. *ἡ γὰρ ἁπλῆν . . ἡ παθητικήν*, vgl. oben Cap. 1 u. Cap. 18 §. 2 ff. — *καὶ τὰ μέρη ἕξω μελοποιίας* etc., vgl. Cap. 5 §. Cap. 6 §. 7 ff.; Cap. 12 §. 1. — *περιπετειῶν . . καὶ παθημάτων*, vgl. Cap. §. 1. — Zu §. 2. *ἀναγνώρισις γὰρ διόλου*, Odysseus' Erkennung bei Alkinoos beim Sauhirten Eumaios, bei Telemach, bei der Amme, bei Penelope. — Z §. 3. *τοῦ μήκους ὅρος ἱκανὸς ὁ εἰρημένος* etc., näml. oben Cap. 7 §. 5 u Cap. 23 §. 3. — *πρὸς δὲ τὸ πλῆθος τραγῳδιῶν τῶν εἰς μίαν ἀκρόασιν τ θεμένων*, nach Sauppe (Berichte der K. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch, Leip 1855, 1) wurde in der Blüthezeit der attischen Bühne an je drei Tagen v je drei tragischen Dichtern jeden Vormittag eine Trilogie nebst dem Satyrsp gegeben; jede solche Aufführung von vier Stücken erforderte mindestens s ben Stunden Zeit. Der Umfang sämmtlicher an den drei Tagen aufgeführt Dramen kann auf etwa 15000 Verse geschätzt werden, und diesen kommt Verszahl der Ilias ziemlich nahe (nach genauer Zählung 16,481 Verse). Ueb gens bemerkt Aristoteles selbst (oben Cap. 7 §. 6): *τοῦ μήκους ὅρος μὲν τ τοὺς ἀγῶνας καὶ τὴν αἴσθησιν οὐ τῆς τέχνης ἐστίν.* — Zu §. 5. *τὸ δὲ τρον τὸ ἡρωικὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἥρμοκεν*, vgl. oben Cap. 4 §. 14. — *γὰρ ἡρωικὸν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν* etc., v Rhetor. 3, 8, 3: *Τῶν δὲ ῥυθμῶν ὁ μὲν ἡρῷος σεμνὸς καὶ λεκτικῆς ἁρμον δεόμενος, ὁ δ' ἴαμβος αὐτὴ ἐστιν ἡ λέξις ἡ τῶν πολλῶν . . ὁ δὲ τροχα χορδακικώτερος· δηλοῖ δὲ τετράμετρα· ἔστι γὰρ τροχερὸς ῥυθμὸς τὰ τ τράμετρα* ('ein räderartig dahinrollendes Versmass'). — Zu §. 6. *ὥσπερ Κ ρήμων*, vgl. oben zu Cap. 1 §. 9 S 59. — Zu §. 8. *εἰς τὸν πράττοντα*, d den, der das Wunder verrichtete. — *τὰ περὶ τὴν Ἕκτορος δίωξιν*, auch un Cap. 25 §. 5 erwähnt, bezieht sich auf Hom. Il. 22, 136 ff. u. 193 ff.; die unsrer Stelle besonders gemeinten Verse lauten das. 205—207:

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Λαοῖσιν δ' ἀνάνευε καρήατι δῖος Ἀχιλλεύς,
οὐδ' ἔα ἱέμεναι ἐπὶ Ἕκτορι πικρὰ βέλεμνα,
μή τις χὔδος ἄροιτο βαλὼν, ὁ δὲ δεύτερος ἔλθοι. —

ὁ δὲ θαυμαστὸν ἡδύ, wörtlich wie Rhetor. 3, 2, 3: ἡδὺ δὲ τὸ θαυμαστόν. - Zu §. 9. *δεδίδαχεν δὲ μάλιστα Ὅμηρος . . ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ*, d. h. wie ie vom Dichter eingeführten Personen unter Umständen Unwahrheiten darzuellen oder vielmehr Andere irre zu leiten haben. — *ἐκ τῶν Νίπτρων*, vgl. en Cap. 16 §. 3 S 92. Die Stelle befindet sich Odyss. 19, 164 ff. Penelope ldet, da der als kretischer Bettler vermummte Odysseus ihren Gemal zu ennen und Kunde von ihm zu bringen vorgibt, den Trugschluss: Wer mit dysseus längern Verkehr gehabt hat, muss seine Kleidung kennen; also hat nscheinend) Jemand, der seine Kleidung kennt, mit ihm längern Verkehr gebt. — Zu §. 10. *οἱ τὰ Πύθια ἀπαγγέλλοντες*, Aristoteles tadelt hierbei den nachronismus in Sophokles' Elektra (V. 680 ff.), Orestes sei bei den pythiben Spielen ums Leben gekommen, welche damals noch gar nicht eingeführt aren, und den Fehler, dass der Dichter diesen Anachronismus in das Stück lbst hineingezogen hat. — *ὁ ἄφωνος ἐκ Τεγέας εἰς τὴν Μυσίαν ἦκων*, in er verloren gegangenen äschyleïschen Tragödie *Μυσοί* (vgl. Nauck, Trag. aec. fragm. p. 35) war Telephos, der seinen Oheim erschlagen hatte, ohne n Wort zu reden, von Tegea nach Mysien gewandert, um dort von der Blutbuld gereinigt zu werden, gemäss der alten Sitte, dass ein Mordbeladener so ge schweigend verharre, bis er von Jemand entsühnt worden. — *τὰ ἐν Ὀδυσσείᾳ ἄλογα*, Hom. Od. 13, 70—125. — Zu §. 11. *ἐν τοῖς ἀργοῖς μέρεσιν*, in n müssigen, faulen, d. i. unbedeutenden, schwächeren Partien des Stückes.

Von den Problemen und deren Lösungen in Bezug if beide Dichtungsarten.

Cap. XXV, 1—20. '(1) Was nun Probleme und deren Lösungen betrifft (*περὶ δὲ προβλημάτων καὶ λύσεων*), so dürfte ch, aus wie vielen und aus welchen Gesichtspunkten solche aufstellt werden können, auf folgende Weise erkennen lassen. s der Dichter nachahmender Darsteller ist, gradeso wie ein aler oder ein Bildhauer, so muss er nothwendig eines dieser ei Stücke nachbilden: entweder so wie die Dinge waren oder id, oder so, wie man sagt, dass sie seien, und wie sie zu sein heinen, oder endlich, wie sie sein sollten. (2) Dies aber wird rgestellt entweder in gewöhnlicher Rede oder mit Anwendung n ungewöhnlichen oder übertragenen (metaphorischen) Ausdücken, und so gibt es viele Modificationen des Ausdrucks, die r den Dichtern einräumen. (3) Ausserdem ist die Regelrichtigit nicht dieselbe für die politische Rede (Beredsamkeit) und für Dichtkunst, noch für irgend eine andre Kunst und die Dichtnst. Bei der Dichtkunst selbst aber gibt es zweierlei Fehler,

nämlich einen wesentlichen und einen unwesentlichen (zufälligen) (*αὐτῆς δὲ τῆς ποιητικῆς δίττη ἁμαρτία, ἡ μὲν γὰρ καθ' αὑτήν, ἡ δὲ κατὰ συμβεβηκός*). (4) Wenn sie nämlich beabsichtigte, Unmögliches nachahmend darzustellen, so würde dies ein wesentlicher Fehler sein; wenn dagegen ihre Absicht selbst eine ganz richtige ist, sie aber dabei etwa ein Pferd die beiden Vorderfüsse zugleich vorsetzen liesse, oder wenn gegen eine besondere Kunst ein Fehler vorkommt, z. B. gegen die Heilkunst oder eine andre Kunst, wenn hierbei Unmöglichkeiten erdichtet werden, so ist der Fehler nur ein unwesentlicher (zufälliger). (5) Demgemäss müssen die tadelnden Ausstellungen in den Problemen von diesen Gesichtspunkten aus betrachtet und erledigt werden. So ist es zunächst zwar ein Fehler, wenn eine Dichtung Dinge enthält, die nach dem Wesen der Kunst selbst unmöglich sind, allein eine solche fehlerhafte Darstellung ist gerechtfertigt, wenn die Dichtung dadurch ihren eignen Zweck erreicht; dieser Zweck ist bereits oben (24, 8) angegeben worden, nämlich wenn der Dichter auf diese Weise eine stärkere Wirkung, sei es für diese oder für eine andre Partie seiner Dichtung, hervorbringt. Beleg dafür die Verfolgung Hektor's. Wenn jedoch der Zweck mehr oder weniger auch bei strenger Beobachtung der betreffenden Kunstgesetze erreicht werden konnte, so ist der Fehler nicht gerechtfertigt: denn es soll, wo möglich, gar nicht gefehlt werden (*δεῖ γὰρ, εἰ ἐνδέχεται, ὅλως μηδαμῇ ἡμαρτῆσθαι*). Ferner (ist die Frage), ob der Fehler sich auf die Kunst oder auf etwas anderes Zufälliges bezieht. Denn es ist ein geringerer (Fehler), wenn der Dichter nicht gewusst hat, dass die Hirschkuh kein Geweih hat, als wenn er seine Darstellung naturwidrig gezeichnet hat. (6) Wenn ausserdem der Vorwurf erhoben wird, die Darstellung entspreche nicht der Wirklichkeit, so ist zu entgegnen, aber vielleicht so, wie sie sein sollte, gleichwie auch Sophokles sagte, 'er schildere die Menschen, wie sie sein sollten, Euripides dagegen, wie sie sind' (*οἷον καὶ Σοφοκλῆς ἔφη, αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοί εἰσιν*). (7) Wenn aber in keiner von beiden Weisen gedichtet worden ist, so doch der Sage gemäss, wie z. B. das auf die Götter Bezügliche: denn vielleicht wird darüber weder das Bessere, noch auch das der Wirklichkeit Gemässe gesagt, sondern es gilt hier, wie Xenophanes sagt: allein der Glaube lautet eben so. Anderes aber ist zwar nicht das Bessere, es hat jedoch früher so stattgefunden.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

. B. das über die Waffen Gesagte: 'Aber die Lanzen standen ihnen
ufrechter auf der untern Spitze des Schaftes'; denn dies war da-
ıals der Brauch, wie noch jetzt bei den Illyriern. (8) In Betreff
er Frage aber, ob (in der Dichtung) etwas auf richtige oder nicht
ichtige Weise von Jemand gesagt oder gethan worden ist, ist
icht blos darauf zu sehen, ob das Gethane oder Gesagte an sich
elbst gut oder schlecht ist, sondern auch in Bezug auf wen, wann,
u wessen Gunsten und zu welchem Zwecke Jemand gehandelt
der gesprochen hat, wie z. B. um eines grössern Gutes willen
der zur Abwendung eines grössern Uebels. (9) Andre Bedenken
uss man durch Berücksichtigung des sprachlichen Ausdrucks
eseitigen, z. B. durch die Annahme einer Glosse (eines ungewöhn-
chen Wortes) an der Stelle (Il. 1, 50): *οὐρῆας μὲν πρῶτον*; viel-
icht nämlich meint hier der Dichter nicht die 'Maulthiere', son-
ern die 'Wächter'; und an der Stelle (das. 10, 316) von Dolon:
; *ᾧ' ἦ τοι εἶδος μὲν ἦην κακός* meint er damit nicht einen
hlechtgebauten Körper, sondern ein hässliches Gesicht; denn die
reter gebrauchen das Wort *εὐειδές* für *εὐπρόσωπον* ('schön von
ntlitz'). Ferner die Worte (das. 9, 203): *ζωρότερον δὲ κέραιε*
deuten nicht 'ungemischten' Wein (*ἄκρατον*), wie für Zecher,
ndern 'hurtiger' (*θᾶττον*). (10) Anderes ist metaphorisch (in
ebertragung) gesagt, z. B. (Il. 2, 1 u. 2; 10, 1, 2): *Ἄλλοι* (urspr.
ἄντες) *μὲν ῥα θεοί τε καὶ ἀνέρες Εὗδον παννύχιοι*, und doch
gt er zugleich (das. 10, 11 ff.): *ἦτοι ὅτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωικὸν
ἐρῆσειν, Ἀλλῶν συρίγγων θ' ὁμαδόν*; *πάντες* nämlich ist hier
etaphorisch statt *πολλοί* gesagt: denn 'Alles' bezeichnet auch
ie 'Vielheit' (*τὸ γὰρ πᾶν πολύ τι*). Auch der Ausdruck (das.
, 489; Od. 5, 275): *οἵη δ' ἄμμορος* ('sie allein ist untheilhaft')
metaphorisch: das 'Bekannteste' bezeichnet er als 'Einziges'.
) Anderes hebt sich durch die Prosodie, wie z. B. der Thasier
ppias die Worte *δίδομεν δέ οἱ* (durch *διδόμεν δέ οἱ*) und: *τὸ
ν οὐ καταπύθεται ὄμβρῳ* (durch *τὸ μὲν οὔ* etc.) erklärte.
) Anderes durch Interpunktion, wie bei Empedokles: *Ἄλψα δὲ
ἠτ' ἐφύοντο τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατα Ζωά τε πρὶν κέκρητο*
sbald wurden sterblich, die früher Unsterbliche waren, und ge-
cht sonst Lautere'). (13) Anderes durch Annahme einer Zwei-
ıtigkeit, wie (Il. 10, 252): *Παρῴχηκεν δὲ πλέω νύξ*, denn das
ort *πλείω* ist zweideutig. (14) Wieder Anderes durch den
achgebrauch, wie man auch eine Weinmischung 'Wein' nennt,
l es im Gedichte heisst (Il. 21, 592): *Κνημὶς νεοτεύκτου κασ-*

σιτέροιο, und 'Erzschmiede' auch die Eisenarbeiter genannt werden (καὶ χαλκέας τοὺς τὸν σίδηρον ἐργαζομένους). Daher wird gesagt: Ganymedes schenke dem Zeus den 'Wein' ein, während die Götter nicht Wein trinken; dies möchte aber metaphorisch sein. (15) Auch muss man, wenn ein Wort einen widersprechenden Sinn zu haben scheint, untersuchen, in wievielfacher Art es in der betreffenden Stelle verstanden werden könnte, z. B. in dem Satze (Il. 20, 272): τῇ ῥ' ἔσχετο μείλινον ἔγχος, hier bedeutet ἔσχετο das 'Aufgehaltenwerden' (τὸ ταύτῃ κωλυθῆναι). (16) Auf wievielfache Weise so aufzufassen ist, kann man am Besten nach entgegengesetzter Art, als wie Glaukon sagt, ermessen, dass nämlich Manche thörichter Weise vorgefasste Meinungen haben, und nachdem sie für sich abgeurtheilt haben, weiter schliessen und als habe der Dichter gesagt, was ihnen scheint, tadeln, was ihrer Meinung widerstreitet. So ist es in dem Streit über den Ikarios (den Vater der Penelope) gegangen. Man nimmt nämlich an, es sei ein Lakonier gewesen; nun ist es ungereimt, dass Telemach nicht mit ihm zusammenkam, als er in Lakedaimon war. Allein wahrscheinlich verhält sich die Sache so, wie die Kephallenier sagen. Sie behaupten nämlich, Odysseus habe aus ihrem Volk geheirathet und der Name sei Ikadios, nicht Ikarios. Wegen des Fehlers hat die Ausstellung etwas Wahrscheinliches. (17) Im Allgemeinen muss das Unmögliche hinsichtlich der Dichtung entweder dadurch gerechtfertigt werden, dass es das Bessere sei oder dadurch, dass es der gewöhnlichen Meinung entspreche; denn in der Dichtung ist eher das glaubhafte Unmögliche als das unglaubhafte Mögliche anzunehmen; (wenn es unmöglich ist, dass es) solche Gestalten (gebe), wie z. B. Zeuxis sie gemalt hat, so ist es doch das Bessere; denn das Bild muss über die Wirklichkeit hinausgehen. Auch durch die Sage ist das Vernunftwidrige (Unnatürliche) zu rechtfertigen; auch dadurch, dass dasselbe unter Umständen nicht vernunftwidrig (unnatürlich) sei, da es wahrscheinlich ist, dass auch Unwahrscheinliches geschehe. (18) Wenn das vom Dichter Gesagte anscheinend einen Widerspruch enthält, so muss man, wie bei den dialektischen Widerlegungen, in Betracht ziehen, ob der Gegenstand derselbe ist, ob die Beziehung dieselbe und auf dieselbe Weise, so dass wir auch auf den Dichter selbst Rücksicht nehmen müssen, und auf das, worauf seine Rede sich bezieht, und welchen Sinn ein Verständiger seinen Worten unterlegen kann. (19) Gerechtfertigt ist die Ausstellung gegen da

Vernunftwidrige und Unmoralische, wenn der Dichter ohne Noth as Undenkbare gebraucht, wie z. B. Euripides in der Figur des Aegeus, und ebenso das Unmoralische, wie derselbe im Orestes ei Menelaos. (20) Die Ausstellungen gegen die Dichtungen wer- en also auf fünf Gesichtspunkte gerichtet. Man tadelt näm- ch etwas entweder als unmöglich, oder als vernunftwidrig, der als unmoralisch, oder als widersprechend oder endlich ls den Gesetzen der Kunsttechnik zuwiderlaufend (*ἢ γὰρ ς ἀδύνατα, ἢ ὡς ἄλογα, ἢ ὡς βλαβερά, ἢ ὡς ὑπεναντία, ἢ ὡς παρὰ τὴν ὀρθότητα τὴν κατὰ τέχνην*). Die Beseitigungen aber nd aus den angegebenen Gesichtspunkten zu finden; es sind eren zwölf.'

Anmerkung. Zu §. 3. *τῆς πολιτικῆς*, vgl. ob. Cap. 6 §. 16: *ὅπερ ἐπὶ ὧν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς ἔργον ἐστίν.* — Zu §. 5. *τὸ γὰρ ἦλος εἴρηται*, nämlich im vor. Cap. §. 8: *δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγῳδίαις οιεῖν τὸ θαυμαστόν, μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον, δι' ὃ μβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν.* — *εἰ μὴ ᾔδει ὅτι ἔλαφος θήλεια κέρατα κ ἔχει*, Anspielung auf Pindar. Olymp. 3, 52: *χρυσοκέρων ἔλαφον θήλειαν*, ozu der Scholiast bemerkt: *ὅτι ἐπιμελῶς οἱ ποιηταὶ τὴν θήλειαν ἔλαφον ρατα ἔχουσαν εἰσάγουσι, καθάπερ καὶ τὴν θηλάζουσαν τὸν Τήλεφον γρά- ουσι καὶ πλάττουσι.* Vgl. auch Callim. hymn. in Artem. 102: *κεράων δ' τελάμπετο χρυσός*, wozu Schol.: *σημείωσαι ὅτι τὰς θηλείας ἐλάφους κερα- φόρους.* — Zu §. 6: *Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν* etc., vgl. berweg z. d. St.: Der wesentlichste Unterschied zwischen dem Kunststile s Sophokles und des Euripides ist hiermit auf das Treffendste bezeichnet: uripides zeichnet Charaktere, die der gemeinen Wirklichkeit näher bleiben, phokles solche, die sich durch Reinheit und Adel der Gesinnung entschie- ner über das Gewöhnliche erheben; mit anderen Worten: Sophokles dichtet hr idealistisch, Euripides mehr realistisch. Vgl. auch die Erklärung des glischen Kunstkritikers Hurd in Lessing's Hamb. Dramat. 94. Stück (7. Bd. 419): Sophokles hatte durch seinen ausgebreiteten Umgang mit Menschen eingeschränkte enge Vorstellung, welche aus der Betrachtung einzelner araktere entsteht, in einen vollständigen Begriff des Geschlechts erwei- t; der philosophische Euripides hingegen, der seine meiste Zeit in der Aka- mie zugebracht hatte, und von da aus das Leben übersehen wollte, hielt nen Blick zu sehr auf das Einzelne, auf wirklich existirende Personen ge- ftet, versenkte das Geschlecht in das Individuum, und malte folglich, den habenden Gegenständen nach, seine Charaktere zwar natürlich und wahr, r auch dann und wann ohne die höhere allgemeine Aehnlichkeit, die zur llendung der poetischen Wahrheit erfordert wird. — Zu §. 7. *ἴσως γὰρ ε βέλτιον λέγειν οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' ἴσγεν ὥσπερ Ξενοφάνης*, Aristoteles mmt hier mit einem den Volksglauben schonenden 'Vielleicht', der bekann- Ansicht des eleatischen Philosophen Xenophanes (s. II. Abth. S. 210 u. ter et Preller, Historia philosophiae n. 129 ff.) von der Lügenhaftigkeit der terfabeln bei, deren Anwendung er jedoch dem Dichter gestattet. — Zu

§. 10. *ἄλλοι μέν ῥα θεοὶ* etc., offenbar las Aristoteles *πάντες μὲν ῥα θεοὶ* etc., wofür Spätere, um den Widerspruch bei Homer zu beseitigen, *ἄλλοι* setzten. — *οἵη δ' ἄμμορος*, da nicht blos das an dieser homer. Stelle erwähnte Gestirn der 'grossen Bärin', sondern auch andre Gestirne in dessen nächster Nähe niemals untergehen, so rechtfertigt Aristoteles den Dichter damit, dass er nur das bekannteste Gestirn genannt habe. — Zu §. 11. *ὥσπερ Ἱππίας ἔλυεν ὁ Θάσιος τὸ δίδομεν δέ οἱ* etc., nach Aristot. Sophist. elench. 1, 3 wurde in Il. 2, 15 ursprünglich (ähnlich wie das. 21, 297) gelesen: *δίδομεν δέ οἱ εὖχος ἀρέσθαι*. Weil aber das in diesen Worten dem Agamemnon gegebene Versprechen als unwahr, also des Zeus unwürdig erschien, ersetzten die späteren Kritiker jene Worte durch die (in unseren Texten verbliebene) Lesart: *Τρώεσσι δὲ κήδε' ἐφῆπται*. Der Kritiker Hippias aus Thasos aber schlug die blosse Aenderung des Accents von *δίδομεν* in *διδόμεν* vor, indem er den Infinitiv *διδόμεν* als imperativischen auffasste, so dass hiernach Zeus dem Agamemnon nichts versprach, sondern dem Traumgotte nur befahl, demselben Ruhm vorzugaukeln (Fr. Aug. Wolf bezeichnet in den Prolegomm. p. 168=102 diese Erklärungsweise als 'acumine artibus Loyolae digno'). An der zweiten im §. 11 citirten homerischen Stelle (aus Il. 23, 328) wurde ursprünglich *οὐ* gelesen, Hippias aber emendirte richtig *οὔ*, und diese Lesart ist auch in den Homertexten geblieben. — Zu §. 12. *οἷον Ἐμπεδοκλῆς* etc., das Missverständniss, das durch eine falsche Beziehung des *πρίν* entstehen kann, wird durch das Komma nach *ἐφύοντο* beseitigt. Die hier citirten Verse des Empedokles finden sich auch bei Athenaeus 10 p. 423 und bei Eustath. ad Il. 9, 203 p. 746. — Zu §. 16. *ὡς Γλαύκων λέγει*, vielleicht derselbe, den Aristoteles Rhetor. 3, 1, 3 als 'Teier' bezeichnet. — *περὶ Ἰκάριον*, der Vater der Penelope, aus Lakedaimon — *οἱ Κεφαλλῆνες*, d. i. die Bewohner von Ithaka. — Zu §. 17. *οἷον Ζεῦξις ἔγραψεν*, vgl. ob. Cap. 6 §. 11. Zeuxis erhob sein Gemälde zur Idealität, indem er die in der Wirklichkeit an verschiedene Objekte vertheilten Schönheiten zu einem Gesammtbilde vereinigte, dem Polygnotos dagegen gelang die ideale Gestaltung bestimmter Charaktere. — *εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι*, vgl. oben Cap. 18 §. 6. — Zu §. 18. *ὥσπερ ἐν τοῖς λόγοις*, vgl. Rhetor. 3, 15. — Zu §. 19. *τῷ Αἰγεῖ*, nämlich das unmotivirte Auftreten des Aegeus in Euripides' Medea (V. 663 ff.). — *ἐν Ὀρέστῃ τοῦ Μενελάου*, vgl. ob. Cap 15 §. 5: *ἔστιν δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν ἤθους μὴ ἀναγκαῖον οἷον ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὀρέστῃ*. — Zu §. 20. *αἱ δὲ λύσεις ἐκ τῶν εἰρημένων ἀριθμῶν σκεπτέαι, εἰσὶν δὲ δώδεκα*, diese zwölf Rechtfertigungs- (oder mindestens Entschuldigungs-) Gründe sind nach Ueberweg (z. d. St. S. 93) folgende: 1) Der Kunstzweck erfordert die Mitaufnahme eines naturgesetzlich (technisch?) Unmöglichen. 2) Der Fehler ist nur accidentiell. 3) Das Dargestellte ist zwar nicht wirklich, oder nicht möglich, aber das Bessere (Idealische). 4) Dasselbe ist zwar weder wirklich, noch idealisch, oder es ist unwahrscheinlich (vernunftgemässen Voraussetzungen widerstreitend), aber es entspricht der Sage. 5) Dasselbe ist zwar nicht das Bessere, aber es entspricht der Wirklichkeit. 6) Dasselbe ist zwar, für sich betrachtet, nicht gut, aber doch den Personen und Verhältnissen angemessen. 7) Die richtige Würdigung des sprachlichen Ausdrucks hebt den Einwurf (es ist ein Archaismus oder Provinzialismus anzunehmen, oder eine Metapher, oder eine andere Aussprache hinsichtlich des Accentes und des Spiritus und demgemäss ein anderer Wortsinn,

ls bei dem Einwurf vorausgesetzt wurde, oder die Worte sind anders zu ver-
inden und zu trennen, oder es ist, wo eine Amphibolie vorliegt, irgendwie
nders zu construiren, oder der Sprachgebrauch ist ein anderer, als der voraus-
esetzte, oder der Zusammenhang nöthigt, wo ein Wort mehrere Bedeutungen
at, eine andere, als vorausgesetzt wurde, anzunehmen, oder eine irrthümliche
ieberlieferung der Worte und die daran geknüpfte irrige Auffassung ist zu
erichtigen). 8) Das Dargestellte ist, wenn schon unmöglich, doch glaubhaft,
nd der Dichter muss das glaubhafte Unmögliche dem unglaubhaften Mög-
chen vorziehen. 9) Unter Umständen ist das sonst Vernunftwidrige doch ver-
unftgemäss und das Unwahrscheinliche wirklich. 10) Der anscheinende Wider-
ruch besteht nicht, weil nicht das Nämliche bejahend und verneinend gesagt
orden ist. 11) Derselbe besteht nicht, weil es nicht in Bezug auf das Näm-
:he gesagt worden ist. 12) Derselbe besteht nicht, weil es nicht in gleichem
nne gesagt worden ist. — Hartung (S. 259) ordnet die zwölf Rechtfertigungs-
ünde nach den fünf angegebenen Gesichtspunkten auf folgende Weise: I. Beim
nmöglichen ist zu zeigen: 1) dass es blos Unwesentliches betreffe, 2) dass
dem Endzweck der Dichtung, zu ergötzen, entspreche; — II. beim Unwirk-
chen oder Ungewöhnlichen: 3) dass es ideal sei, 4) dass es dem Volks-
auben entspreche, 5) dass es historisch richtig sei; — III. beim Unmora-
schen oder Unedlen handelt sich's: 6) um die Person, die es thut oder
gt, 7) um die Umstände, unter welchen es gesagt oder gethan wird; —
. beim Widersprechenden: 8) ob das Nämliche darunter gemeint sei, 9) in
:lcher Beziehung es gesagt sei, 10) was man sich vernünftiger Weise darunter
nken muss; — V. bei den Kunstforderungen: 11) ob eine glaubliche Un-
glichkeit, oder 12) eine unglaubliche Möglichkeit stattfindet.

Vorrang der Tragödie vor dem Epos.

Cap. XXVI, 1—7. '(1) Ob die epische Darstellung oder die
agische vorzüglicher sei, lohnt sich wol zu untersuchen. Wenn
e feinere Darstellung die bessere, und eine jede um so feiner
, je mehr sie für gebildetere Zuschauer berechnet worden, so
offenbar diejenige, welche Alles nachahmt, gar zu unfein; denn
ob die Zuschauer nichts verstehen könnten, was nicht aus-
ücklich mit dargestellt würde, führen sie recht viele Bewegungen
s, gleichwie die schlechten Flötenbläser sich umherwerfen, wenn
den 'Diskuswurf' darstellen sollen, und den Chorführer am
wande zerren, wenn sie 'Skylla' blasen. (2) Die Tragödie nun
von dieser Art (Alles nachahmend ausdrücken zu wollen), wie
früheren Schauspieler über die späteren geurtheilt haben; denn
pflegte Mynniskos den allzusehr übertreibenden Kallipides
en 'Affen' zu nennen, und dieselbe Meinung herrschte über (den
auspieler) Pindaros. Wie aber diese sich zu jenen verhalten,
verhält sich die ganze tragische Kunst zur epischen Dichtung;

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

diese letztere, sagt man, ist für das gebildete Publikum, welches der äussern Darstellung nicht bedarf, die tragische Kunst dagegen für das ungebildete. Die unfeinere Darstellung aber ist offenbar die schlechtere. (3) Allein erstlich trifft dieser Vorwurf nicht die Dichtkunst, sondern die Schauspielerkunst; denn auch der Rhapsode (Deklamator) kann in der Gebärdensprache zuviel thun, wie Sosistratos, und ebenso der Sänger, wie der Opuntier Mnasitheos that. Zweitens ist nicht eine jede (mimische) Bewegung zu verwerfen, da ja doch auch der Tanz es nicht ist, sondern die der Stümper, gleichwie auch dem Kallipides zum Vorwurfe gemacht worden ist und jetzt Anderen vorgeworfen wird, dass sie keine edle Frauen darzustellen wissen. Ferner erfüllt die Tragödie ihre Aufgabe auch ohne schauspielerische Aktion, gleichwie die epische Dichtung: denn schon durch das blosse Vorlesen wird erkannt, welchen Werth sie hat. Wenn sie nun im Uebrigen vorzüglicher ist, so braucht ihr das von Jenen Getadelte nicht nothwendig anzuhaften. (4) Ferner ist sie vorzüglicher, weil sie alle Bestandtheile der epischen Dichtung in sich enthält — sie kann sogar, wenn sie will, dasselbe Versmass gebrauchen — und ausserdem an der Musik (der musikalischen Begleitung) und der scenischen Darstellung einen nicht unwichtigen Bestandtheil besitzt, durch welchen die Lust auf das Lebendigste hervorgerufen wird. Dazu kommt noch die Lebendigkeit in der Erkennung und in den Handlungen. (5) Ferner hat die tragische Dichtung den Vorzug, dass sie bei geringerer Ausdehnung das Ziel der Nachahmung erreicht. Denn das Gedrängtere ist angenehmer als das mit vieler Zeit gleichsam Verdünnte (Verwässerte), ich meine, wie wenn jemand den Oedipus des Sophokles in ebensoviele Verse wie die Ilias bringen wollte. (6) Endlich hat die epische Dichtung weniger Einheit. Beweis dafür ist, dass aus jeder beliebigen epischen Dichtung sich mehrere Tragödien machen lassen. Wenn demnach die epischen Dichter nur Eine Fabel bearbeiten, so wird sie entweder, kurz behandelt, verstümmelt scheinen, oder, der Länge des epischen Versmasses folgend, wässerig. Wenn das Epos aber aus mehreren Handlungen besteht, so fehlt die Einheit, wie z. B. die Ilias und auch die Odyssee viele solche Theile hat, welche selbst schon einen grossen Umfang haben; und doch sind diese Gedichte möglichst gut angelegt und, so sehr es angeht, als Darstellungen einer einheitlichen Handlung gestaltet. (7) Wenn demnach in allen diesen Beziehungen die Tragödie den Vorzug hat

und ausserdem noch in der Erfüllung der Kunstaufgabe — denn beide Kunstformen sollen ja nicht jede beliebige Lust bereiten, sondern die angegebene — so ist offenbar, dass sie die vorzüglichere ist, da sie das Ziel besser erreicht als die epische Dichtung.

Soviel über die Tragödie und die epische Dichtung sowol an sich als ihre Arten und Bestandtheile, über deren Zahl und Unterscheidungen, über die Ursachen der Schönheiten und Mängel beider Kunstformen, sowie über die Ausstellungen und deren Widerlegungen ....

Anmerkung. Zu §. 1. *ἡ ἧττον φορτική*, wörtlich: 'die minder lastträgerische', 'weniger dem lastträgerischen Publikum entsprechend', derber Ausdruck für: 'minder niedrig, gemein'; vgl. Aristot. Polit. 8, 7, 7: *ἐπεὶ δ' ὁ θεατὴς διττὸς, ὁ μὲν ἐλεύθερος καὶ πεπαιδευμένος, ὁ δὲ φορτικὸς ἐκ βαναύσων καὶ θητῶν καὶ ἄλλων τοιούτων συγκείμενος* etc. — *Δίσχον, Σκύλλαν*, die Titel zweier Mimenstücke (Ballets), welche unter Flötenbegleitung aufgeführt wurden (s. im folg. Abschn. unter 'Mimik und Orchestik'). Hartung (S. 263) will den Ausdruck *κυλιόμενοι δίσχον μιμεῖσθαι* etc. nicht von körperlichen Bewegungen der Flötenspieler gelten lassen, sondern versteht darunter die Triller, Läufe und andere Kunststücke der spätern entarteten Musik (vgl. Plutarch. de mus. c. 30). — Zu §. 2. *ἡ μὲν οὖν τραγῳδία τοιαύτη ἐστίν*, d. i. sie verfällt bei der Darstellung leicht in die eben erwähnten Fehler, wenn sie Alles nachahmend ausdrücken will. — *ὁ Μυννίσκος, Πίνδαρος*, nicht näher gekannte tragische Schauspieler. — *Καλλιπίδης*, ebenfalls tragischer Schauspieler, aus Athen, Zeitgenoss des Alcibiades (Athen. 12, 49 p. 535) und des Agesilaus (Plut. Ages. 21), besonders bekannt durch seine ins Lächerliche gehende Nachahmung der Wirklichkeit, woher er den Beinamen *Πίθηκος* erhielt. Vgl. auch Xenoph. Sympos. 3, 11: *Καλλιπίδης ὁ ὑποκρίτης, ὃς ὑπερσεμνύνεται, ὅτι δύναται πολλοὺς χιλίοντας καθίζειν.* — Zu §. 3. *Σωσίστρατος, Μνασίθεος*, Beide sonst unbekannt. — *ἡ τραγῳδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὑτῆς*, vgl. ob. Cap. 6 §. 19: *ὡς γὰρ τῇ τραγῳδίᾳ δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν. ὁποία τίς ἐστιν*, d. i. ob sie die beabsichtigte Wirkung hervorbringt oder nicht. — Zu §. 4. *καὶ γὰρ τῷ μέτρῳ ἔξεστι χρῆσθαι*, natürlich nur in einzelnen Partien. — Zu §. 6. *ἧττον μία μίμησις ἡ τῶν ἑποποιῶν*, vgl. oben p. 23 §. 3; Cap. 24 §. 3 u. 4; Cap. 17 §. 5. — Zu §. 7. *τὴν εἰρημένην*, nämlich oben Cap. 6 u. 13.

Nächst den im Vorstehenden entwickelten aristotelischen Grundzügen der Theorie der Dichtkunst verdient die aus dem 1sten nachchristlichen Jahrh. uns überlieferte kritisch-ästhetische Schrift des Longinus (s. II. Abth. S. 192) *Περὶ ὕψους* ('vom Erhabenen') eine besondere Beachtung. Die Schrift zerfällt in 44 Capitel, welche (nach den von einem Spätern beigefügten Ueber-

schriften) folgenden Inhalt haben: 1. *Προοίμιον (ὅτι τὸ τοῦ Καικιλίου συγγραμμάτιον τὸ 'περὶ ὕψους' ἐλλιπές ἐστι, καὶ διότι.* — 2. *Πότερον διδακτόν ἐστι τὸ ὕψος.* — 3. *Περὶ τοῦ ὑποκένου ὄγκου.* — 4. *Περὶ τοῦ ψυχροῦ.* — 5. *Πόθεν αἱ κακίαι, περὶ ὧν ἔμπροσθεν διελέχθη.* — 6. *Ὅτι ἡ τοῦ ἀληθινοῦ ὕψους ἐπιστήμη καὶ ἐπίκρισις οὐ ῥᾴδιος.* — 7. *Πῶς ἂν οἷόν τε ἦ τοῦ ὕψους αἰσθάνεσθαι.* — 8. *Πέντε τόποι τοῦ ὕψους.* — 9. *Περὶ νοήσεως.* — 10. *Ὅτι ἡ τῶν ἄκρων καὶ καιριωτάτων ἐκλογὴ τοῦ ὕψους αἴτιον, καὶ πῶς.* — 11. *Περὶ αὐξήσεως.* — 12. *Ὅτι ὁ τῆς αὐξήσεως ὅρος ὁ παρὰ τοῖς τεχνογράφοις οὐκ ἀληθινός.* — 13. *Ὅτι ὁ Πλάτων μεγεθύνεται, καὶ περὶ τῆς μιμήσεως.* — 14. *Ὅτι δεῖ προτίθεσθαί σοι τοὺς ἐξοχωτάτους συγγραφεῖς.* — 15. *Περὶ φαντασίας.* — 16. *Περὶ σχημάτων.* — 17. *Ὅτι τῷ ὕψει συμμαχεῖ τὰ σχήματα.* — 18. *Περὶ πεύσεως καὶ ἐρωτήσεως.* — 19. *Περὶ ἀσυνδέτων.* — 20. *Σύνοδος τῶν σχημάτων.* — 21. *Ὅτι οἱ σύνδεσμοι ἄκεντρον ποιοῦσι τὸν λόγον.* — 22. *Περὶ ὑπερβατῶν.* — 23. *Περὶ πολυπτώτων καὶ ἄλλων τοιούτων σχημάτων· περὶ ἐνικῶν τε καὶ πληθυντικῶν.* — 24. *Ὅτι ἐνίοτε καὶ ἑνικὰ ὑψηλοφανῆ ἐστιν.* — 25. *Ὅτι παρελήλυθότα διηγητέον ὡς παρόντα ἢ γιγνόμενα.* — 26. *Περὶ προσώπων ἀντιμεταθέσεως.* — 27. *Περὶ ἀντιμεταστάσεως ἀπὸ προσώπου εἰς πρόσωπον.* — 28. *Περὶ περιφράσεως.* — 29. *Ὅτι ἀσυμμέτρως παραλαμβανομένη ἡ περίφρασις, κοῦφόν τι καὶ παχύ.* — 30. *Περὶ ἐκλογῆς τῶν ὀνομάτων.* — 31. *Περὶ ἰδιωτισμοῦ.* — 32. *Περὶ πλήθους μεταφορῶν.* — 33. *Πότερον κρεῖττον ἦ τὸ ἀδιάπτωτον ἐν κατορθώμασι ἄνευ ὕψους ἢ τὸ διημαρτημένον ὕψους.* — 34. *Περὶ τοῦ αὐτοῦ ἢ τοῦ Δημοσθένους καὶ Ὑπερίδου σύγκρισις.* — 35. *Τὸ μέγα, οὐ τὸ κοινὸν θαυμάζεται.* — 36. *Τὸ αὐτὸ περὶ τῶν λόγων.* — 37. *Περὶ παραβολῶν καὶ εἰκόνων.* — 38. *Περὶ ὑπερβολῶν.* — 39. *Περὶ συνθέσεως.* — 40. *Περὶ μελῶν ἐπισυνθέσεως.* — 41. *Τίνα ἀντιμάχεται τῷ ὕψει;* — 42. *Περὶ φράσεως συγκοπῆς.* — 43. *Περὶ μικρότητος ὀνομάτων καὶ αὐξήσεως.* — 44. *Διὰ τί τοσαύτη ἀφορία τῶν δεινῶν καὶ γενναίων συγγραφέων.* —

Wie aus dieser Inhaltsangabe ersichtlich ist, bezieht die Schrift des Longinus sich auf das Erhabene sowol der Dichtung als der Beredsamkeit. Die bedeutendsten Stellen derselben sind folgende:

(Cap. VII, 2.) 'Von Natur wird unsre Seele durch das wahrhaft Erhabene gehoben, und, indem sie hohe und erhabene

Gedanken in sich aufnimmt, von Freude und Stolz erfüllt, als ob sie selbst erzeugt hätte, was sie gehört hat. Wenn also ein Mann von gutem Geschmacke und vieler Belesenheit eine Stelle öfters gehört hat, ohne zu fühlen, dass sie seine Seele erhebe oder ihm mehr als gesagt worden zu denken übrig lasse, und findet, dass dieselbe bei fortgesetzter Untersuchung an Eindruck verliere: dann kann sie kein wahrhaft Erhabenes sein, da sie nur solange, wie sie gehört wird, sich erhält. Denn das ist in Wahrheit erhaben, das viel Nachdenken erweckt, und dem wir kaum, oder vielmehr unmöglich widerstehen können, ja das fest in unserm Gedächtnisse bleibt und schwer zu verwischen ist. Im Allgemeinen aber kannst du sicher glauben, dass dasjenige in Wahrheit erhaben ist, das überall und allen (urtheilsfähigen) Menschen gefällt. Denn wenn Leute von den verschiedensten Beschäftigungen, Sitten, Neigungen, Lebensaltern und Kenntnissen allesammt über einen und denselben Gegenstand einerlei Meinung sind, so gewinnt gleichsam die Entscheidung und das Zusammenstimmen von so vielen Disharmonien bei der Bewunderung des Gegenstandes einen festen und unbestrittenen Glauben'.

(VII.) *φύσει γάρ πως ὑπὸ τἀληθοῦς ὕψους ἐπαίρεταί τε ἡμῶν ἡ ψυχή, καὶ γαῦρόν τι ἀνάστημα λαμβάνουσα πληροῦται χαρᾶς καὶ μεγαλαυχίας, ὡς αὐτὴ γεννήσασα, ὅπερ ἤκουσεν. Ὅταν οὖν ὑπ' ἀνδρὸς ἔμφρονος, καὶ πείρου λόγων, πολλάκις ἀκουόμενόν τι πρὸς μεγαλοφροσύνην τὴν ψυχὴν οὐ συνδιατιθῇ, μηδ' ἐγκαταλείπῃ τῇ διανοίᾳ πλεῖον τοῦ λεγομένου τὸ ἀναθεωρούμενον, πίπτῃ δ', ἂν τὸ συνεχὲς ἐπισκοπῇς, εἰς ἀπαύξησιν· οὐκ ἂν εἴη ἀληθὲς ὕψος εἴη, μέχρι μόνης τῆς ἀκοῆς σωζόμενον. Τοῦτο γὰρ τῷ ὄντι μέγα, οὗ πολλὴ μὲν ἡ ἀναθεώρησις, δύσκολος δὲ, μᾶλλον δ' ἀδύνατος κατεξανάστασις, ἰσχυρὰ δὲ ἡ μνήμη καὶ δυσεξάλειπτος. Ὅλως δὲ καλὰ οἰητέον ὕψη καὶ ἀληθινὰ τὰ διαπαντὸς ἀρέσκοντα καὶ πᾶσιν. Ὅταν γὰρ τοῖς ὑπὸ διαφόρων ἐπιτηδευμάτων, βίων, ζήλων, ἡλικιῶν, λόγων, ἓν τι καὶ τὸν αὐτὸν ἅμα περὶ τῶν αὐτῶν ἅπασι δοκῇ, τότ' ἡ ἐξ ἀσυμφώνων ὡς κρίσις ἢ συγκατάθεσις τὴν ἐπὶ τῷ θαυμαζομένῳ πίστιν ἰσχυρὰν λαμβάνει καὶ ἀμφίλεκτον.*

(Cap. VIII, 1 u. IX, 1 u. 2.) 'Es gibt fünf, so zu sagen, ergibigste Quellen des Erhabenen, bei denen aber, wie eine gewisse gemeinsame Grundlage, die Kunst der Rede vorausgesetzt wird, ohne welche Nichts bewirkt wird. Das Erste und Bedeutendste ist die Fähigkeit, grosse Gedanken zu erzeugen, wie wir schon in der (verlorenen) Schrift über Xenophon angegeben haben. Das Zweite ist eine heftige und begeisterte (enthusiastische) Leidenschaft. Diese beiden Eigenschaften für das Erhabene sind meisten-

theils mit uns geborene Anlagen; die übrigen aber kommen von der Kunst her, nämlich zunächst die Bildung des Redeschmuckes, der sich theils auf die Gedanken, theils auf die Worte bezieht; nächstdem die glänzende Ausdrucksweise, welche wiederum in der Auswahl tropischer und kunstvoll gebildeter Redensarten besteht. Endlich als fünftes Mittel für das Erhabene, welches zugleich die vorigen (beiden) mit einschliesst, die hohe und prächtige Wortfügung.'

(IX.) Da nun den bedeutendsten Theil unter allen der erste, nämlich die Hoheit der Gedanken, bildet, so müssen wir, obgleich dies mehr eine Naturgabe als ein Erworbenes ist, dennoch, soviel wie möglich, unsre Seele zum Hohen erziehen, und sie stets mit einer edlen Gesinnung gleichsam befruchten. 'Auf welche Weise?' wird man fragen. Ich habe bereits an einem andern Orte geschrieben, 'ein solches Erhabene sei der Wiederhall der Seelenhoheit'. Darum wird zuweilen das blosse Denken eines Menschen, ohne die Rede, wegen der blossen Seelenhoheit bewundert, wie z. B. das Schweigen des Aias in der Unterwelt etwas Grosses und jede Rede Ueberragendes ist' u. s. w.

(VIII.) *Ἐπεὶ δὲ πέντε, ὡς ἂν εἴποι τις, πηγαί τινές εἰσιν αἱ τῆς ὑψηγορίας γονιμώτατοι, (προϋποκειμένης, ὥσπερ ἐδάφους τινὸς κοινοῦ, ταῖς πέντε ταύταις ἰδέαις τῆς ἐν τῷ λέγειν δυνάμεως, ἧς ὅλως χωρὶς οὐδέν) πρῶτον μὲν καὶ κράτιστον τὸ περὶ τὰς νοήσεις ἀδρεπήβολον ὡς κἂν τοῖς περὶ Ξενοφῶντος ὡρισάμεθα· δεύτερον δὲ τὸ σφοδρὸν καὶ ἐνθουσιαστικὸν πάθος. Ἀλλ' αἱ μὲν δύο αὗται τοῦ ὕψους κατὰ τὸ πλέον αὐθιγενεῖς συστάσεις· αἱ δὲ λοιπαὶ δ' ἤδη καὶ διὰ τέχνης, ἥ τε ποιὰ τῶν σχημάτων πλάσις (δισσὰ δέ που ταῦτα τὰ μὲν νοήσεως, θάτερα λέξεως), ἐπὶ δὲ τούτοις ἡ γενναῖα φράσις, (ἧς μέρη πάλιν ὀνομάτων τε ἐκλογὴ καὶ ἡ τροπικὴ καὶ πεποιημένη λέξις)· πέμπτη δὲ μεγέθους αἰτία, καὶ συγκλείουσα τὰ πρὸ ἑαυτῆς ἅπαντα ἡ ἐν ἀξιώματι καὶ διάρσει σύνθεσις.*

(IX.) *Οὐ μὴν ἀλλ', ἐπεὶ τὴν κρατίστην μοῖραν ἐπέχει τῶν ἄλλων τὸ πρῶτον, λέγω δὲ τὸ μεγαλοφυές, χρὴ κἀνταῦθα, εἰ καὶ δωρητὸν τὸ πρᾶγμα μᾶλλον ἢ κτητόν, ὅμως, καθ' ὅσον οἷόν τε, τὰς ψυχὰς ἀνατρέφειν πρὸς τὰ μεγέθη, καὶ ὥσπερ ἐγκύμονας ἀεὶ ποιεῖν γενναίου παραστήματος. Τίνα φήσει, τρόπον; γέγραφά που καὶ ἑτέρωθι, 'τὸ τοιοῦτον ὕψος μεγαλοφροσύνης ἀπήχημα. Ὅθεν καὶ φωνῆς δίχα θαυμάζεταί ποτε ψιλὴ καθ' ἑαυτὴν ἡ ἔννοια δι' αὐτὸ τὸ μεγαλόφρον, ὡς ἡ τοῦ Αἴαντος ἐν Νεκυίᾳ* (Odyss. λ, 563) *σιωπὴ μέγα καὶ παντὸς ὑψηλότερον λόγου.*

(Cap. XIII, 2—4 u. XIV.) 'Plato zeigt uns einen Weg, der, wenn wir ihn nicht geringachten, zum Erhabenen führt: er besteht in der Nachahmung und Nacheiferung der früheren grossen Prosaiker und Dichter. Und dieses Ziel wollen wir

unablässig festhalten: denn Viele werden von dem Hauche eines Andern begeistert, auf dieselbe Weise wie der Sage zufolge die Pythia, wenn sie sich dem Dreifusse nähert, wo, wie man sagt, eine Erdöffnung ist, aus welcher ein göttlicher Dunst emporsteigt, und sie, erfüllt von der göttlichen Kraft, sogleich nach der Anhauchung weissagt. Ebenso steigen aus den erhabenen Werken der Alten wie aus heiligen Quellen, Ausströmungen in die Geister der Nacheifernden, wodurch sie, auch wenn sie nicht selbst die Gabe der Begeisterung besitzen, von der Erhabenheit Anderer mit begeistert werden. Ist etwa Herodot allein ein eifriger Nachahmer des Homer gewesen? Stesichorus und Archilochus waren es bereits vor ihm; unter Allen aber am meisten Plato, der aus jenem homerischen Quell unzählige Kanäle zu sich hingeleitet hat. Jedoch ist dies kein Diebstahl, sondern, wie von schönen Bildnissen oder Kunstwerken oder Handarbeiten, eine Nachbildung. Auch wäre er, wie ich glaube, in seinen philosophischen Lehren nicht so blüthenreich gewesen und nicht vielfach zu poetische Stoffe und Ausdrücke hineingerathen, wenn er nicht voll Eifers mit Homer um den Vorrang hätte streiten wollen, gleichwie ein junger Wettkämpfer gegen einen bereits Hochgefeierten, vielleicht etwas zu ehrgeizig und so zu sagen mit eingelegter Lanze kämpfend, jedoch rang er nicht ohne Erfolg: denn, wie Hesiod sagt, 'solcher Wettstreit nützet den Sterblichen'. Und in der That, schön und des Kampfes überaus würdig ist der Wettstreit und der Kranz des Ruhmes, in welchem selbst überwunden zu werden von den Vorfahren, nicht unrühmlich ist.

(XIV.) Daher ziemt es auch uns, sobald wir etwas unternehmen, das einen hohen Sinn und hohe Gedanken erfordert, uns im Geiste vorzustellen: 'Wie würde vorkommenden Falls Homer jenen dieses ausdrücken? wie Plato oder Demosthenes es im erhobenen Stile, wie in der Geschichtschreibung Thukydides es darstellen?' Denn, indem uns jene Gestalten zur Nacheiferung vor Augen stehen, werden sie, als besonders hervorleuchtend, unsern Geist zu einem vorgesteckten hohen Ziele emporheben. Ganz besonders aber, wenn wir noch dazu überlegen: 'Wie würde wol das von mir Gesagte der anwesende Homer oder Demosthenes anhören? oder welchen Eindruck würde es auf ihn machen?' Denn es wäre in der That ein grossartiger Kampf, für unsre Schriften einen solchen Gerichtshof und eine solche Schaubühne aufzustellen, und vor solchen Helden, die zugleich Richter und Zeugen sind,

Rechenschaft über das Geschriebene abzulegen. Und ein noch grösseres Anfeuerungsmittel ist es, wenn wir uns vorstellen, wie wol die ganze Nachwelt unser Schriftwerk aufnehmen wird. Wenn aber jemand von dieser Seite zu fürchten hätte, dass von seinen Schriften Nichts ihn überleben dürfte, dann könnte das von dessen Geiste Erzeugte nichts als Unvollkommenes und Fehlgeborenes sein, da dasselbe nicht für den Nachruhm zur Reife gefördert worden ist.'

(XIII.) *Ἐνδείκνυται δ' ἡμῖν οὗτος ὁ ἀνὴρ (ὁ Πλάτων), εἰ βουλοίμεθα μὴ κατολιγωρεῖν, ὡς καὶ ἄλλη τις παρὰ τὰ εἰρημένα ὁδὸς ἐπὶ τὰ ὑψηλὰ τείνει. Ποία δὲ καὶ τίς αὕτη; Ἡ τῶν ἔμπροσθεν μεγάλων συγγραφέων καὶ ποιητῶν μίμησίς τε καὶ ζήλωσις. Καί γε τούτου, φίλτατε, ἀπολῆξ ἐχώμεθα τοῦ σκοποῦ. Πολλοὶ γὰρ ἀλλοτρίῳ θεοφροῦνται πνεύματι τὸν αὐτὸν τρόπον, ὃν καὶ τὴν Πυθίαν λόγος ἔχει, τρίποδι πλησιάζουσαν, ἔνθα ῥῆγμά ἐστι γῆς ἀναπνεῖν, ὡς φασιν, ἀτμὸν ἔνθεον, αὐτόθεν ἐγκύμονα τῆς δαιμονίου καθισταμένην δυνάμεως, παραυτίκα χρησμῳδεῖν κατ' ἐπίπνοιαν. Οὕτως ἀπὸ τῆς τῶν ἀρχαίων μεγαλοφυΐας εἰς τὰς τῶν ζηλούντων ἐκείνους ψυχὰς, ὡς ἀπὸ ἱερῶν στομίων ἀπόρροιαί τινες φέρονται, ὑφ' ὧν ἐπιπνεόμενοι, καὶ οἱ μὴ λίαν φοιβαστικοὶ, τῷ ἑτέρων συνενθουσιῶσι μεγέθει. Μόνος Ἡρόδοτος Ὁμηρικώτατος ἐγένετο; Στησίχορος ἔτι πρότερον, ὅ τε Ἀρχίλοχος, πάντων δὲ τούτων μάλιστα ὁ Πλάτων, ἀπὸ τοῦ Ὁμηρικοῦ ἐκείνου νάματος εἰς αὐτὸν μυρίας ὅσας παρατροπὰς ἀποχετευσάμενος ... Ἔστι δ' οὐ κλοπὴ τὸ πρᾶγμα. ἀλλ' ὡς ἀπὸ καλῶν ἠθῶν ἢ πλασμάτων ἢ δημιουργημάτων ἀποτίπωσις. Καὶ οὐδ' ἂν ἐπακμάσαι μοι δοκεῖ τηλικαῦτά τινα τοῖς τῆς φιλοσοφίας δόγμασι, καὶ εἰς ποιητικὰς ὕλας πολλαχοῦ συνεμβῆναι καὶ φράσεις, εἰ μὴ περὶ πρωτείων νὴ Δία παντὶ θυμῷ πρὸς Ὅμηρον, ὡς ἀνταγωνιστὴς νέος πρὸς ἤδη τεθαυμασμένον, ἴσως μὲν φιλονεικότερον καὶ οἱονεὶ διαδορατιζόμενος, οὐκ ἀνωφελῶς δ' ὅμως, διηριστεύετο· Ἀγαθὴ γὰρ, κατὰ τὸν Ἡσίοδον, Ἔρις ἥδε βροτοῖσι'. Καὶ τῷ ὄντι καλὸς οὗτος καὶ ἀξιονικότατος εὐκλείας ἀγών τε καὶ στέφανος, ἐν ᾧ καὶ τὸ ἡττᾶσθαι τῶν προγενεστέρων οὐκ ἄδοξον.*

(XIV.) *Οὐκοῦν καὶ ἡμᾶς, ἡνίκ' ἂν διαπονῶμεν ὑψηγορίας τι καὶ μεγαλοφροσύνης δεόμενον, καλὸν ἀναπλάττεσθαι ταῖς ψυχαῖς, πῶς ἄν, εἰ τύχοι, ταὐτὸ τοῦθ' Ὅμηρος εἶπεν, πῶς δ' ἂν Πλάτων ἢ Δημοσθένης ὕψωσαν, ἢ ἐν ἱστορίᾳ Θουκυδίδης. Προσπίπτοντα γὰρ ἡμῖν κατὰ ζῆλον ἐκεῖνα τὰ πρόσωπα, καὶ οἷον διαπρέποντα, τὰς ψυχὰς ἀνοίσει πως πρὸς τὰ ἀνειδωλοποιούμενα μέτρα· ἔτι δὲ μᾶλλον, εἰ κἀκεῖνο τῇ διανοίᾳ προσυπογράφοιμεν, πῶς ἂν τόδε τι ὑπ' ἐμοῦ λεγόμενον παρὼν Ὅμηρος ἤκουσεν, ἢ Δημοσθένης, ἢ πῶς ἂν ἐπὶ τούτῳ διετέθησαν. Τῷ γὰρ ὄντι μέγα τὸ ἀγώνισμα, τοιοῦτον ὑποτίθεσθαι τῶν ἰδίων λόγων δικαστήριον καὶ θέατρον, καὶ ἐν τηλικαύτοις ἥρωσι, κριταῖς τε καὶ μάρτυρσιν, ὑπέχειν τῶν γραφομένων εὐθύνας πεπαῖχθαι. Πλέον δὲ τούτων παρορμητικὸν, εἰ προστιθείης, πῶς ἂν ἐμοῦ ταῦτα γράψαντος ὁ μετ' ἐμὲ πᾶς ἀκούσειεν αἰών; Εἰ δέ τις αὐτόθεν φοβοῖτο, μὴ τοῦ ἰδίου βίου καὶ χρόνου οὐ φθέγξαιτό τι ὑπερήμερον, ἀνάγκη καὶ τὰ συλλαμβανόμενα ὑπὸ τῆς τούτου ψυχῆς ἀτελῆ καὶ τυφλὰ ὥσπερ ἀμβλοῦσθαι, πρὸς τὸν τῆς ὑστεροφημίας ὅλως μὴ τελεσφορούμενα χρόνον.*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

(Cap. XXXIII, 4 u. 5.) Ich selbst habe nicht wenige Fehler sowol bei Homer als bei Anderen, soviel deren für die grössten Dichter gelten, angegeben, und zwar gar nicht erfreut über diese Vergehen; gleichwol halte ich dieselben weniger für freiwillige Fehler als für Versehen aus Unachtsamkeit, die, wie es zu geschehen pflegt, im Sinnen nach Erhabenem unbedachter Weise begangen worden, und ich glaube nichts desto weniger, dass die grösseren Vorzüge, wenn sie auch nicht in allen Punkten sich völlig gleich bleiben sollten, dennoch stets den Preis davontragen, wenn aus einem andern Grunde, so doch wegen ihres Hochsinnes selbst.

Wenn auch Apollonius, der Dichter der 'Argonautika', fehlerfrei ist, und Theokrit in den Hirtengedichten, einige Aeusserlichkeiten abgerechnet, überaus glücklich sein Ziel erreicht: wolltest du lieber Homer oder Apollonius gewesen sein? Wie ferner: Ist wol Eratosthenes in seiner 'Erigone', einem in jeder Hinsicht tadellosen Gedichte, ein grösserer Dichter als Archilochus, der Vieles ungeordnet vorführt, welches freilich durch den Drang der göttlichen Begeisterung geschieht, der schwer dem Gesetze zu unterwerfen ist? Noch mehr: Möchtest du im melischen Gesange lieber ein Bakchilides oder ein Pindar? und in der Tragödie lieber der Chier Ion oder Sophokles sein? Jene sind makellos und haben in geglättetem Stile überall eine schöne Darstellung. Aber Pindar und Sophokles setzen oft gleichsam durch die Gewalt ihres Feuers Alles in Brand, verlöschen aber häufig unbedachter Weise und fehlen sehr unglücklich. Es möchte aber wol kein Vernünftiger sämmtliche Schriften des Ion der einzigen Tragödie Oedipus gleichstellen?'

(XXXIII.) *Παρατεθειμένος δ' οὐκ ὀλίγα καὶ αὐτὸς ἁμαρτήματα καὶ ἥρου καὶ τῶν ἄλλων, ὅσοι μέγιστοι, καὶ ἥκιστα τοῖς πταίσμασιν ἀρεσκόμενος, ὅμως δὲ, οὐχ ἁμαρτήματα μᾶλλον αὐτὰ ἑκούσια καλῶν ἢ παροράματα δι' ἀμέλειαν εἰκῇ που καὶ ὡς ἔτυχεν ὑπὸ μεγαλοφυΐας ἀνεπιστάτως γεγενημένα, οὐδὲν ἧττον οἶμαι τὰς μείζονας ἀρετὰς, εἰ καὶ μὴ ἐν πᾶσι μαλίζοιεν, τὴν τοῦ πρωτείου ψῆφον μᾶλλον ἀεὶ φέρεσθαι, κἂν, εἰ μὴ δι' ἕτερον, τῆς μεγαλοφροσύνης αὐτῆς ἕνεκα. Ἐπεὶ τοίγε καὶ ἅπτωτος Ἀπολλώνιος ὁ τῶν Ἀργοναυτικῶν ποιητὴς, κἂν τοῖς βουκολικοῖς, πλὴν γων τῶν ἔξωθεν, ὁ Θεόκριτος ἐπιτυχέστατος, ἀρ' οὐν Ὅμηρος ἂν μᾶλλον Ἀπολλώνιος ἐθέλοις γενέσθαι; Τί δὲ; Ἐρατοσθένης ἐν τῇ Ἠριγόνῃ, διὰ των γὰρ ἀμώμητον τὸ ποιημάτιον, Ἀρχίλοχον, πολλὰ καὶ ἀνοικονομητὰ ασύροντος, κἀκεῖνα τῇ ἐμβολῇ τοῦ δαιμονίου πνεύματος, ἢν ὑπὸ νόμον κ δύσκολον, ἆρα δὴ μείζων ποιητής; Τί δ'; ἐν μέλεσι μᾶλλον ἂν εἶναι χυλίδης ἴλοιο ἢ Πίνδαρος; καὶ ἐν τραγῳδίᾳ Ἴων ὁ Χῖος ἢ νὴ Δία Σοφοκλῆς; ἐπειδὴ οἱ μὲν ἀδιάπτωτοι, καὶ ἐν τῷ γλαφυρῷ παντὶ κεκαλλιγρα-*

φημένοι· ὁ δὲ Πίνδαρος καὶ ὁ Σοφοκλῆς ὅτε μὲν οἷον πάντα ἐπιφλέγουσι τῇ φορᾷ, σβέννυνται δ' ἀλόγως πολλάκις καὶ πίπτουσιν ἀτυχέστατα. Ἢ οὐδεὶς ἂν εὖ φρονῶν ἑνὸς δράματος, τοῦ Οἰδίποδος, εἰς ταὐτὸ συνθεὶς τὰ Ἴωνος ἀντιτιμήσαιτο ἑξῆς.

(Cap. XXXV, 2—5.) 'Was haben denn wol jene gottähnlichen Männer, welche nach dem Erhabensten in der schriftlichen Darstellung strebten, in allem Andern aber die Sorgfalt misachteten, im Auge gehabt? Unter vielem Andern dies, dass die Natur uns Menschen nicht zu einem niedern und unedlen Thier bestimmt, sondern uns in das Leben und in die gesammte Welt wie auf einen grossen Schauplatz geführt hat, damit wir sowol Zuschauer aller daselbst sich ereignenden Dinge als auch ruhmbegierige Wettkämpfer seien; und sie hat zugleich unseren Seelen eine unüberwindliche Liebe zu allem Grossen und, gegen uns gehalten, Göttlichern eingepflanzt. Deswegen ist für die Betrachtung und Erwägung des menschlichen Geistes selbst das Weltall nicht hinreichend, sondern die Gedanken steigen oftmals über die uns umgebenden Schranken hinaus. Und wenn Jemand ringsumher das Leben betrachten wollte, wie sehr in allen Dingen das Hervorragende und Grosse vor dem Schönen den Vorzug hat, so würde er bald erkennen, wozu wir geboren sind. Darum werden wir in der That von Natur dazu getrieben, nicht kleine Gewässer zu bewundern, wenn sie auch noch so klar und nützlich sind, sondern den Nil und den Ister, oder den Rhein, und noch weit mehr den Ocean. Und so erstaunen wir über das von uns angezündete Feuer, obgleich es seine reine Flamme bewahrt, weniger als über die Himmelslichter, obgleich sie häufig sich wieder verdunkeln, und ebenso erachten wir bewundernswerther die Oeffnung des Aetna, dessen Ausbrüche aus der Tiefe Steine und ganze Felshügel emporheben und zuweilen Ströme jener einzigen Gattung Feuer auswerfen. Bei allen solchen Dingen können wir sagen, dass das den Menschen Nützliche oder auch Nothwendige leicht zu erlangen sei, und dass das Ungewöhnliche stets als das Bewundernswerthe erscheint.'

(XXXV, 2—5.) *Τί ποτ' οὖν εἶδον οἱ ἰσόθεοι ἐκεῖνοι καὶ τῶν μεγίστων ἐπορεξάμενοι τῆς συγγραφῆς, τῆς δ' ἐν ἅπασιν ἀκριβείας ὑπερφρονήσαντες; Πρὸς πολλοῖς ἄλλοις ἐκεῖνο, ὅτι ἡ φύσις οὐ ταπεινὸν ἡμᾶς ζῶον οὐδ' ἀγεννὲς ἔκρινε, τὸν ἄνθρωπον, ἀλλ' ὡς εἰς μεγάλην τινὰ πανήγυριν, εἰς τὸν βίον καὶ εἰς τὸν σύμπαντα κόσμον ἐπάγουσα, θεατάς τινας τῶν ὅλων αὐτὴ ἐσομένους καὶ φιλοτιμοτάτους ἀγωνιστάς, εὐθὺς ἅμαχον ἔρωτα ἐνέφυσε*

ἡμῶν ταῖς ψυχαῖς παντὸς ἀεὶ τοῦ μεγάλου, καὶ ὡς πρὸς ἡμᾶς δαιμονιωτέρου. Διόπερ τῇ θεωρίᾳ καὶ διανοίᾳ τῆς ἀνθρωπίνης ἐπιβολῆς οὐδ' ὁ σύμπας κόσμος ἀρκεῖ, ἀλλὰ καὶ τοὺς τοῦ περιέχοντος πολλάκις ὅρους ἐκβαίνουσιν αἱ ἐπίνοιαι· καὶ εἴ τις περιβλέψαιτο ἐν κύκλῳ τὸν βίον, ὅσον πλέον ἔχει τὸ περιττὸν ἐν πᾶσι καὶ μέγα τοῦ καλοῦ, ταχέως εἴσεται, πρὸς ἃ γεγόναμεν. Ἔνθεν φυσικῶς πως ἀγόμενοι, μὰ Δί', οὐ τὰ μικρὰ ῥεῖθρα θαυμάζομεν, εἰ καὶ διαυγῆ καὶ χρήσιμα, ἀλλὰ τὸν Νεῖλον καὶ Ἴστρον, ἢ Ῥῆνον, μᾶλλον δ' ἔτι μᾶλλον τὸν Ὠκεανόν· οὐδέ γε τὸ ὑφ' ἡμῶν τουτὶ φλογίον ἀναιόμενον, ἐπεὶ καθαρὸν σῴζει τὸ φέγγος, ἐκπληττόμεθα τῶν οὐρανίων ἄλλον, καίτοι πολλάκις ἐπισκοτουμένων· οὐδὲ τῶν τῆς Αἴτνης κρατήρων ξιοθαυμαστότερον νομίζομεν, ἧς αἱ ἀναχοαὶ πέτρους τε ἐκ βυθοῦ καὶ λους ὄχθους ἀναφέρουσι, καὶ ποταμοὺς ἐνίοτε τοῦ γένους ἐκείνου καὶ ὑτοῦ μόνου προχέουσι πυρός. Ἀλλ' ἐπὶ τῶν τοιούτων ἁπάντων ἐκεῖν' ἂν ποιμεν, ὡς εὐπόριστον μὲν ἀνθρώποις τὸ χρειῶδες ἢ καὶ ἀναγκαῖον, θαυαστὸν δ' ὅμως ἀεὶ τὸ παράδοξον.

Vgl. Ed. Müller, Gesch. d. Theorie der Kunst II. S. 327—339.

---

§. 3. Die sogenannte Ars poetica des Horaz wird wol eut zu Tage Niemand mehr als eine wirkliche, auch nur vom ichter selbst beabsichtigte Theorie der Dichtung betrachten. ie wiederholten Versuche, durch Umstellungen und Ausscheidgen aus derselben ein einigermassen systematisches Ganzes zummenzubringen, haben sich als erfolglos erwiesen. Selbst die irekte Benutzung der aristotelischen Poetik für die hozischen Dichtungsvorschriften, dürfte nur in beschränktem Masse igestanden werden, wenn auch anzunehmen ist, dass dem grieisch wohlunterrichteten Horaz ein Werk wie die aristotelische oetik nicht unbekannt geblieben sein konnte (E. Müller II. 269 ff.; Streuber S. 72 ff.). — Eine treffende Charakteristik der pistola ad Pisones enthält Bernhardy's Grundriss der röm. Lit., Bearb. (1872) S. 592 ff. (s. im Folg. Nr. 2).

1. Quintil. Inst., Praef. §. 2: Usus deinde Horatii consilio, qui in Arte etica (v. 388) suadet, ne praecipitetur editio nonumque prematur in annum. Inst. 8, 3, 60: Id enim tale est monstrum, quale Horatius in prima parte ri de Arte poetica fingit.

2. Bernhardy a. a. O.: Epistola ad Pisones in 476 Versen, seit Quintilian röhnlich Ars poetica genannt, ein Gedicht von grossem Ansehen, hat ehe- le nicht blos durch seine klassischen und körnigen Aussprüche gegolten, dern auch als ein System der Dichtung und Verskunst. Um diesem Wahn genügen hat man häufig das so wenig systematisch angelegte Buch entweder naltsam durch Umstellungen geregelt oder in willkürliche Hypothesen über n und Zweck des Buchs gezwängt. Nun enthält der poetische Brief zwar

erhebliche Bruchstücke der Lehre vom Stil, der Poetik und besonders der tra
gischen Dramaturgie, doch sind diese Capitel nicht genau verbunden. Vielmeh
hat der Dichter absichtlich verwandtes eingemischt, Rathschläge, litterarisch
Notizen und Elemente der Metrik, zur Kenntniss der in den grossen poetische
Gattungen üblichen Versmasse, durchkreuzen den Zusammenhang, eine schnei
dende Kritik der von ihm auch sonst gerügten Dichterlinge macht den Schluss
Am meisten widerspricht dem Vortrag eines lehrhaften Gedichts der populär
Ton, der hier in Wort und lockerem Vers an lässige Conversation streift
offenbar bewegt sich Horaz mit weltmännischer Vorsicht auf einem Gebie
über das er als Kritiker, nicht als ausübender Künstler spricht, und lässt de
halb den praktischen Gesichtspunkt des Kunstrichters hervortreten; denn viel
wesentliche Fragen der Dramaturgie berührt er nicht. Zu dieser mehr reflek
tirenden als didaktischen Haltung passt die Fülle kluger und bewährter Aus
sprüche, gewürzt mit anmuthiger Satire, die jeden Anflug von Trockenhe
entfernt. Man merkt aber endlich, dass dieser Schein der Planlosigkeit ein
Kunst verbirgt: dass nemlich ein naher Anlass seines Sendschreibens die B
lehrung junger dilettantischer Freunde war, der in Dichtung wenig eingeweihte
aber wol für die tragische Bühne begeisterten Pisonen, dass ihn aber der Dicht
mit einem allgemeinen Zweck verbindet, und hiedurch harmlos den Uebergan
zur Aesthetik poetischer Formen und Stilarten gewann, unter denen als e
damals beliebtes Objekt vorzugsweise die Tragödie berührt wird. Von dies
und dem Satyrspiel handelt die kleinere Hälfte (v. 86—219), nebst Bemerkunge
über den Senar; als Einleitung gehen Lehren über Erfordernisse des Gedich
voran mit einer Notiz von den Gattungen der Poesie. Nachdem dann Hor
in der zweiten Hälfte die Römer auf den Werth der Griechischen Muster hi
gewiesen hat, begründet er in Ernst und Scherz seine Forderung, dass sie na
dem Vorgang der Griechen weit über Mittelmässigkeit hinaus die Poesie m
Fleiss üben und die Kunst als ein edles Studium ehren sollen, dem man d
höhere Humanität verdanke. Die ganze Behandlung des Stoffs in der Art ein
poetischen Gutachtens ist daher ebenso wenig willkürlich als systematisc
sondern durchläuft eine Reihe von Lehren und Erfahrungen in Absätzen u
setzt sich aus leicht verknüpften Gruppen zusammen; die Stelle tiefer und z
sammenhängender Theorie nehmen geistreiche Gedanken ein, die kein Rön
scher Kunstrichter überboten hat. Der Kern liegt in der Mitte, von techn
schem Beiwerk eingefasst, in welches eine nur mässige, zuweilen unsicher u
halbwahr aus Griechen und sonstigen Vorarbeiten entlehnte Gelehrsamkeit v
flochten wird. Ton und Einkleidung, der wenig strenge Bau der Hexamet
und die Zugabe loser Maximen, die man schwer dem Zusammenhang anpa
und mehrere sogar geneigt sind, für gefälscht zu halten: alles lässt an ei
Zeit denken, die den Episteln näher lag, wenn nicht voran ging. Diesem Zu
punkt entspricht auch die Heiterkeit und reizende Ironie des Vortrags, welc
mit der Bündigkeit und Schärfe der oft durchsichtigen Diktion aufs anmuthig
sich vereint. An schwierigen und dunklen Stellen hat das berühmte Gedi
keinen Mangel. —

3. Die Grundzüge der horazischen Dichtungsvorschriften stellt E. Müll
(II. S. 278) in folgenden Hauptsätzen zusammen: Das erste Gesetz, das Ho
in der Poesie herrschen und walten sieht, ist das der **Einheit**; dies Ges
das schon Plato und Aristoteles in seiner ganzen Wichtigkeit erkannt hatt

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

t auch er mit dem grössten Nachdruck den Jünglingen, die er belehrt, ans
rz. Ein Ganzes zu bilden, ein wahrhaftes Ganzes, dessen Theile alle wohl
einander übereinstimmen, alle denselben Charakter an sich tragen, nicht
nuthiges und Liebliches zu verbinden mit Abschreckendem und Hässlichem,
ıt, blos um recht mannigfaltig zu sein, das Widersprechendste zusammen-
ıengen oder, unbekümmert, ob sie mit dem Plane, den man eben verfolgt,
moniren, hie und da, wie einen Purpur-Lappen in ein schlichtes Kleid, eine
:htige Beschreibung, eine glänzende Naturschilderung in das Poem hinein-
icken, das ist die Forderung, die der Dichter an die Spitze seiner An-
ung zum Dichter stellt, wie denn auch in der That Jeder das erste und
ımeinste Kunstgesetz darin erkennen wird (ep. ad Pison. 32). Wer kein
nes Ganzes zu bilden vermag, dem nützen sie nichts, fügt er hinzu, die
elnen Schönheiten, die hie und da bei ihm hervorschimmern, im Gegentheil
um so hässlicher erscheint das Uebrige, um so mehr wird seine Hässlich-
bemerkt und getadelt, indem man sich aufgefodert sieht, mit dem Schö-
es zu vergleichen, das es neben sich hat. Mit diesem ersten Kunstgesetze
, welches die innere Einheit, die in der Gleichartigkeit aller Theile besteht,
einem Kunstwerke fodert, steht in genauem Zusammenhange das zweite,
Gesetz der Ordnung, der äusseren Einheit, der Einheit in der Erscheinung,
Gesetz, dessen Sinn wir auch schon bei Aristoteles mit philosophischer
mmtheit entwickelt gesehen haben. Wenige Worte nur finden wir bei
z über diese zweite Forderung der Kunst an den Dichter, die indess wie-
nicht ohne praktischen Gehalt sind; vor der Ungeduld nämlich warnt er
Kunstjünger, die Alles auf einmal, Alles gleich sagen möchte; so ver-
ndet der Dichter gleich von vorn herein sein Bestes, und ein matter Fort-
und Schluss folgt dann natürlich auf einen so überkräftigen Anfang
)—45).

Nach Darlegung dieser allgemeinen Kunstgesetze nun, denen nur noch
Worte über die Vollmacht des Dichters, wenn es nöthig ist, auch neue
e auszuprägen, hinzugefügt werden, schickt der Dichter sich an, nun auch
peciellen Gesetze und Regeln für die Behandlung der einzelnen Dichtungs-
zu entwickeln. Denn jede Dichtungsart, lehrt er, hat ihren eigenthüm-
Charakter, ihren Ton und ihre Farbe; das Epos, das mächtige Thaten
llt, schreckliche Kriege, wie die Elegie, die, der Empfindung gewidmet,
dagt, bald jauchzt über erfüllte Wünsche, das Spottgedicht, wie Archi-
es bildete, wie Pfeile der Wuth seine raschen und kräftigen Jamben
dernd, nicht minder als das Lustspiel, das mit leichtem Fusse auftritt
it hüpfender Schnelligkeit sich dahinbewegt, und eben so das Trauer-
das auf hohem Kothurn stolz und gewaltig einherschreitet; ja auch des
spieles Töne haben einen anderen Klang, einen anderen Ausdruck, wenn
Sorgen der Jünglinge singt, die leichten Sorgen der Liebe, wenn es dem
he die Stimme leiht, seiner Ausgelassenheit und seinen Scherzen, und
es Götter besingt und Götterjünglinge, des Faustkampfs Sieger und das
im Wettlauf das erste. Im entschiedensten Gegensatze aber gegenein-
stehen doch Lustspiel und Trauerspiel; fürwahr nicht in der Sprache
ngangs, in Versen des Lustspiels will es erzählt werden das grause Mahl
hyestes, und lächerlich wiederum ist der Pomp der Tragödie in jenem
—92). Eine gegenseitige Annäherung indess ist doch auch diesen

Gattungen der Poesie bisweilen verstattet. Auch die Komödie spricht in hö
rem Tone, wenn rüstige, aufregende Affekte, wie der Eifer des Zornes,
immer etwas Erhabenes haben, von ihr dargestellt werden sollen, dagegen se
die Tragödie ihre Stimme und wirft von sich ihren Pomp, wo sie auflösen
und niederdrückenden Affekten, dem Schmerz und dem Kummer, Worte gel
wo sie durch sanfte Klagetöne das Herz des Zuschauers rühren und ergre
will (V. 90—95). Aber hier hat Horaz zunächst noch ein Wort allgemei
Geltung anzuknüpfen. Der Affekt, der dargestellt wird, bestimmt den Ton
Darstellung; die Natur also eines jeden Affektes zu kennen und somit a
die Sprache, die ihm verliehen ist, dahin gehe vor Allem das Streben des D
ters, des Dichters und nicht minder auch dessen, der sein Werk zur Darstel
bringt, des Schauspielers (V. 104). Dadurch, nur dadurch bewirkt er, dass
Schönheit seiner Dichtung, die formelle Vollkommenheit derselben, die ebe
der innern Einheit, der Ordnung, dem Neuen und Gewählten der Darstel
ihren Grund hat, nicht eine todte und kalte Schönheit bleibt, dass zur Sc
heit sich der Reiz, die Macht über das Gemüth des Zuhörers gesellt.
eben so sehr natürlich, wie die wandelbaren Gemüthsbewegungen zu ber
sichtigen sind bei der Darstellung der Personen, die der Dichter auftreten l
muss der stehende Charakter beachtet werden, der einem jeden zukommt,
dabei muss dann auch der Einfluss der Lage, in der durch die Spiele
Schicksals die handelnden Personen in bestimmten Zeitpunkten sich befi
auf jene, der bleibenden Verhältnisse, des Standes, des Alters, des Geschl
und der Abstammung derselben auf diesen nicht unbeachtet bleiben. Doc
dem Dichter nichts gegeben ist, wo der Plan seines Stückes von ihm f
selbst einen Charakter zu bilden, wird er da wohl ausreichen mit diesen
geln, wird nicht da immer noch seiner Willkühr ein gar zu freier Spiel
bleiben? Hier erinnert nun Horaz an das wichtige, auch zuerst von Aristo
aufgestellte Gesetz der konsequenten Durchführung des einmal eingefü
Charakters, obwohl er die Schwierigkeiten, die eine solche Charakterzeich
habe, der weder Geschichte noch Sage ein Muster darbieten, dabei herv
heben nicht unterlässt (V. 112—150). Nun endlich wendet sich der Di
nachdem er erst auch diese allgemeineren Kunstgesetze entwickelt, zu
einzelnen Dichtungsarten, aber nur das Epos und das Drama w
hier, und in einiger Ausführlichkeit auch nur das letztere, von ihm beha

Beim Epos geht er vom Anfange aus, schon die Ankündigung dessen
sie zu leisten gedächten, mit der diese Dichter ihre Werke zu beginnen
ten, veranlasst ihn zu einer feinen Bemerkung, die indess von Kritikern
Alexandrinischen Schule entlehnt zu sein scheint. Er vergleicht hier da
scheidne Proömium Homers in der Odyssee mit dem prahlhaften cykli
Dichter, das Herrliche und Wunderbare, was bei Homer auf die wenig
sprechende Ankündigung folge, mit dem mageren und dürftigen Stoffe,
jene nach so pomphafter Einladung dem Leser darböten; die Kunst, m
der grosse Dichter von schlichtem Anfange ausgehend, das Interesse nac
nach immer mehr zu steigern weiss, dies ist es, was er bewundert. Und
weiss er auch schon von vorn herein uns anzuziehen und zu fesseln, fü
hinzu, gleich der Anfang führt uns mitten hinein in die Handlung, di
Inhalt des Gedichtes bilden soll, da werden nicht lange umständliche V
reitungen gemacht, es wird nicht in eine entlegene Vergangenheit zu

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

gangen, um die entferntesten Anlässe zu den Begebenheiten, die dargestellt rden sollten, zum Anfangspunkt der Erzählung zu machen (V. 135—152).

Dem Tragödiendichter prägt Horaz vornehmlich eine wichtige Regel , mit dem allzu Grässlichen oder auch gar zu Abenteuerlichen und Wunder- en, wenn er es ganz aus seiner Dichtung nun einmal nicht ausschliessen ne, wenigstens die Augen des Zuschauers zu verschonen; solche Handlungen sten hinter die Scene verlegt und dann dem Publikum irgendwie erzählt den, da das, was man blos höre, weniger mächtig auf das Gemüth einwirke, was man mit Augen sehe. Die anderen Regeln beziehen sich mehr auf ere Verhältnisse, oder es fehlt ihnen die Begründung, die sie erst recht reich machen würde, doch ist schön und treffend, was über den Chor ge- wird, dem die Rolle das moralische und religiöse Princip zu vertreten ewiesen wird (V. 150—200).

Interessant ist endlich auch noch die Anweisung, welche dem Dichter eines yrdramas gegeben wird. Von ihm verlangt Horaz zwar natürlich nicht Ernst und die Würde der Tragödie, aber er soll doch auch nicht etwa ins Plumpe und Gemeine versinken, ein Silen, der Pflegevater des Gottes, s hier in würdigerem Tone sprechen als ein Sklav oder eine gemeine mlose Betrügerin, und Götter und Heroen müssen auch hier nicht auf ein von der heiligen Höhe, auf der sie in der Tragödie sich behaupten, in die utzigsten Tiefen herabgeworfen werden, wenn sie auch freilich in den ken hier nicht wandeln und an ihrem Dunste sich nicht vergnügen dürfen 221—250).

4. Besondere Ausgaben, Uebersetzungen und Erläuterungs- riften der Ars poetica: Ausg. von v. Hocheder (Passau 1824) — eerlkamp (L.-B. 1845). — Uebers. von A. Arnold (Berl. 1836. 4) — einem andern A. Arnold (in Reimen, Erfurt 1853; Halle 1860) — M. Enk n 1841) — J. A. Mähly (Jahn's Archiv 19. Bd. S. 436—449). — Eich- t, Ars poëtica quo tempore et ad quos scripta sit (Jen. 1811. fol.) — illie, de Horatiana ad Pisones Epistola (Vratisl. 1838) — W. Th. Streu- (Basil. 1839) — J. Hilgers (Bonn. 1841) — Fr. Jacob, über das Ver- liss der A. P. zu den Satiren des Horaz (Lübeck 1841) — G. Bernhardy, emium de Hor. Ep. ad Pisones (Hal. 1847. 4) — A. Michaelis, de aucto- quos Horatius in libro de arte poetica secutus esse videatur (Kil. 1857. 4) . Büchsenschütz (im Philol. 12. Bd. S. 150 ff.) — L. Spengel, zur des Horaz (ebendas. 18. Bd. S. 94 ff.) — A. Kiene, Composition der . (Stade 1861) — F. A. Beck, Beitrag zur Würdigung d. A. P. (Giessen 4) — Fr. Beck, die Ep. ad Pis. nach ihrem Zusammenhange dargestellt metrisch übertragen (in Eos I S. 196 ff.) — J. Vahlen (in Zeitschr. f. r. Gymnas. 18. Bd. S. 1 ff.).

XXXIII. Abschnitt. Rhythmik, Metrik, Mimik und Orchestik der Griechen und Römer.

I. Rhythmik der Griechen und Römer.

Friedr. von Drieberg, die musikalischen Wissenschaften der Griechen (Berl. 1820) S. 61—76.

Jul. Caesar, die Grundzüge der griechischen Rhythmik im Anschluss an Aristides Quintilianus erläutert (Marb. 1861).

R. Westphal, Griechische Rhythmik und Harmonik nebst der Geschichte der drei musischen Disciplinen. I. Band von Rossbach u. Westphal's Metrik der Griechen (2. Aufl., Leipz. 1867) S. 483 ff.

H. Weissenborn, Griechische Rhythmik und Metrik (in Ersch u. Grubers Encyclop. 81. Th. S. 245—253, b und in Pauly's Real-Encycl. VI, 1, S. 590).

§. 1. Die Rhythmik, ἡ ῥυθμική, oder die Lehre vom ῥυθμός (ῥυθμός aus der Wurzel ῥε, 'fliessen', im Allgemeinen 'Fluss, Lauf, Bewegung') bezeichnet auf dem Gebiete der nachahmenden Kunst (s. ob. S. 3 ff.) die Lehre von der Ordnung der im zeitlichen Nacheinander erfolgenden Bewegung in den drei musischen Künsten, der Poesie, der Musik und der Orchestik (und zwar in der Poesie durch die Worte der menschlichen Sprache, in der Musik durch die Töne, in der Orchestik durch die Bewegung des menschlichen Körpers gegenüber der Lehre von der Symmetrie, welche die formale Ordnung des Raumes in den drei bildenden Künsten (der Plastik, Architektur und Malerei) ausdrückt (vgl. oben S. 4).

Im allgemeinern Sinne wird ῥυθμός zuweilen auch ausserhalb der Kunst von der in gleichmässigen Zeittheilen sich wiederholenden Bewegung gebraucht z. B. vom Pulsschlage, vom regelmässigen Marsche, vom Fall der Regentropfen u. dgl. und wiederum auf dem Gebiete der bildenden Kunst im übertragenen Sinn s. v. a. Symmetrie, von der geordneten Gliederung bewegungsloser Gegenstände, z. B. einer Statue. Daher die Definition des ῥυθμός in der Rhythmik des Aristides Quintilianus (s. bei Caesar in d. ob. angegeb. Schrift S. 46 bei Westphal, Supplem. zur Rhythmik S. 26): Ῥυθμὸς τοίνυν καλεῖται τριχῶς, λέγεται γὰρ ἐπί τε τῶν ἀκινήτων σωμάτων, ὥς φαμεν εὔρυθμον ἀνδριάντα· καὶπὶ πάντων τῶν κινουμένων, οὕτω γάρ φαμεν εὐρύθμως τινὰ βαδίζειν· καὶ ἰδίως ἐπὶ φωνῆς. Und bald darauf p. 27: ὁ πᾶς μὲν οὖν ῥυθμὸς τρισὶ τούτοις αἰσθητηρίοις νοεῖται, ὄψει ὡς ἐν ὀρχήσει, ἀκοῇ ὡς ἐν μέλει, ἁφῇ ὡς οἱ τῶν ἀρτηριῶν σφυγμοί· ὁ δὲ κατὰ μουσικὴν ὑπὸ δυοῖν

ψεώς τε καὶ ἀκοῆς. Vgl. auch Cic. de orat. 3, 48, 186 vom Rhythmus: quem numerum) in cadentibus guttis, quod intervallis distinguuntur, notare possumus, n amni praecipitante non possumus.

Der Stoff oder das Material (ὕλη) des Rhythmus wird mit dem Kunstausdrucke τὸ ῥυθμιζόμενον, 'das Zurhythmisirende', bezeichnet, und es sind dies in den musischen Künsten das gesprochene Wort, die Töne der Musik und des Gesanges und die körperliche Bewegung (Aristid. l. l. p. 27: Ῥυθμίζεται δ' ἐν μουσικῇ κινήσεις σώματος, μελῳδία, λέξις).

Das Mass der rhythmischen Bewegung ist die Zeit, χρόνος. Daher erklärten Aristoxenos, Hephästion und Aristides den Rhythmus selbst als die 'Ordnung von Zeittheilen'. (Aristox. p. 3 Westph.: Ὁ δὲ ῥυθμός ἐστιν, ὡς φησιν Ἀριστόξενος καὶ Ἡφαιστίων, χρόνων τάξις. Aristid. p. 27 W.: Ῥυθμὸς τοίνυν ἐστὶ σύστημα ἐκ χρόνων κατά τινα τάξιν συγκειμένων).

Die Rhythmik geht aus von einer ersten oder kürzesten Zeiteinheit, χρόνος πρῶτος oder ἐλάχιστος, auch σημεῖον (Punkt) gen., welche das kleinste Element jedes rhythmischen Verhältnisses bildet, die Grundzeit, nach welcher alle übrigen Elemente bestimmt werden, und welche keiner weitern Theilung fähig ist, daher ἀμερής und ἄτομος genannt. Sie ist diejenige Zeit, welche durch die kleinste Silbe der λέξις, den kleinsten Ton des μέλος, die einfachste Tanzfigur (σημεῖον) der Orchestik ausgefüllt wird (Aristox. p. 7 W.: Καλείσθω δὲ πρῶτος μὲν τῶν χρόνων ὁ ὑπὸ μηδενὸς τῶν ῥυθμιζομένων δυνατὸς ὢν διαιρεθῆναι. Arist. p. 48 Caes.: Πρῶτος μὲν οὖν ἐστι χρόνος ἄτομος καὶ ἐλάχιστος, ὃς καὶ σεμαῖον καλεῖται. ἐλάχιστον δὲ καλῶ τὸν ὡς πρὸς ἡμᾶς, ὅς ἐστι πρῶτος καταληπτὸς αἰσθήσει. σημεῖον δὲ καλεῖται διὰ τὸ ἀμερὲς εἶναι, καθὸ καὶ οἱ γεωμέτραι τὸ παρά σφισιν ἀμερὲς σημεῖον προσηγόρευσαν. οὗτος δὲ ὁ ἀμερὴς μονάδος οἱονεὶ χώραν ἔχει. θεωρεῖται γὰρ ἐν μὲν λέξει περὶ συλλαβήν, ἐν δὲ μέλει περὶ φθόγγον, ἢ περὶ ἓν διάσημα, ἐν δὲ κινήσει σώματος περὶ ἓν σχῆμα).

Die Dauer des χρόνος πρῶτος beträgt Eine μόρα und entspricht der gewöhnlichen kurzen Silbe, doch ist diese Zeitdauer keine absolute, sondern wird durch das Tempo (griech. ἀγωγή) bedingt; je nachdem sie länger oder kürzer ist, müssen auch die übrigen χρόνοι an Dauer zu- oder abnehmen. Nach Aristoxenos können auf den χρόνος πρῶτος weder zwei Silben, noch zwei Töne, noch zwei σημεῖα der Orchestik kommen (Aristox. p. 8: Ἐν

ᾧ δὴ χρόνῳ μήτε δύο φθόγγοι δύνανται τηθῆναι κατὰ μηδένα τρόπον, μήτε δύο ξυλλαβαί, μήτε δύο σημεῖα, τοῦτον πρῶτον ἐροῦμεν χρόνον).

Dem *χρόνος πρῶτος* steht der *χρόνος σύνθετος* gegenüber, der die Zeitdauer von zwei oder mehrern *πρῶτοι* einnimmt, und nach der Anzahl der *πρῶτοι*, die in ihm enthalten sind, *χρόνος δίσημος, τρίσημος, τετράσημος* etc. genannt wird (Aristox. p. 7 W.: *χρόνος δίσημος δὲ ὁ δὶς τούτῳ τῷ πρώτῳ καταμετρούμενος, τρίσημος δὲ ὁ τρίς, τετράσημος δὲ ὁ τετράκις· κατὰ ταὐτὰ δὲ καὶ ἐπὶ τῶν λοιπῶν μεγεθῶν τὰ ὀνόματα ἕξει*). Der *δίσημος* ist die gewöhnliche lange Silbe und das Doppelte der kurzen, der *τρίσημος, τετράσημος, πεντάσημος, ἑξάσημος* sind über das metrische Mass ausgedehnte Längen (Quintil. 9, 4, 45: Longam esse duorum temporum, brevem unius, etiam pueri sciunt).

---

§. 2. Der Takt, *πούς*, pes (die beiden letzten Namen von der bei den Alten üblichen Bezeichnung des Taktes durch Niedersetzen und Aufheben des Fusses, s. im Folg.) ist ein kleinerer Theil des Gesammtrhythmus, ein Gleichmass aufeinanderfolgender Zeittheile. Derselbe besteht aus mehreren Wortsilben oder mehreren Tönen, von denen Eine Silbe oder Ein Ton durch eine stärkere Intension hervorgehoben wird.

Der durch stärkere Intension hervorgehobene Theil des Taktes wurde von den Alten *βάσις* (*ὁ κάτω χρόνος, τὸ κάτω*) oder *θέσις* (Ersteres bei Aristoxenos, Letzteres bei Aristides u. A.), latein. positio genannt (in der modernen Musik bekanntlich: der 'schwere' oder 'gute Takttheil'), der andere, der Intension entbehrende Takttheil hiess *ἄρσις* (*ὁ ἄνω χρόνος, τὸ ἄνω*), latein. elevatio (in der modernen Musik: der 'leichte' oder 'schlechte Takttheil'). Der Takt (*πούς*, pes) ist also die wiederkehrende Verbindung von Thesis (Basis) und Arsis. Die antike Bezeichnung beruht auf dem Niedertritt des Fusses oder dem Niederschlag der Hand (*βάσις, θέσις*, positio) beim schweren und auf dem Emporheben des Fusses oder der Hand (*ἄρσις*, elevatio) beim leichten Takttheil. Auch die Tanzenden setzten im schweren Takttheile den Fuss zur Erde nieder und hoben ihn im leichten. (Marius Victorinus p. 2486 P.: Pes vocatur quia in percussione metrica pedis pulsus ponitur tolliturque. Diomed. p. 474 K.: Pes est sublatio ac positio duarum aut trium

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

mpliusve syllabarum spatio comprehensa. — Aristid. p. 49 Caes.: *Ποὺς μὲν οὖν ἐστι μέρος τοῦ παντὸς ῥυθμοῦ, δι' οὗ τὸν ὅλον καταλαμβάνομεν. τούτου δὲ μέρη δύο· ἄρσις καὶ θέσις*).

1. Westphal, Rhythmik S. 500: Die Alten scheinen mehr als wir Modernen einen die Takte durch den Ictus scharf markirten Vortrag geliebt zu aben; man fand es nicht anstössig, wenn der Taktirende die Ictussilben durch utes Geräusch des Takttretens, gleichsam mit klirrenden Sporen, bemerklich achte, denn es wird berichtet, dass er sich, um vernehmlicher aufzustampfen, n hölzernes *ὑποπόδιον*, genannt *κροῦπεζα*, *βάταλον*, scabellum, unter den chten Fuss geschnallt habe. Schol. Aeschin. c. Tim. p. 126; Photius s. v. *ροῦπεζαι*; Cic. pro Cael. §. 65; Suet. Calig. 54; Arnob. 2, 42; August. mus. 1. Die Taktgliederung musste hierdurch freilich in sehr energischer Art r Anschauung gebracht werden, so sehr auch den Tönen dadurch Eintrag schah.

2. Bei den späteren, namentlich lateinischen Grammatikern haben die Ausücke thesis und arsis eine Umkehr ihrer rhythmischen Anwendung erbren, indem arsis den schweren (guten), thesis den leichten (schlechten) ktheil bezeichnet. Dies rührt daher, dass man diese Ausdrücke nicht mehr f die taktangebenden Bewegungen des Fusses oder der Hand, sondern auf Hebung und Senkung der Stimme bezog, also mit arsis die gehobene, thesis die gesenkte Stimme bezeichnete (Mart. Capella 10 p. 974: arsis elevatio, thesis depositio vocis ac remissio; vgl. Isid. Orig. 1, 16, arsis et thesis, id est vocis elevatio et positio). Die alte und die neue Beutung der beiden griechischen Ausdrücke stehen neben einander bei Victonus: Arsis ac thesis Graeci dicunt, id est sublatio et positio, significant lis motum, est enim arsis sublatio pedis sine sono, thesis positio cum sono. n arsis elatio soni vocis, thesis depositio et quaedam contractio syllebarum. neueren Rhythmiker und Metriker (Bentley, G. Hermann u. A.) haben den tern Sprachgebrauch beibehalten und mit Arsis den schweren, mit Thesis leichten Takttheil bezeichnet; in neuester Zeit sind Rossbach und West- zur ältern griechischen Bezeichnung zurückgekehrt, wodurch mancherlei ngen entstehen können. Christ in seiner 'Metrik der Griechen und Römer' pzig 1874) behält die spätere Bedeutung von arsis und thesis bei, und nur, es auf die ursprüngliche Wortbedeutung ankommt, schreibt er *θέσις* und *ις* mit griechischen Buchstaben (s. bei dems. S. 43). Wir gebrauchen im enden Thesis und Arsis in der älteren Bedeutung.

Nach dem numerischen Verhältnisse zwischen den beiden ilen der Taktfüsse werden die Letzteren in Taktgeschlechter, *η ῥυθμικά*, eingetheilt, deren Aristoxenos drei angibt: das iche (*ἴσον*) oder daktylische (2:2); das doppelte (*διπλάσιον*) r iambische (2:1) und das anderthalbige (*ἡμιόλιον*) oder nische (3:2). Ein viertes, aber selten angewandtes Taktchlecht ist das epitritische (*ἐπίτριτον*) (4:3). (Aristox. p. 12 *Τῶν δὲ ποδῶν καὶ συνεχῆ ῥυθμοποιΐαν ἐπιδεχομένων τρία η ἐστί· τό τε δακτυλικὸν καὶ τὸ ἰαμβικὸν καὶ τὸ παιω-*

νικὸν. Δακτυλικὸν μὲν οὖν ἐστι τὸ ἐν τῷ ἴσῳ λόγῳ, ἰαμβικὸν δὲ ἐν τῷ διπλασίῳ, παιωνικὸν δὲ τὸ ἐν τῷ ἡμιολίῳ. Id. ap. Psellum p. 14 W.: *Τῶν ποδικῶν λόγων εὐφυέστατοί εἰσιν οἱ τρεῖς· ὅ τε τοῦ ἴσου καὶ ὁ τοῦ διπλασίου καὶ ὁ τοῦ ἡμιολίου. γίνεται δέ ποτε ποὺς καὶ ἐν τριπλασίῳ λόγῳ, γίνεται καὶ ἐν ἐπιτρίτῳ.* Vgl. Quintil. 9, 4, 46. — Aristid. p. 31 W. = 50 Caes.: *Γένη τοίνυν ἐστὶ ῥυθμικὰ τρία, τὸ ἴσον, τὸ ἡμιόλιον καὶ τὸ διπλάσιον, προστιθέασι δέ τινες καὶ τὸ ἐπίτριτον, ἀπὸ τοῦ μεγέθους τῶν χρόνων συνιστάμενα. ὁ μὲν γὰρ εἷς ἑαυτῷ συγκρινόμενος τὸν τῆς ἰσότητος γεννᾷ λόγον, ὁ δὲ δύο πρὸς τὸν ἕνα τὸν διπλάσιον, ὁ δὲ τρία πρὸς δύο τὸν ἡμιόλιον, ὁ δὲ τέσσαρα πρὸς τὸν τρία τὸν ἐπίτριτον.*)

Die einzelnen Takte oder Füsse dieser Taktgeschlechter sind:

I. Zum gleichen oder daktylischen Taktgeschlechte (*γένος ἴσον* oder *δακτυλικόν*) gehören folgende *ῥυθμοὶ ἁπλοῖ* (*ἀσύνθετοι*):

1) der einfache Proceleusmaticus: ⏑ ⏑
2) der doppelte Proceleusmaticus: ⏑́ ⏑ ⏑
   und umgekehrt: ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑
3) der Dactylus oder Anapaestus a maiori: – ⏑ ⏑
4) der Anapaestus a minori: ⏑ ⏑ –
5) der einfache Spondeus: – –
6) der doppelte Spondeus: – –
   (der letzte Fuss enthält eine lange Silbe von 4 Moren in der Arsis und ebenso viele in der Thesis).

Die grösste Länge eines Taktes des daktylischen Geschlechts umfasst 16 Moren.

II. Zum doppelten oder iambischen Geschlecht (*γένος διπλάσιον* oder *ἰαμβικόν*):

1) der Iambus: ⏑ –
2) der Trochaeus: – ⏑
3) der Orthius (*ὄρθιος*): ⏑ – –
4) der Trochaeus semantus (*τροχαῖος σημαντός*): – – ⏑

Hierzu gehören noch nach Aristides die aus zwei Füssen des doppelten Geschlechts zusammengesetzten *βακχεῖοι*, nämlich:

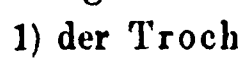
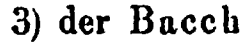
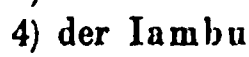
1) der Bacchîus ab iambo (in der Metrik Antispastus):



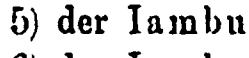
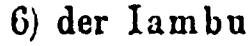
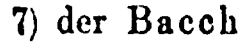
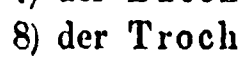
2) der Bacchîus a trochaeo (in der Metrik Choriambus):



Endlich werden hiehergerechnet die aus drei oder mehreren ungleichen Füssen des iambischen Geschlechts zusammengesetzten Füsse, welche das mehrmals wiederholte Grundmass einer rhythmischen Composition bilden. Es sind deren zwölf, und zwar vier aus einem Iambus und drei Trochaeen, vier aus einem Trochaeus und drei Iamben, vier aus zwei Trochaeen und zwei Iamben, jede im Umfange von zwölf Zeiten:

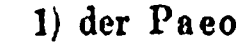
1) der Trochaeus ab iambo: 
2) der Trochaeus a bacchîo:
3) der Bacchîus a trochaeo: 
4) der Iambus epitritus: 
5) der Iambus a trochaeo: 
6) der Iambus a bacchîo oder Bacchîus medius:



7) der Bacchîus ab iambo: 
8) der Trochaeus epitritus: 
9) der einfache Bacchîus ab iambo:
10) der einfache Bacchîus a trochaeo: 
11) der Iambus medius: 
12) der Trochaeus medius:

Die grösste Länge in diesem Taktgeschlechte ist die 18zeitige Hexapodie mit einer Tetrapodie in der Thesis und einer Dipodie in der Arsis.

III. Zum anderthalbigen oder päonischen Geschlecht (*γένος ἡμιόλιον* oder *παιωνικόν*) gehören:

1) der Paeon diagyius: 

2) der Paeon epibatus: 

Der längste Taktumfang der päonischen Rhythmen geht bis zur 25zeitigen Länge, also bis zur Pentapodie.

Vom epitritischen Taktgeschlechte (*γένος ἐπίτριτον*, s. im folgenden.) werden keine einzelnen Rhythmen angeführt, Aristides bemerkt nur im Allgemeinen, dass es bis zum 14zeitigen Taktumfange, also bis zur Dipodie, sich erweitere. —

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ausser den syzygisch und periodisch aus zwei oder mehreren verschiedenen Füssen desselben Taktgeschlechts zusammengesetzten Rhythmen (*σύνθετοι* im engern Sinne, im Gegensatze zu den *ἀσύνθετοι* oder *ἁπλοῖ*, d. i. den Monopodien, Dipodien, Tripodien u. s. w. bis zur Pentapodie und Hexapodie) kommen auch aus verschiedenen Taktgeschlechtern gemischte (*μικτοί*). Hierzu gehören nach Aristides:

1. u. 2) zwei Gattungen des Dochmius: ⏑ – | – ⏑ –
und: ⏑ – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ –

3. u. 4) zwei *προσοδιακοί*: ⏑ ⏑ | ⏑ – | – ⏑
und: – ⏑ | ⏑ – | – ⏑ | ⏑ –

5) der iambusähnliche irrationale Chorêus: × ⏑́ ⏑

6) der entgegengesetzte trochäenartige: ⏑́ ⏑ ×

Endlich führt Aristides noch, gleichsam anhangsweise, sechs andere gemischte Rhythmen an (p. 55 Caes.: *Εἰσὶ δὲ καὶ ἕτεροι ῥυθμοὶ μικτοὶ τὸν ἀριθμὸν ἕξ*), die er in dem Sinne als 'gemischte' bezeichnet, dass sie als Dipodien oder Syzygien des iambischen Geschlechts entweder als einfache (*ἀσύνδετοι*) angesehen werden können, oder, wenn man den einen der Füsse als Thesis, den andern ihm gleichen als Arsis betrachtet, zugleich auch dem daktylischen Geschlecht zugezählt werden können. Es sind dies die folgenden:

1) der Creticus (Ditrochaeus): – ⏑ – ⏑

2) der Dactylus *κατ' ἴαμβον* (Diiambus): ⏑́ – ⏑ –

3) der Dactylus *κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τροχαίου* (Choriambus): – ⏑́ ⏑ –

4) der Dactylus *κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ ἰάμβου* (Antispastus): ⏑ – ⏑́ ⏑

5) der Dactylus *κατὰ χορεῖον τὸν ἰαμβοειδῆ*: × ⏑ ⏑́ × ⏑ ⏑́

6) der Dactylus *κατὰ χορεῖον τὸν τροχοειδῆ*: ⏑́ ⏑ × ⏑ ⏑ ×

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

§. 3. Das Tempo (in der modernen Musik unterschieden nach den fünf Hauptgraden Largo, Adagio, Andante, Allegro und Presto), griech. *Ἀγωγὴ ῥυθμική*, ist nach Aristides: 'das schnellere oder langsamere Zeitmass der Takttheile, nämlich wenn wir unter Beibehaltung der (quantitativen) Verhältnisse der Thesen zu den Arsen auf verschiedene Weise die Grössen jeder Zeit vortragen'. Nach Aristoxenos gibt es in der Rhythmik unbegrenzt viel verschiedene Tempi und darnach auch sehr viel verschiedene *πρῶτοι χρόνοι*. (Aristid. p. 39 W.: *Ἀγωγὴ δέ ἐστι ῥυθμικὴ χρόνων τάχος ἢ βραδυτής· οἷον ὅταν τῶν λόγων σωζομένων, οἷς αἱ θέσεις ποιοῦνται πρὸς τὰς ἄρσεις, διαφόρως ἑκάστου χρόνου τὰ μεγέθη προφερώμεθα. ἀρίστη δὲ ἀγωγὴ ῥυθμικῆς ἐμφάσεως ἡ κατὰ μέσον τῶν θέσεων καὶ τῶν ἄρσεων ποσὴ διάστασις.* — Aristox. p. 15 W.: *Εἴπερ εἰσὶν ἑκάστου τῶν ῥυθμῶν ἀγωγαὶ ἄπειροι, ἄπειροι ἔσονται καὶ οἱ πρῶτοι.* Vgl. Caesar a. a. O. S. 236 ff.)

Drieberg, die musikal. Wissensch. d. Griechen S. 74 ff.: Die Agoge ist demnach, wie leicht einzusehen, genau das, was wir in der neuern Musik das Tempo nennen. Durch das Tempo wird aber zweierlei bestimmt: der Grad der Bewegung und die Gleichheit der Füsse. Die Bestimmung des Grades der Bewegung eines Tonstücks gründet sich blos auf Gefühl, und gehört daher zu den ganz willkührlichen Bestimmungen. Ist also die Agoge ein wissenschaftlicher Gegenstand, so kann sie es nur als Basis der Gleichheit der Füsse, in Hinsicht ihrer Dauer, sein. Denn was in einem Fusse die Urzeiten sind, das sind wiederum in einem Tonstück die Füsse — nemlich Theile eines rhythmischen Ganzen. Die Urzeiten eines Fusses aber müssen einander gleich sein; folglich auch die Füsse eines Tonstücks. Es ist daher ein Tonstück nur alsdann rhythmisch zu nennen, wenn nicht allein alle Niederschläge zu allen Aufschlägen, sondern auch alle Aufschläge zu allen Niederschlägen dieselben Verhältnisse haben.

Blos durch eine solche gleichfüssige Bewegung war es den Griechen möglich, nach der Musik zu tanzen, zu rudern, zu marschiren u. s. w. Ohne Gleichheit der Füsse ist ein Tonstück kein zusammenhängendes Ganzes, folglich auch kein Kunsterzeugniss. Mit der Agoge verhält es sich demnach, wie mit dem Masse in der Baukunst. Will der Baumeister eine Säule verfertigen, so bestimmt er vorher das Mass, nach welchem sie verfertigt werden soll. Dies Mass ist — da die Säule, ohne ihre eurhythmischen Verhältnisse zu verändern, grösser und kleiner sein kann — ebenfalls willkührlich; hat es der Baumeister aber einmal bestimmt, so müssen auch alle Theile der Säule nach diesem und keinem andern Masse ausgeführt werden.

---

§. 4. Der Taktwechsel, griech. *Μεταβολὴ ῥυθμική*, bezeichnet in der Rhythmik den Uebergang von einem Rhythmus

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

oder Tempo (s. im vor. §.) zu einem oder mehreren ganz anderen (Aristid. p. 39 W.: *Μεταβολὴ δέ ἐστι ῥυθμικὴ ῥυθμῶν ἀλλοίωσις ἢ ἀγωγῆς*). Aristides nimmt zwölf verschiedene Arten der Metabole an (*γίνονται δὲ μεταβολαὶ κατὰ τρόπους δώδεκα*); die Angabe dieser Arten ist in dem uns überlieferten Texte des Aristides unvollständig, aber durch eine aus derselben Quelle fliessenden Stelle des Bakchius zu ergänzen (s. die Zusammenstellung in Westphal's Rhythm. S. 700).

Ueber die Nothwendigkeit einer bestimmten Ordnung und Regelmässigkeit in der Anwendung des Taktwechsels bemerkt Westphal (a. a. O. S. 689): Der Rhythmus verlangt immer eine bestimmte Ordnung der Zeittheile (*τάξις χρόνων*); wo dieselbe nicht stattfindet, kann überhaupt von einem Rhythmus keine Rede sein. Es muss daher auch in den tactwechselnden Metren trotz der Ungleichheit der auf einander folgenden Zeitgrössen dennoch eine bestimmte Ordnung und Regelmässigkeit bestehen. Metra, in denen alle beliebige Tactarten in bunter Reihe auf einander folgen würden, könnten keine Metra sein. Wir können nicht umhin, hier noch einen von Aristides (lib. II S. 42) bei Gelegenheit der Tactgleichheit und des Tactwechsels gemachten Vergleich hinzuzufügen: 'Wir finden im Gange ein angemessenes mannhaftes Ethos, wenn man sich in gleichmässigen Schritten von nicht zu geringer Ausdehnung im spondeischen Tacte bewegt. Sind die Schritte im ungeraden Rhythmus, im Päonen- oder Trochäentacte gehalten, so erscheinen sie lebhafter als es sein muss, auch ohne dass sie allzugeringe Ausdehnung haben. Geht man in kleinen und dabei zugleich ungleichen Schritten, in denen man sich den irrationalen Tacten annähert, so erscheint das ganz und gar haltlos. Wer aber alles dies ohne Ordnung mit einander verbindet, den halten wir für unvernünftig und irrsinnig.' Die Nutzanwendung für die Metra liegt auf der Hand. Wären die Tacte in den melischen Partieen der Dramatiker und bei Lyrikern lediglich nach ein- und zweizeitigem Silbenmasse gemessen, so würden alle nur möglichen Tacte in buntester Unordnung durch einander gemischt sein, und hätte ein alter Dichter gewagt, derartige ungeordnete Tactverbindungen dem griechischen Publicum vorzuführen, dann hätte ihn dieses gerade wie die Stelle des Aristides, die uns das griechische Gesammtgefühl vertreten kann, als verrückt und wahnsinnig bezeichnet. Dasselbe würden auch wir von einem Componisten sagen, welcher uns derartige Tacte bieten würde. Aber es ist, wohlverstanden, bei Aristides nur von den '*τούτοις ἅπασιν ἀτάκτως χρώμενοι*' die Rede, welche vierzeitige, dreizeitige, fünfzeitige Tacte ohne Ordnung auf einander folgen lassen. Es ist damit keineswegs ausgeschlossen, dass wohlgeordnete tactwechselnde Rhythmen für einen bestimmten Zweck sogar mit Vorliebe angewandt wurden. Dieser Zweck besteht nun jedesmal entweder in der Herbeiführung einer erregten leidenschaftlichen Stimmung oder eines komischen Effectes. Von den drei mit speciellen Namen bezeichneten Klassen der tactwechselnden Metra gehören die *δόχμια* und *ἀναχλώμενα* in die erste, die *χωλά* in die zweite Kategorie.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

II. Metrik der Griechen und Römer.

R. Bentley, de metris Terentianis *σχεδίασμα* (Einleitung zu seiner Terenz-Ausgabe).
G. Hermann, Elementa doctrinae metricae (Lips. 1816).
Dessen Epitome doctrinae metricae (Lips. 1818. 2. ed. 1844).
A. Böckh, de metris Pindari (in seiner Ausg. des Pindar, II, 1. Lips. 1811. 2. ed. 1825).
E. L. v. Leutsch, Grundriss zu Vorlesungen über die griechische Metrik (Gött. 1841. 4).
C. Freese, Griechisch-römische Metrik (Dresd. u. Leipz. 1842. 8).
A. Rossbach u. R. Westphal, Griechische Metrik (neu bearbeitet von R. Westphal, 2. Aufl. (II. Band von Rossbach u. Westphal, Metrik der Griechen. Leipz. 1868).
W. Christ, Metrik der Griechen und Römer (Leipz. 1874).
H. Weissenborn, Griechische Metrik (in Ersch u. Gruber's Encyclopädie 81. Th. S. 253,b—274).
L. Müller, de re metrica poetarum Latinorum praeter Plautum et Terentium libri septem (Lips. 1861).

§. 1. Die Metrik, *ἡ μετρικὴ*, ist die Lehre von den eitmassen (*μέτροις*) der gebundenen Rede. Der Stoff oder as Material (*ὕλη*), das *ῥυθμιζόμενον* der Metrik (s. ob. S. 135) nd daher die nach ihrer Quantität (nach Länge und Kürze) zu essenden Silben der gebundenen Rede (Longin. prolegom. l Hephaest. p. 139 Gaisf.: *Ὕλη τοῖς μέτροις ἡ συλλαβή, καὶ ἄνευ λλαβῆς οὐκ ἂν γένοιτο μέτρον.* Aristot. poet. 20, 5: *συλλαβὴ ἐστιν φωνὴ* etc. . . *τούτων θεωρῆσαι τὰς διαφορὰς τῆς μετρικῆς ἐστιν*, s. ob. S. 99).

Der wesentliche Unterschied des Metrums vom Rhythmus f dem Gebiete der Poesie besteht darin, dass es für den Rhythmus bei der Messung der Zeittheile und Takte (s. ob. S. 136) im llgemeinen gleichgiltig ist, ob ein Takttheil durch einen langen er durch mehrere kürzere Töne ausgefüllt ist, während bei der etrischen Wortreihe dieser Unterschied wohl beachtet wird. uintil. 9, 4, 46: Sunt hi — dactylus, paeon, iambus — et meci pedes, sed hoc interest, quod rhythmo indifferens est, dactyme ille priores habeat breves an sequentes. Nam rhythmi i. e. meri spatio temporum constant, metra etiam ordine, ideoque erum esse quantitatis videtur, alterum qualitatis.)

In Hinsicht auf ihre Zeitdauer werden die Silben in lange *λλαβαὶ μακραί*, syllabae longae s. productae) und kurze

(*συλλ. βραχεῖαι*, syll. breves s. correptae) getheilt, und das Zeitverhältniss der langen zur kurzen Silbe wird wie 2 zu 1 angenommen, d. h. die lange Silbe hat eine noch einmal so lange Dauer als die kurze. (Aristoxen. p. 18 W.: *μεγέθη μὲν γὰρ χρόνων οὐκ ἀεὶ τὰ αὐτὰ κατέχουσιν αἱ συλλαβαί, λόγον μέντοι τὸν αὐτὸν ἀεὶ τῶν μεγεθῶν· ἥμισυ μὲν γὰρ κατέχειν τὴν βραχεῖαν χρόνου, διπλάσιον δὲ τὴν μακράν*). — Silben, bei denen es zweifelhaft war, ob sie zu den langen oder zu den kurzen zu rechnen seien, wurden *συλλαβαὶ κοιναί*, syllabae communes s. ancipites genannt. Schon die Alten bezeichneten die lange Silbe durch einen horizontalen Strich –, die kurze durch ein Häkchen ⏑; für die mittelzeitigen empfahl der byzantinische Grammatiker Triclinius die besonderen Zeichen ⌊ und ⌋ (ersteres, wenn die Silbe als Kürze, letzteres, wenn sie als Länge gelten sollte), doch hat diese Bezeichnung keine Nachahmung gefunden. — Derjenige besondere Theil der Metrik, welcher sich mit der Lehre von der Länge und Kürze der einzelnen Silben befasst, wird mit dem (wenig passenden) Namen Prosodik bezeichnet.

Der intensive Nachdruck der Stimme, der auf eine Silbe beim Vortrage eines Gedichts gelegt wird und dieselbe vor den übrigen Silben derselben Silbengruppe hervorhebt, heisst der rhythmische Ictus, und wurde von den Griechen durch einen über die hervorgehobene Silbe gesetzten Punkt, die sogen. *στιγμή*, bezeichnet. Neuere gebrauchen dafür dasselbe Zeichen, das für den Hochton (Acutus ´) angewandt wird.

Der rhythmische Ictus, der auf der Stärke des vocalischen Elements beruht, ist von dem Wortaccent oder dem Hochton (*τόνος ὀξύς*), der durch einen höhern Accent die betonte Silbe vor den übrigen Silben (die den Tiefton, *τόνος βαρύς*, haben) hervorhebt, zu unterscheiden, wenn auch häufig rhythmischer Ictus und Hochton auf derselben Silbe vereinigt sind. Die griechische Poesie nimmt die natürliche Quantität der Silben zur Grundlage des rhythmischen Masses, bestimmt aber den rhythmischen Ictus nach künstlerischer Freiheit, ohne auf den Wortaccent Rücksicht zu nehmen. Sie wird deswegen eine quantitirende Poesie genannt, zum Unterschiede von einer accentuirenden Poesie, welche den rhythmischen Ictus dem Wortaccente anschliesst und die rhythmische Zeitdauer der Silbe nach eignem Ermessen bestimmt, ohne auf die natürliche Prosodie Rücksicht zu nehmen (wie die älteste Poesie der Römer vor Livius Andronicus und

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ebenso die deutsche Poesie, daher wir beim Vortrage griechischer Verse die griechischen Ictussilben zugleich mit dem Hochtone verbinden und den griechischen Wortaccent unberücksichtigt lassen).

Die vom Ictus hervorgehobene Silbe hiess bei den Alten θέσις, der andre nicht hervorgehobene Theil derselben Silbengruppe ἄρσις (bei den Neueren heisst umgekehrt jener Arsis, ieser Thesis (s. im Vorst. S. 136).

Die aus θέσις und ἄρσις, d. i. aus dem durch den Ictus hervorgehobenen und nicht hervorgehobenen Theile gebildete und ein anzes darstellende Silbengruppe wurde von den Alten πούς, es genannt und entspricht ganz dem modernen Namen 'Takt' lie Bezeichnung πούς, pes hat ihren Grund in der Anwendung es Fusses für die Taktangabe, s. im Vorsteh. S. 136; die deutsche ezeichnung 'Fuss', 'Versfuss' ist sachlich unpassend, wenn uch allgemein verständlich).

Die Verbindung mehrerer solcher Silbengruppen oder Takte όδες) wird von den Alten κῶλον, von den Neueren eine rhythmische oder metrische Reihe genannt. Je nach der Anzahl ieser zusammengefassten und einem rhythmischen Hauptictus nterworfenen Takte wird eine solche Verbindung Dipodie, Triodie, Tetrapodie, Pentapodie, Hexapodie genannt. Der auptictus eines κῶλον ruht in der Regel auf dem ersten Takt; ch konnte derselbe nach Aristoxenus auch auf die Mitte, ja lbst auf den Schlusstakt fallen.

Die Verbindung mehrerer κῶλα zu einem rhythmischen Gan- n (namentlich als Text für die melodische Begleitung) heisst eriode, περίοδος. In einer aus zwei Gliedern oder κῶλα beehenden Periode hiess das erste Glied das rechte (δεξιόν), das eite das linke (ἀριστερόν). Es gab auch mehrgliedrige Perion (trikolische, tetrakolische u. s. w.). In Analogie mit diesen rde auch eine eingliedrige (monokolische) Periode angenommen, lche nur aus einem einzigen κῶλον bestand. — Die ein- und eigliedrige Periode hiess bei den Griechen μέτρον, seltner ίχος (versus, Vers), die drei- und mehrgliedrige Periode hiess έρμετρον.

Perioden, in welchen sämmtliche Takttheile (θέσεις und ἄρσεις, ch moderner Ausdrucksweise die schweren und die leichten kte) durch besondere Silben ausgedrückt sind, heissen akatakt ische (ἀκατάληκτοι). Wenn für einen leichten Takttheil

keine besondere Silbe vorhanden ist, so wird demselben entweder eine gleichlange Pause (*χρόνος κενός*) substituirt (durch ∧, d. i. *λεῖμμα*, die 1zeitige Pause, oder durch $\bar{\wedge}$, 2zeitige Pause bezeichnet), oder es wird die dem fehlenden leichten Takttheile vorangehende Länge um soviel Zeit, als jener erfordert, verlängert. — Die Perioden, in welchen der letzte leichte Takttheil fehlt, heissen katalektisch (*κατάληκτοι*). Die Katalexis kann auch zugleich in der Mitte stattfinden, so dass die Periode eine doppelte Katalexis hat: solche Perioden heissen dikatalektisch (*δικατάληκτοι*); so das elegische Metrum

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – $\bar{\wedge}$ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – $\bar{\wedge}$

Perioden, welche (wie das eben angegebene elegische Metrum) im Innern eine Katalexis haben, heissen asynartetisch (*ἀσυναρτήτικοι*), im Gegensatze von synartetischen Perioden (*συναρτήτικοι*), welche im Inlaute keine Katalexis haben.

Wenn in einer Periode ein ganzer Takt und darüber durch eine Pause ausgedrückt wird, so heisst eine solche Pause eine brachykatalektische (*βραχυκατάληκτος*).

---

§. 2. Von den Silben.

1. Das vocalische Element der Silbe. Die Quantität der Vocale wird in jeder gebildeten Sprache nach ihrer historischen Entwickelung durch den Sprachgebrauch, d. i. durch das Sprachgefühl der Redenden, festgestellt, und die Dichter folgen im Allgemeinen diesem Sprachgebrauche; selbst die Schwankungen, welche bei den griechischen und römischen Dichtern, namentlich der ältesten Zeit (wie bei Homer und Plautus) in den Silbenmessungen vorkommen, und die man gewöhnlich (mit Unrecht) der 'dichterischen Freiheit' (der licentia poetica) beimisst, finden zum grössten Theile ihren Grund und ihre Berechtigung in den zahlreichen verschiedenartig gestalteten und gemessenen Wortformen der sich historisch und dialektisch entwickelnden Sprache, deren Anwendung dem Dichter nach metrischem Bedürfniss unbedenklich gestattet war.

Westphal a. a. O. S. 67 ff.: Der Unterschied der langen und kurzen Vocale gehört zu den ältesten Eigenthümlichkeiten der Sprache. Im Laufe der Zeit finden in jeder Sprache in Beziehung auf die Quantität grosse Veränderungen statt, und man kann wohl sagen, dass, je weiter die Sprache im Laufe der Jahrhunderte und Jahrtausende in ihrer Geschichte fortschreitet, um so

leichgültiger gegen die Quantitätsverhältnisse sie wird. In der Geschichte der riechischen Sprache, so lange wir sie noch die griechische nennen, lässt sich ur wenig davon bemerken; erst in ihrer Veränderung zum Neuhellenischen ägt sie diesem Processe Rechnung. Ganz entschieden aber treffen wir in der ateinischen Sprache auf einen Umformungsprocess der alten Quantität, der ch mit Einem Worte als die Verkürzungssucht ursprünglicher langer Vocale den schliessenden Flexionssilben der Wörter bezeichnen lässt. Noch weiter eschieht diesem Verkürzungstriebe in den romanischen Sprachen Genüge. uch die germanischen Dialekte erliegen demselben, während sich in ihnen äterhin mit der durchgängigen Verkürzung der Endsilben eine Verlängerung er kurzen Wurzelsilben verbindet.

Die Poesie ist nun an jeder in der Sprache eintretenden Veränderung ganz id gar unschuldig. Der Dichter thut nichts, als schliesslich diesen Veränderungen zu folgen, obgleich gerade er darin conservativ ist, dass er so lange wie öglich die alten Sprachformen festzuhalten sucht und erst allmählich den euerungen Rechnung trägt. So ist es auch in der Prosodie: die Poesie hat emals auf die Länge und Kürze der Sprachsilben umgestaltend eingewirkt. an hat dies lange Zeit nicht glauben wollen; man war früher der Ansicht, ss anfänglich in der Sprache ein ungeregeltes Schwanken in der Länge und ürze der Vocale bestanden habe, mit Einem Worte, dass sie anfänglich noch ine streng quantitirende gewesen sei —, erst der Dichter habe sie zu einer lchen gemacht, indem er des Metrums wegen prosodisches Gesetz und Regel die Sprache gebracht habe, wie er andererseits auch metri causa hin und eder mit Freiheit verfahre und eine bereits als Kürze geltende Silbe im rse verlängern, eine Länge verkürzen könne. Mit dem Fortschritte der rachwissenschaft müssen solche trübe Vorstellungen immer mehr aussterben. shesondere glaubte man aus der Metrik der älteren lateinischen Dichter, wie s Plautus, die man den Dichtern der augusteischen Zeit gegenüber als unltivirt und halbbarbarisch ansah, schliessen zu müssen, dass erst im Verlaufe r Zeit, erst nachdem die quantitirende Metrik der Griechen bei den Römern llständig sich eingelebt, die lateinische Sprache unter den Händen der späen Poeten eine bestimmte Quantität erhalten habe, dass dagegen zur Zeit Plautus, wo die Befolgung der metrischen Normen der Griechen noch neu d ungewohnt war, der Begriff der Länge und Kürze noch nicht zur vollen sbildung gelangt sei, und dass dies Schwanken um so mehr für die voruntinische Zeit, die der regelnden Zügel der griechischen Metrik noch völlig angelte, vorausgesetzt werden müsse. Und in ähnlicher Weise, meinte n, habe auch die griechische Prosodie erst im Laufe der Zeit unter den nden der Dichter Festigkeit erlangt, Homer schwanke noch häufig zwischen nge und Kürze, er müsse metri causa denselben Vocal des Wortes bald g, bald kurz gebrauchen und erst nach und nach sei hier völlig Ordnung chaffen.

Solche Ansichten dürfen heut zu Tage Gottlob als beseitigt betrachtet rden. Plautus gebraucht den Vocal in der ultima der Wörter legit, amat, et, audit, legat, pater, mercator, amor bald als Kürze, bald als Länge, währ- derselbe bei den späteren Dichtern eine Kürze ist, aber dies ist keine elheit, die sich der Dichter des Metrums wegen nimmt. Die historische mmatik belehrt uns darüber aufs vollständigste, dass jene von Plautus

auch als Längen gebrauchten Vocale der genannten Endsilben in einer früheren Zeit der lateinischen Sprache nur Längen waren, dass dann aber in einer auf jene Zeit folgenden Periode ein Verkürzungstrieb eingetreten ist, welcher in allen mehrsilbigen Wörtern den langen Vocal der Schlusssilbe, wenn ein anderer Consonant als s und ns darauf folgt, in die Kürze verwandelt. In der Ciceronischen und Augusteischen Zeit ist diese Vocalverkürzung völlig durchgedrungen, Plautus aber gehört noch einer Zeit an, wo dieselbe schon begonnen und schon weit um sich gegriffen hatte, ohne dass aber die alte — wir können sagen die richtige — langvocalische Prosodie ganz aus der Sprache verschwunden gewesen wäre. Plautus trägt der Umgangssprache seiner Tage genau Rechnung, wenn er jene Silben in seinem Verse bald als Längen, bald als Kürzen gebraucht, ebenso wie sich die späteren Dichter dem veränderten Standpuncte der Sprache anschliessen, wenn sie jene Vocale nur als Kürzen, nicht mehr als Längen verwenden.

Aehnlich verhält es sich auch mit den prosodischen Schwankungen der griechischen Dichter, die hierin stets theils den dialektischen theils den Zeitverhältnissen der griechischen Sprache Rechnung tragen. Niemand wird heut zu Tage die bei Alkman u. A. vorkommenden kurzen Accusative im Plural der α-Declination als poetische Licenzen ansehen. Gar manches von dem, was die alten Metriker und Grammatiker für *πάθη* des Verses hielten, wie der scheinbare Iambus und Tribrachys an Stelle des Spondeus oder Dactylus bei den Wörtern *ἕως*, *τέως* und viele scheinbare Kürzen statt der Längen, sind im Fortschritte der Sprachwissenschaft als völlig normale Erscheinungen erkannt worden.

Der Dichter und namentlich der Dichter der älteren Zeit schwankt bisweilen in der Prosodie, aber er vertritt in diesem Schwanken nur die Weise seiner Zeit und seines Dialektes. Der Wechsel zwischen Länge und Kürze ist in allen diesen Fällen durchaus nicht so zu erklären, dass damals die Prosodie noch eine regellosere war, sondern vielmehr war damals die Sprache noch reicher an alten ursprünglichen Formen, und diese eben sind es, die von den älteren Dichtern festgehalten werden. Die spätere Zeit hat diesen Reichthum aufgegeben, hat die neben den ursprünglichen Formen aufgekommenen secundären Formen allein im Gebrauche festgehalten, und die späteren Dichter, indem sie scheinbar consequenter im prosodischen Gebrauche der Wörter sind, haben nichts gethan, als sich dem Fortgange der Sprache anschliessend, der alten ursprünglichen Formen sich zu entäussern. Mit Einem Worte, die Poesie hat sich eben so wenig erlaubt die Quantität des Vocales zu verändern, wie die sonstige Form des Wortes und der Flexionsendungen umzugestalten; denn die Vocallänge und die Vocalkürze ist so gut etwas gegebenes wie die Qualität des Vocales und die ihn begleitenden Consonanten. Alles dies ist für die Poesie unantastbar.

2. Das consonantische Element der Silbe. Die griechischen Rhythmiker bestimmen die Zeitdauer der Aussprache eines einfachen Consonanten im Auslaut auf die Hälfte der Zeit, welche die Aussprache eines kurzen Vocals erfordert (Longin. Proleg. in fine: *πᾶν σύμφωνον λέγεται ἡμιχρόνιον*). Da die Zeit-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

lauer eines kurzen Vocals = 1, die eines langen Vocals = 2 ngenommen wird (s. ob. S. 135), so hat eine Silbe mit kurzem ocal und 1 Consonanten die Zeitdauer von $1^1/_2$, eine Silbe mit urzem Vocal und 2 Consonanten die Zeitdauer von $1^2/_2 = 2$ gleich der Zeitdauer eines langen Vocals), mit kurzem Vocal nd 3 Consonanten $2^1/_2$. Hierin ist das Gesetz von der sogen. ositionslänge begründet. Die Silbe $\varepsilon\xi$ näml. hat nach Vorehendem die Länge von $1 + {}^2/_2 = 2$, dieselbe Länge hat aber ich η, es ist also die Quantität von $\varepsilon\xi$ gleich der von η; mit idern Worten: $\varepsilon\xi$ bildet eine lange (nach gewöhnlichem techschen Ausdruck eine positionslange) Silbe. Der Ausdruck osition', positio, ist Uebersetzung des griech. $\vartheta\acute{\varepsilon}\sigma\iota\varsigma$. Die iechischen Metriker unterscheiden nämlich die langen Silben, nachdem sie von Natur (durch ihren langen Vocal) oder durch e Verbindung des kurzen Vocals mit 2 folgenden Consonanten ng sind: eine Silbe der erstern Art nennen sie $\sigma\upsilon\lambda\lambda\alpha\beta\grave{\eta}\ \varphi\acute{\upsilon}\sigma\varepsilon\iota$ $\mu\alpha\chi\rho\acute{\alpha}$, eine Silbe der letztern Art $\sigma\upsilon\lambda\lambda\alpha\beta\grave{\eta}\ \vartheta\acute{\varepsilon}\sigma\varepsilon\iota\ \mu\alpha\chi\rho\acute{\alpha}$. Der ame $\vartheta\acute{\varepsilon}\sigma\iota\varsigma$ ist hier nicht im Sinne der oben erwähnten Taktzeichnung gebraucht (s. ob. S. 136), sondern nach dem sprachilosophischen Gebrauch von $\varphi\acute{\upsilon}\sigma\varepsilon\iota$ und $\vartheta\acute{\varepsilon}\sigma\varepsilon\iota$ bei Feststellung r Namen der Dinge (s. I. Abth. S. 280) als Bezeichnung des ien Uebereinkommens der Dichter, als Gegensatz zur positiv $\sigma\varepsilon\iota$) gegebenen Länge der Silbe, angewandt.

Da in der Rhythmik die aufeinanderfolgenden Takte als ein nzes betrachtet werden (s. ob. S. 136), so haben sowol ein austender Consonant und der anlautende Consonant des nächstenden Wortes als zwei anlautende Consonanten die Kraft, n vorstehenden kurzen Vocal die Positionslänge zu geben.

Die nach Vorstehendem normale Längung einer von Natur zen Silbe durch zwei folgende Consonanten erleidet mehrere chränkungen theils durch die phonetische Beschaffenheit Consonanten selbst, theils durch die Eigenthümlichkeit Dichtungsart (Westphal S. 81 ff.):

a) Von muta cum liquida ist die liquida ϱ der rhythmischen ze am geneigtesten, etwas weniger λ, am wenigsten ν und μ.

b) Von den Mutis sind die Tenuis und Aspirata der rhythchen Kürze gleich geneigt, dagegen begünstigt die Media die thmische Länge.

c) Im An- und Inlaute des Wortes wird vor Muta cum liquida

der kurze Vocal leichter eine rhythmische Länge als wenn er im Auslaute des Wortes steht.

d) Bei den Epikern, Elegikern, Iambographen und den monodischen Melikern Alcäus, Sappho, Anakreon ist bei muta cum liquida die rhythmische Länge vorherrschend; dagegen begünstigen die attischen Dramatiker, namentlich die Komiker, die rhythmische Kürze; nur lassen die älteren Komiker vor einer Media mit *λ*, *μ*, *ν* ebensowenig wie Homer eine rhythmische Kürze zu, während dies bei den Tragikern und bei den Dichtern der mittlern und neuern Komödie geschehen kann. Pindar und die übrigen Dichter der chorischen Lyrik stehen in der Mitte zwischen Homer und den Dramatikern (Pindar misst sogar einmal *Κάδμου*, Pyth. 8, 47).

e) Bei den Römern haben die älteren scenischen Dichter vor muta cum liquida regelmässig rhythmische Länge; seit Lucilius bewahren die römischen Dichter in der Taktsenkung (*ἄρσις*) die rhythmische Kürze (vgl. L. Müller, de re metr. p. 430).

f) Ausser der muta cum liquida behaupten zuweilen auch zwei liquidae (*μν*) oder *σ* cum liquida (*σλ*) die rhythmische Kürze. So *μν* im Inlaut: *εὔυμνος* (Epicharm. Megar.) — *ὑμνῳδεῖ* (Aeschyl. Agam. 999); — im Auslaute: *ἐπιλήσμοσι μνημονικοῖσι* (Kratin. Panept. fragm. 3) — *θυγατρὶ μνηστήρων* (Eur. Iphig. Aul. 68) — *δεινά· μνηστεύω* (ib. 852) — *ὁ Μνησάρχειος* (Kallim. fragm. 2 Bentl.). — Ebenso *σλ* in der bei dorischen Dichtern üblichen Form *ἰσλός* für *ἰσθλός*: *καὶ νῦν ἴσλοισι παραχεῖν* (Pind. Pyth. 3, 66) — *μαλακὰ μὲν φρονέων ἴσλοῖς* (id. Nem. 4, 95).

g) Auslautender kurzer Vocal behält auch vor anlautendem *σκ* und *ζ* des folgenden Wortes zuweilen die rhythmische Kürze. So bei Homer: *ἔπειτα σκέπαρνον* (Od. 5, 237; 9, 391) — *ὃς δὲ Σκαμάνδρου* (Il. 5, 77), *ἠδὲ Σκάμανδρος* (ib. 774), *ἀλλὰ Σκάμανδρος* (ib. 21, 124) u. m. a. — *οἳ δὲ Ζέλειαν* (ib. 2, 824) — *ἄστυ Ζελείης* (ib. 4, 121); — bei Hesiod.: *τὲ σκιὴ* (Opp. 589); — bei Aeschylus: *φάσματα στρουθῶν* (Agam. 157); — bei Pindar: *εἰμὶ σκοτεινόν* (Nem. 7, 61). — Auf gleiche Weise behaupteten die römischen Dichter häufig die rhythmische Kürze des kürzern Endvocals vor anlautendem sc, squ, st, sp, und bei griechischen Lehnwörtern vor x, z, ps, sm (vgl. L. Müller l. l. p. 316 ff.).

3. Kurzer Vocal vor Einem Consonanten.

a) Die auslautende (sowol offene als geschlossene) Silbe einer metrischen Periode wird als doppelzeitig (*τελευταία ἀδιάφορος*) betrachtet, daher kann eine die Periode schliessende

φύσει kurze Silbe auch rhythmisch lang gemessen werden. (Hephaest. p. 28: *Παντὸς μέτρου ἀδιάφορός ἐστιν ἡ τελευταία συλλαβὴ ὥστε δύνασθαι εἶναι αὐτὴν καὶ βραχεῖαν καὶ μακράν.* Victorin. p. 1957 Putsch.: Omnis syllaba in versu ultimo *ἀδιάφορος* est i. e. indifferenter accipitur nec interest utrum producta sit an correpta. Terent. Maur. 1640:

Omnibus in metris hoc iam retinere memento,
In fine non obesse pro longa brevem).

b) Aber auch inmitten der Periode wird häufig bei Homer und zwar meist beim Ictus und der Cäsur, aber auch sonst vor einfacher liquida, namentlich ρ, die kurze Silbe als rhythmische Länge betrachtet. So öfters als dritte Ictussilbe:

δεῖρο μαχησάμενος· | ἐπεὶ οὔτι μοι αἴτιοί εἰσιν
(Il. 1, 153; vgl. das. V. 226; 342; 527; 535).

Als 2. Ictussilbe:

χώομενος, | ὅτ' ἄριστον Ἀχαιῶν οὐδὲν ἔτισας (das. 1, 244).

Als 4. Ictussilbe:

αἰτὰρ ἔπειτ' αὐτοῖσι βέλος | ἐχεπευκὲς ἐφιεὶς (das. 1, 51).

Als 5. Ictussilbe:

θαρσήσας μάλα, εἰπὲ θεοπρόπιον | ὅ τι οἶσθα (das. 1, 85).

Beispiele dieser Art (bei geschlossener Ictussilbe vor anlautendem Vocal) finden sich bei Homer (nach Hoffmann, Quaest. Homer. I. p. 161 ff.) 160.

Weniger oft (nur etwa 50mal) findet sich diese Längung bei offenen (vocalisch auslautenden) Ictussilben vor anlautendem Consonanten, am häufigsten bei ῐ, seltner bei ᾰ, noch seltner bei ᾰ̆, am seltensten bei ŏ. Beispiele aus dem 1. Buche der Ilias sind:

τόξ' ὤμοισιν ἔχων ἀμφηρεφέα | τε φαρέτρην (Il. 1, 45).

ὦ Ἀχιλεῦ, κέλεαί με, Διὶ | φίλε, μυθήσασθαι (das. 74; so *Διί* auch V. 86).

λίσσομ' Ἀχιλλῆϊ | μεθέμεν χόλον, ὃς μέγα πᾶσιν.

Wörter mit anlautender liquida (ρ, λ, μ, ν), vor welcher die offene kurze Endsilbe im Ictus die rhythmische Länge erhält, sind: *ἤγνυμι, ῥύομαι, ῥίπτω, ῥόπαλον, ῥῖνες, ῥητός, ῥίζα, ῥέα, ῥέω, ἕξω — λίσσομαι, λιγύς, λιπαρός, λιαρός, λύφος, λῖς — μαλακός, ἔγαρον, μέλος, μελίη, μέγας, μάλα, μοῖρα — νέφος, νεφέλη, νίφας,*

νευρή, νύμφη, νύσσα nebst deren Derivativen. Hierzu kommen noch einige mit *δ* anlautende Wörter: *δέος, δηρόν, δήν, δεινός, δείδω, Δεῖμος*, und auf *σ*: *σεύομαι* (vgl. Hoffmann l. l. I. 101 ff.; La Roche, Homer. Untersuch. S. 46 ff.). Der Grund dieser metrischen Erscheinung liegt theils in der Natur der Liquida, welche in allen Sprachen nach einem durch den Ictus hervorgehobenen kurzen Vocal leicht einen Doppellaut erhält, theils aber auch in der Etymologie, indem ein grosser Theil dieser Wörter ursprünglich doppelconsonantisch angelautet hat (*ϝρήγνυμι, ϝρητός, ϝρίζα — σρέω, σρόος, σμοῖρα, σνυός, σνευρή, σνιφάς — γλίσσομαι, γλόφος — δηρόν, δήν, δέος* oder *δϝέος* etc.).

Auch Pindar verwendet hin und wieder, gleich Homer, eine geschlossene kurze Endsilbe als rhythmische Länge, besonders bei der 3. Ictussilbe der daktylischen Tripodie in episynthetischen Metren, wie:

ἔνεπεν· αὐτὸν μὲν ἐν εἰράνᾳ τὸν ἅπαντα χρόνον | ἐν σχερῷ (Nem. 1, 69)

ἀκίνητον γάμον· ἔστασεν γὰρ ἅπαντα χορὸν | ἐν τέρμασιν αὐτίκ' ἀγῶνος (Pyth. 9, 114)

Ἑλλάδ' εὑρήσεις ἐρευνῶν μάσσον ἢ ὡς ἰδέμεν. | ἀλλὰ κούφοισιν ἐκνεῦσαι ποσίν (Ol. 13, 109).

Ebenso gebraucht Pindar zuweilen eine offene kurze Endsilbe vor anlautendem *ϱ* als rhythmische Länge mit Rücksicht auf das dem *ϱ* ursprünglich vorangehende *ϝ*. So: *δὲ ῥίψαις* (Pyth. 1, 45) — *μηκέτι ῥίγει* (Nem. 5, 50) — *ἐπὶ ῥηγμῖνι* (das. 5, 13) — *ἕλκεα ῥῆξαν* (das. 8, 29).

Das Letztere findet zuweilen auch bei den attischen Dramatikern statt (ohne dass hier an die Rücksicht auf ein ursprüngliches *ϝ* gedacht werden kann); und zwar sowol im leichten als im schweren Takttheile:

καὶ τὸ | ῥάκος κἀξεῦρες ὥστ'. (Ran. 406)

μεγαλῶν γνωμῶν καὶ διανοιῶν ἴσα καὶ τὰ | ῥήματα τίκτειν (das. 1059).

Dagegen gebraucht Homer nur äusserst selten im leichten Takttheile eine offene kurze Endsilbe vor anlautender Liquida als rhythmische Länge: *πολλὰ | λισσομένη* (Il. 5, 358) — *πολλὰ | ῥυτάζεσκεν* (das. 24, 755) — *πυκνὰ | ῥωγαλέην* (Od. 13, 438) u. a.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

c) Längung natürlicher Kürzen aus prosodischer Nöbigung bei drei- oder mehrsilbigen Kürzen: *ἀθάνατος, ἀκάματος, γοράασθε, ἀπονέεσθαι, ἀποδέωμαι, ἀποπέσῃσιν, δῡναμένοιο, λαχόμωροι, ζεφυρίη — ἐπίτονος, θῡγατέρες, Δᾱναΐδης* u. v. a. Westphal II. S. 94 ff.; Christ S. 17 ff.).

d) Zuweilen erhebt Homer selbst zu Anfange des Verses eine nlautende kurze Silbe zur Ictussilbe. So in *δᾰΐξων* (Il. 11, 497) - *ἐπειδή* (das. 22, 379; Od. 4, 13; 8, 452; 21, 25; 24, 482) — *ὀρέης* (Il. 9, 5; 23, 195) — *φίλε* (das. 4, 155; 5, 359). — Seltr geschieht dies auch im Innern des Verses, wie Il. 12, 208:

Τρῶες δ' ἐρρίγησαν, ὅπως ἴδον αἰόλον ὄφιν.

4. Der Vocal vor folgendem Vocal.

a) Der Hiatus, *χασμῳδία*, die klaffende Aufeinanderfolge es auslautenden und eines anlautenden Vocals, erschien den iechen und Römern als ein Misklang, der darum von den chtern und Rednern möglichst vermieden wurde. (Cic. Or. 44,): ut in legendo oculus, sic animus in dicendo prospiciet, quid quatur, ne extremorum verborum cum insequentibus primis ncursus aut hiulcas voces efficiat aut asperas; quamvis enim ves gravesve sententiae, tamen, si inconditis verbis efferuntur, ndunt aures, quarum est iudicium superbissimum; quod quidem ina lingua sic observat, nemo ut rusticus sit qui vocales nolit iungere etc. Quintil. 9, 4, 33: vocalium concursus cum accidit, t et intersistit et quasi laborat oratio.) Nur der Schluss einer rischen Periode (*μέτρον*, versus, Vers, s. ob. S. 145) gestattet Anwendung eines Endvocals, auch wenn die folgende Periode einem Vocal beginnt.

Innerhalb der metrischen Periode erfährt ein auslautender zer Vocal vor einem anlautenden Vocal des folgenden Wor- eine *συναλοιφή* (Hephaest. p. 11), von den späteren Metri- *ἔκθλιψις* oder *ἐκθλίψις*, von den Neueren Elision genannt udo-Drakon p. 157: *Ἔκθλιψις μέν ἐστιν ἑνὸς φωνήεντος ἀπώ- ὅταν ἀντ' ἐκείνου τοῦ ἐκθλιβέντος κουφίζεται ἡ ἀπόστροφος, ὑπὸ ἐμοῖ ὑπ' ἐμοῦ*). Die gewöhnliche Annahme, dass bei Synalöphe der erste Vocal in der Aussprache völlig unterckt worden, ist als irrthümlich nachgewiesen von Ahrens der Schrift de crasi et aphaeresi p. 1); vielmehr lautete er einem möglichst kleinen Zeitmasse als eine Art Vorschlags- dem folgenden Vocale voran: was in der neuern Rhythmik

durch die Vorschlagsnote ausgedrückt wird. Man sprach also nicht: *ἆσσον ἴτ· οὔτε μοι ὔμμες*, sondern:



(Westphal II. S. 97). Hierbei ist zu beachten, dass der Vocal *υ* niemals, der Vocal *ε* dagegen immer (ausgenommen etwa in der Partikel *ἰδέ* bei Homer, bei welcher die Elision nicht nachweisbar ist) elidirt werden kann. Der Vocal *ο* kann in den epischen Genitiven *αιο* und *αο* bei Homer niemals, wol aber bei Pindar elidirt werden (vgl. Mommsen annot. crit. ad Pind. p. 161); der Vocal *ι* duldet keine Elision beim Dat. sing. und plur. der 3. Deklination (vgl. La Roche Homer. Unters. S. 116), auch nicht bei *τί, τὶ, ὅτι, περί.*

b) Die Krasis (*κρᾶσις*) und Synizesis oder Synekphonesis (*συνίζησις, συνεκφώνησις*) treten bei auslautendem langen Vocal vor einem anlautenden Vocal des folgenden Wortes ein und bestehen in der Verschmelzung der beiden Vocale; und zwar heisst diese Verschmelzung Krasis, wenn sie durch die Schrift ausgedrückt ist (*ἐγῳδα* aus *ἐγὼ οἶδα*) Synizesis oder Synekphonesis, wenn dies nicht der Fall ist (*δὴ ἀμφοτέρωθεν*). Eine Verschmelzung mit folgendem Vocal dulden die Wörter *καὶ, μὴ, ἦ, δή* und der Artikel *ἡ, τοῦ, τῷ* u. s. w.; — ferner bei den Attikern das Relativum *οὗ, ἧ* u. s. w. (bei Homer *οὕνεκα*) und vom pron. personale die Casus *ἐγώ, μοί, σοί*; — die Partikeln *ἐπεί, ἐπειδή, τοί* (*ἐπάν* oder *ἐπήν, ἐπειδάν, τἄν, τἄρα, μεντἄρα* u. a.).

c) Die Aphaeresis (*ἀφαίρεσις*), d. i. Abwerfung des anlautenden kurzen Vocals nach einem auslautenden langen Vocal des unmittelbar vorhergehenden Wortes wurde am meisten von den attischen Dichtern angewandt. Eine solche Aphäresis erlitt am häufigsten das *ε* des Augments und der Wörter *ἐκ, ἐπί, ἐπειδή, ἔπειτα, ἐν, ἐς, ἐνταῦθα, ἐντεῦθεν, ἔνδον, ἐστίν, ἔστω, ἔσται, ἔχω, ἐγώ*, zuweilen auch das *α* von *ἀπό, ἀνά*, und nach der Partikel *ὦ* in *ὦ ᾽ναξ* (Alcaeus 1), *ὦ ᾽νασσα* (id. fragm. 9), *ὦ ᾽πολλωνιάς* (Pind. Isth. 1, 6), *ὦ ᾽ριστοκλείδη* (Anacr. fragm. 114). (Ahrens, de crasi et aphaeresi; Westphal II. S. 99 ff.; Christ. S. 24 ff.)

d) Der auslautende lange Vocal erfährt vor einem folgenden anlautenden Vocale am häufigsten eine Verkürzung, ähnlich der

Synalöphe des kurzen Vocals (s. im Vorsteh. Nr. a). 'Dem Prinzipe nach ist diese Verkürzung der auslautenden Länge dasselbe wie die Synalöphe der auslautenden Kürze: sowol der kurze wie der lange Vocal verliert vor folgendem Vocale einen *χρόνος πρῶτος* seines Zeitwerthes, der einzeitige kurze wird dadurch zu einer zeitlosen Vorschlagssilbe, der zweizeitige lange Vocal zu einer einzeitigen Kürze' (Westphal S. 100). Am gewöhnlichsten ist diese Verkürzung bei Homer und den anderen Epikern; wie in den beiden ersten Versen der Odyssee: *ἄνδρα μοῖ ἔννεπε* und *πλάγχθη, ἐπεὶ* etc. Seltner wird sie von den Lyrikern und Dramatikern angewandt. — Eine noch stärkere Verkürzung erfuhr bei den Epikern, Lyrikern und Komikern der auslautende Diphthong *αι* in den Medialendungen *μαι, ται, νται* (seltner die Infinitivendung *σθαι*) vor folgendem vocalischen Anlaut, indem derselbe gleich einem kurzen Vocale durch Synalöphe oder Elision zu einem blossen rhythmischen Vorschlage (durch Apostroph ausgedrückt) herabsank. So: *βούλομ' ἐγώ* (Il. 1, 117), *πρὶν λύσασθ' ἑτάρους* (Od. 10, 385) u. v. a. Nur selten bleibt die rhythmische Länge des *αι* in den Endungen *μαι, ται, νται*, wodurch Hiatus entsteht (Hoffmann, Quaest. Homer. p. 53 ff.):

κέκλητᾱι· ὅθεν αὖτις ἀπέτραπε λαὸν Ἀθήνη (Il. 11, 758)
Τρῶες ὀρίνονταῑ ἐπιμὶξ, ἵπποι τε καὶ αὐτοί (das. 11, 525)
καὶ οἱ ἐπόσχωμαῑ Ἑλένην καὶ κτήματ' ἄμ' αὐτῇ (das. 22, 114).

So auch die Endung *σθαι* selbst im leichten Takttheil:

κεῖσθαι, ἀλλ' ἐτάμυνον. ἔπειτά με καὶ λίποι αἰών (das. 5, 685).

Viel häufiger noch bleibt die Dativ-Endung *η* bei Homer vor folgendem anlautendem Vocal als rhythmische Länge, und zwar sowol im leichten als im schweren Takttheile; die Dativendung *οι* aber und die Genitivendung *ου* gebraucht Homer vor einem Vocale ebenso oft als Kürze wie als Länge.

---

§. 3. Von den Versfüssen.

Nach der oben (S. 137 ff.) in der Rhythmik gegebenen Darstellung von den Rhythmen- oder Taktgeschlechtern zerfallen die Takte der Versfüsse in zwei Hauptgeschlechter: in das gleiche oder gerade, *γένος ἴσον* oder *δακτυλικόν* (genus par) und in das ungleiche oder ungerade, *γένος ἄνισον* (genus impar), welches

letztere in das doppelte, *γένος διπλάσιον* oder *ἰαμβικόν* und in das anderthalbige, *γένος ἡμιόλιον* oder *παιωνικόν* getheilt wurde.

I. Zum *γένος ἴσον* oder *δακτυλικόν* gehört A. der Daktylus und B. der Anapäst. In beiden Füssen sind je vier kleinste Zeiteinheiten (*χρόνοι πρῶτοι*) zu einem rhythmischen Ganzen, dem *ποὺς δακτυλικός* (*ῥυθμὸς τετράσημος*) vereinigt. Zwei Zeiteinheiten bilden die *θέσις*, und ebensoviele die *ἄρσις* (von dieser Gleichheit der beiden Takttheile hat das Geschlecht den Namen 'gerade', *ἴσον*); jene als schwerer Takttheil enthält eine Länge, diese als leichter Takttheil zwei Kürzen. Je nachdem der Takt mit der *θέσις* oder mit der *ἄρσις* beginnt, heisst derselbe Daktylus: – ⏑ ⏑, oder Anapäst: ⏑ ⏑ –.

1. Westphal II. S. 325 ff.: Bei der gleichen Zeitdauer der Arsis und Thesis ist das daktylische Geschlecht vor allen anderen der Träger einer gleichmässigen und ruhigen Bewegung, der ethische Charakter desselben stellt sich daher als Ernst und Ruhe, Kraft und Würde ohne Pathos dar, — das ist wenigstens der fast immer durchklingende Grundton, der indess einer mannigfaltigen Variation fähig ist. Zunächst gibt nämlich die anlautende *ἄρσις* dem Rhythmus eine grössere Lebendigkeit und Energie, und hierdurch sind die Anapäste von den Daktylen nicht bloss der Form, sondern auch dem Ethos nach verschieden. Sodann wird durch die Zusammenziehung der beiden Kürzen der Arsis zu einer Länge der Ernst und die Ruhe des Rhythmus erhöht, indem alsdann die Zeit in weniger schnell auf einander folgende Momente zerlegt wird. Umgekehrt macht die Auflösung der langen Thesis in zwei Kürzen den Rhythmus feuriger und leidenschaftlicher, besonders wenn sich die aufgelöste Thesis mit der zweisilbigen Arsis verbindet; die Auflösung ist daher nur bei Anapästen gestattet und von den ruhigeren Daktylen so gut wie ausgeschlossen, während die Zusammenziehung in beiden Massen gleich häufig ist. So ergeben sich für den daktylischen und anapästischen Rhythmus folgende Taktformen:

Daktylischer Rhythmus:
- – ⏑ ⏑ Dactylus.
- – – dactylischer Spondeus
- ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ dactylischer Proceleusmaticus

Anapästischer Rhythmus:
- ⏑ ⏑ – Anapäst
- – – anapästischer Spondeus
- – ⏑ ⏑ anapästischer Dactylus
- ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ anapästischer Proceleusmaticus

2. Der Name *δάκτυλος* ('Finger') für den 'Takt' ist ohne Zweifel vom Gebrauch des Fingers (neben dem des Fusses) beim Schlagen des Taktes entlehnt und dem Takte – ⏑ ⏑ beigelegt, weil dieser bei den Griechen der älteste und fast ausschliesslich angewandte war. Mit den 'idäischen Dactylen', denen einige

Alte die Erfindung dieses Versmasses zugeschrieben haben, hat der Letztere iben so wenig gemein, wie die drei Silben des Daktylus mit den drei Theilen les Fingers, welcher Zusammenhang ebenfalls von alten Rhythmikern behauptet rorden. (Aristid. de mus. p. 36; Schol. Hephaest. p. 133 W. und Draco . 128 H.).

Die Verbindung mehrerer auf einander folgender Takte zu iner rhythmischen Einheit bildet eine rhythmische Reihe, in elcher die θέσις des ersten Taktes durch stärkern Ictus vor den lgenden Thesen hervortritt, welche im Verhältniss zu diesem zu hwächeren Nebenthesen herabsinken.

Die rhythmische Reihe des daktylischen Geschlechts hat eine erfache Ausdehnung, je nachdem sie zwei, drei, vier oder fünf kte enthält:

	Dactyli	Anapaesti
Dipodie:	– ◡ ◡ – ◡ ◡	◡ ◡ – ◡ ◡ –
Tripodie:	– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡	◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –
Tetrapodie:	– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡	◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –
Pentapodie:	– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡	◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –

hr als fünf Takte bilden, weil für sie Ein Hauptictus nicht reicht, zwei oder mehrere rhythmische Reihen; so besteht der oische Hexameter aus zwei Tripodien, der anapästische Temeter aus zwei Tetrapodien.

Die Dipodie kommt wegen ihrer raschen Bewegung fast im anapästischen Masse vor; nur Euripides wendet sie auch daktylischen Klagmonodien und einmal auch in einem daktyhen Chorliede (Heraclid. 608 ff.) an. Die Tripodie ist die am esten angewandte rhythmische Reihe; aus ihr sind der daksche Hexameter, das elegische Distichon und die prosodischpästischen Lieder gebildet. Die Tetrapodie kam in der er entwickelten Lyrik in Gebrauch. Endlich die Pentapodie, längste unter den Reihen des daktylischen Geschlechts, wurde en ihres allzubewegten enthusiastischen Charakters nur selten ewandt.

A. Der Daktylus.

1. Der daktylische Hexameter,

die älteste daktylische aus zwei Tripodien bestehende Periode n Vorsteh.), sechs Takte (μέτρα) enthaltend (dah. ἑξάμετρον) von einfachster Bildung, keine Zusammenfügung aus zwei

letztere in das doppelte, *γένος διπλάσιον* oder *ἰαμβικόν* und in das anderthalbige, *γένος ἡμιόλιον* oder *παιωνικόν* getheilt wurde.

I. Zum *γένος ἴσον* oder *δακτυλικόν* gehört A. der Daktylus und B. der Anapäst. In beiden Füssen sind je vier kleinste Zeiteinheiten (*χρόνοι πρῶτοι*) zu einem rhythmischen Ganzen, dem *ποὺς δακτυλικός* (*ῥυθμὸς τετράσημος*) vereinigt. Zwei Zeiteinheiten bilden die *θέσις*, und ebensoviele die *ἄρσις* (von dieser Gleichheit der beiden Takttheile hat das Geschlecht den Namen 'gerade', *ἴσον*); jene als schwerer Takttheil enthält eine Länge, diese als leichter Takttheil zwei Kürzen. Je nachdem der Takt mit der *θέσις* oder mit der *ἄρσις* beginnt, heisst derselbe Daktylus: – ⏑ ⏑, oder Anapäst: ⏑ ⏑ –.

1. Westphal II. S. 325 ff.: Bei der gleichen Zeitdauer der Arsis und Thesis ist das daktylische Geschlecht vor allen anderen der Träger einer gleichmässigen und ruhigen Bewegung, der ethische Charakter desselben stellt sich daher als Ernst und Ruhe, Kraft und Würde ohne Pathos dar, — das ist wenigstens der fast immer durchklingende Grundton, der indess einer mannigfaltigen Variation fähig ist. Zunächst gibt nämlich die anlautende *ἄρσις* dem Rhythmus eine grössere Lebendigkeit und Energie, und hierdurch sind die Anapäste von den Daktylen nicht bloss der Form, sondern auch dem Ethos nach verschieden. Sodann wird durch die Zusammenziehung der beiden Kürzen der Arsis zu einer Länge der Ernst und die Ruhe des Rhythmus erhöht, indem alsdann die Zeit in weniger schnell auf einander folgende Momente zerlegt wird. Umgekehrt macht die Auflösung der langen Thesis in zwei Kürzen den Rhythmus feuriger und leidenschaftlicher, besonders wenn sich die aufgelöste Thesis mit der zweisilbigen Arsis verbindet; die Auflösung ist daher nur bei Anapästen gestattet und von den ruhigeren Daktylen so gut wie ausgeschlossen, während die Zusammenziehung in beiden Massen gleich häufig ist. So ergeben sich für den daktylischen und anapästischen Rhythmus folgende Taktformen:

Daktylischer Rhythmus	– ⏑ ⏑	Daktylus.
	– –	daktylischer Spondeus
	⏑ ⏑ ⏑ ⏑	daktylischer Proceleusmaticus
Anapästischer Rhythmus	⏑ ⏑ –	Anapäst
	– –	anapästischer Spondeus
	– ⏑ ⏑	anapästischer Dactylus
	⏑ ⏑ ⏑ ⏑	anapästischer Proceleusmaticus

2. Der Name *δάκτυλος* ('Finger') für den 'Takt' ist ohne Zweifel vom Gebrauch des Fingers (neben dem des Fusses) beim Schlagen des Taktes entlehnt und dem Takte – ⏑ ⏑ beigelegt, weil dieser bei den Griechen der älteste und fast ausschliesslich angewandte war. Mit den 'idäischen Dactylen', denen einige

lte die Erfindung dieses Versmasses zugeschrieben haben, hat der Letztere ben so wenig gemein, wie die drei Silben des Daktylus mit den drei Theilen es Fingers, welcher Zusammenhang ebenfalls von alten Rhythmikern behauptet orden. (Aristid. de mus. p. 36; Schol. Hephaest. p. 133 W. und Draco . 128 H.).

Die Verbindung mehrerer auf einander folgender Takte zu ner rhythmischen Einheit bildet eine rhythmische Reihe, in elcher die θέσις des ersten Taktes durch stärkern Ictus vor den lgenden Thesen hervortritt, welche im Verhältniss zu diesem zu hwächeren Nebenthesen herabsinken.

Die rhythmische Reihe des daktylischen Geschlechts hat eine erfache Ausdehnung, je nachdem sie zwei, drei, vier oder fünf kte enthält:

	Dactyli	Anapaesti
Dipodie:	– ◡ ◡ – ◡ ◡	◡ ◡ – ◡ ◡ –
Tripodie:	– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡	◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –
Tetrapodie:	– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡	◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –
Pentapodie:	– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡	◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –

hr als fünf Takte bilden, weil für sie Ein Hauptictus nicht reicht, zwei oder mehrere rhythmische Reihen; so besteht der oische Hexameter aus zwei Tripodien, der anapästische Temeter aus zwei Tetrapodien.

Die Dipodie kommt wegen ihrer raschen Bewegung fast im anapästischen Masse vor; nur Euripides wendet sie auch daktylischen Klagmonodien und einmal auch in einem daktyhen Chorliede (Heraclid. 608 ff.) an. Die Tripodie ist die am esten angewandte rhythmische Reihe; aus ihr sind der dakche Hexameter, das elegische Distichon und die prosodischpästischen Lieder gebildet. Die Tetrapodie kam in der er entwickelten Lyrik in Gebrauch. Endlich die Pentapodie, längste unter den Reihen des daktylischen Geschlechts, wurde en ihres allzubewegten enthusiastischen Charakters nur selten wandt.

A. Der Daktylus.

1. Der daktylische Hexameter,

die älteste daktylische aus zwei Tripodien bestehende Periode Vorsteh.), sechs Takte (μέτρα) enthaltend (dah. ἑξάμετρον ; von einfachster Bildung, keine Zusammenfügung aus zwei

uralten Rhythmen, wie Bergk (Freiburg. Progr. 1854) annimmt. Von seiner Anwendung im heroischen Epos erhielt er die Bezeichnung *ἡρῷον* oder *ἡρωικὸν μέτρον* (Plat. Rep. 3 p. 400, b: *δάκτυλον καὶ ἡρῷόν γε.* Aristot. poët. 24, 5: *τὸ δὲ μέτρον τὸ ἡρωικὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἥρμοκεν· εἰ γάρ τις ἐν ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ διηγηματικὴν μίμησιν ποιοῖτο ἢ ἐν πολλοῖς, ἀπρεπὲς ἂν φαίνοιτο· τὸ γὰρ ἡρωικὸν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν* etc., s. ob. S. 110. Id. Rhetor. 3, 8, 4: *τῶν δὲ ῥυθμῶν ὁ μὲν ἡρῷος σεμνὸς καὶ λεκτικῆς ἁρμονίας δεόμενος*).

Bei der metrischen Beschaffenheit des daktylischen Hexameters sind vorzüglich zwei Hauptpunkte zu beachten: a) die Natur der einzelnen Takte, und b) die Cäsur (*τομή*, incisio, caesura, 'Verseinschnitt').

a) Die einzelnen Takte.

Das normale Schema des Hexameters oder der daktylischen Tripodie ist im Allgemeinen:

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏓

Hiernach ist der Schlusstakt normal ein durch Contraction aus dem Daktylus entstandener Spondeus oder, bei der Doppelzeitigkeit der letzten Verssilbe, ein Trochäus; jeder der fünf übrigen Takte kann ebenfalls statt des Daktylus einen Spondeus (aber keinen Trochäus) haben. Dieser mannigfaltige Wechsel von Daktylus und Spondeus innerhalb des grössern Theils des hexametrischen Verses und an verschiedenen Stellen desselben bewahrt ihn (in Verbindung mit der wechselnden Cäsur der Verse, s. im Folg.) vor Eintönigkeit und Misklang.

Obgleich der fünfte Takt normal ein Daktylus ist, so wird derselbe von den Dichtern dennoch zuweilen mit einem Spondeus vertauscht; ein so gearteter Vers hiess *στίχος σπονδειάζων*, versus spondiacus. Nach einer sorgfältigen Zählung kommen bei Homer auf 18 Hexameter einer mit einem Spondeus an fünfter Stelle (vgl. Ludwich, de hexametris poëtarum graec. spondaicis p. 8; J. Bekker, Homer. Blätter S. 147). Die uns erhaltenen Fragmente der Annalen des Ennius, bei dem überhaupt die Spondeen auch in den ersten vier Takten vorwalten (s. im Folg.) enthalten unter 430 Hexametern 16 spondiaci. Häufig ist der spondeische Vers vom Dichter in der Absicht angewandt, einen malerischen Effect durch den Rhythmus hervorzubringen. So Hom. Il. 1, 600:

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ἄσβεστος δ' ἄρ ἐνῶρτο γέλως μακάρεσσι θεοῖσιν,
ὡς ἴδον Ἥφαιστον διὰ δώματα ποιπνύοντα,

dyss. 9, 242:

... οὐκ ἂν τόγε δύω καὶ εἴκοσ' ἄμαξαι
ἑσθλαὶ τετράκυκλοι ἀπ' οὔδεος ὀχλίσσειαν

erg. Aen. 2, 68:

Constitit atque oculis Phrygia agmina circumspexit, u. dgl.

ler um eine ernste Rede durch die schweren Spondeen zum Ab-
alusse zu bringen, wie Il. 1, 21:

ἀζόμενοι Διὸς υἱὸν ἐκηβόλον Ἀπόλλωνα,

l. 1, 291:

εἰ δέ μιν αἰχμητὴν ἔθεσαν θεοὶ αἰὲν ἐόντες,
τοὔνεκά οἱ προθέωσιν ὀνείδεα μυθήσασθαι;

l am Schlusse des Klageliedes um Hektor, Il. 24, 775:

οὐ γάρ τίς μοι ἔτ' ἄλλος ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ
ἤπιος οὐδὲ φίλος, πάντες δέ με πεφρίκασιν.

alexandrinischen Dichter hatten in ihrer poetischen Malerei
besondere Vorliebe für den *στίχος σπονδειάζων* (in Bion's
τάφιος Ἀδώνιδος finden sich die Versausgänge: *ὠρύονται,*
ρεῖται, πορφύρονται, δακρύοντι u. a.). Bei den Römern adop-
Catull diese alexandrinische Liebhaberei; das Lied auf die
hzeit des Peleus und der Thetis enthält drei solche Verse
ereinander (64, 78—80):

electos iuvenes simul et decus innuptarum
Cecropiam solitam esse dapem dare Minotauro,
quis angusta malis cum moenia vexarentur etc.

(ep. ad Attic. 7, 2, 1) spottet über den *σπονδειάζοντα τῶν*
ἑρων. Auch haben sich Horaz und die folgenden Dichter
Allgemeinen davon frei gehalten. Vgl. hierüber L. Müller de
letr. p. 143; A. Viertel in NJahrb. f. Philol. 1862 S. 801 ff.;
st Metr. S. 176 ff. —

Was die ersten vier Takte des Hexameters betrifft, so
sich im Allgemeinen der Gebrauch des Daktylus vor-
tend, so dass z. B. bei Homer im ersten Buche der Ilias
611 hexametrischen Versen 120 rein daktylische Hexa-

meter (*μονόσχημος δακτυλικός*) sich finden, nach der Art von V. 10, 12 u. 25:

νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ὦρσε κακὴν, ὀλέκοντο δὲ λαοί . .
λυσόμενός τε θύγατρα φέρων τ᾽ ἀπερείσι᾽ ἄποινα . .
ἀλλὰ κακῶς ἀφίει, κρατερὸν δ᾽ ἐπὶ μῦθον ἔτελλεν.

So auch bei Ennius (ungeachtet des sonstigen Vorwaltens des Spondeus in den Annalen), V. 44, 113, 151, 311 u. 452 (d. Vahlen'schen Ausg.).

corde capessere: semita nulla pedem stabilibat . .
o Tite tute Tati tibi tanta tiranne tulisti . .
Tarquinio dedit imperium simul et sola regni . .
Africa terribili tremit horrida terra tumultu . .
At tuba terribili sonitu taratantara dixit.

Den malenden Charakter des letztern Verses haben auch die bekannten Verse Homer's und Vergil's:

αὖτις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής (Odyss. 11, 598)
sed fugit interea, fugit irreparabile tempus (Georg. 3, 284)
quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum
(Aen. 8, 596).

Die Contraction des ersten, sowie des ersten und zweiten Daktylus in Spondeen war sehr beliebt, weil dadurch der Vers einen ernsten, getragenen Eingang erhielt. So Il. 1, 4 u. 5; 8 u. 9:

ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεῦχε κύνεσσιν
οἰωνοῖσί τε πᾶσι, Διὸς δ᾽ ἐτελείετο βουλή . .
Τίς τ᾽ ἄρ σφωε θεῶν ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι;
Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός. ὁ γὰρ βασιλῆϊ χολωθεὶς etc.

Ein Vers mit Spondeus im ersten Takte (wie im Vorstehenden V. 2, 3 u. 4) wird *ἑξάμετρον Σαπφικόν* oder *Αἰολικόν* genannt, und bildet eine besondere Gattung lyrischer Hexameter (s. im Folg. Nr. 3).

Eben so beliebt, wenn auch weniger häufig, ist der Spondeus im vierten Fusse des Hexameters, als dem Anfange der zweiten rhythmischen Reihe (s. im Vorsteh. S. 157); am leichtesten verbindet er sich mit einem Spondeus im zweiten Fusse, seltner mit Spondeen im ersten und zweiten Fusse zugleich, weil alsdann der gleiche spondeische Eingang der beiden rhythmischen Reihen bei öfterer Wiederkehr allzugrosse Einförmigkeit erzeugt. Vgl. Il. 1, 34; 2; 16; 6:

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

βῆ δ' ἀχέων παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης . .
οὐλομένην, ἣ μυρί' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκεν . .
Ἀτρείδα δὲ μάλιστα δύω, κοσμήτορε λαῶν . .
ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε etc.

Das zweite dieser Schemata heisst *ἑξάμετρον περιοδικόν* (vermuthlich wegen der abwechselnden Daktylen und Spondeen: ⏑ – ⏑ – ⏑ –

meter (*μονόσχημος δακτυλικός*) sich finden, nach der Art von V. 10, 12 u. 25:

νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ὦρσε κακὴν, ὀλέκοντο δὲ λαοί . .
λυσόμενός τε θύγατρα φέρων τ' ἀπερείσι' ἄποινα . .
ἀλλὰ κακῶς ἀφίει, κρατερὸν δ' ἐπὶ μῦθον ἔτελλεν.

So auch bei Ennius (ungeachtet des sonstigen Vorwaltens des Spondeus in den Annalen), V. 44, 113, 151, 311 u. 452 (d. Vahlen'schen Ausg.).

corde capessere: semita nulla pedem stabilibat . .
o Tite tute Tati tibi tanta tiranne tulisti . .
Tarquinio dedit imperium simul et sola regni . .
Africa terribili tremit horrida terra tumultu . .
At tuba terribili sonitu taratantara dixit.

Den malenden Charakter des letztern Verses haben auch die bekannten Verse Homer's und Vergil's:

αἶψα γὰρ ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής (Odyss. 11, 598)
sed fugit interea, fugit irreparabile tempus (Georg. 3, 284)
quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum (Aen. 8, 596).

Die Contraction des ersten, sowie des ersten und zweiten Daktylus in Spondeen war sehr beliebt, weil dadurch der Vers einen ernsten, getragenen Eingang erhielt. So Il. 1, 4 u. 5; 8 u. 9:

ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεῦχε κύνεσσιν
οἰωνοῖσί τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή . .
Τίς τ' ἄρ σφωε θεῶν ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι;
Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός. ὁ γὰρ βασιλῆϊ χολωθεὶς etc.

Ein Vers mit Spondeus im ersten Takte (wie im Vorstehenden V. 2, 3 u. 4) wird *ἑξάμετρον Σαπφικόν* oder *Αἰολικόν* genannt und bildet eine besondere Gattung lyrischer Hexameter (s. im Folg. Nr. 3).

Eben so beliebt, wenn auch weniger häufig, ist der Spondeus im vierten Fusse des Hexameters, als dem Anfange der zweiten rhythmischen Reihe (s. im Vorsteh. S. 157); am leichtesten verbindet er sich mit einem Spondeus im zweiten Fusse, seltner mit Spondeen im ersten und zweiten Fusse zugleich, weil alsdann der gleiche spondeische Eingang der beiden rhythmischen Reihen bei öfterer Wiederkehr allzugrosse Einförmigkeit erzeugt. Vgl. Il. 1, 34; 2; 16; 6:

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

βῆ δ' ἀχέων παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης . .
οὐλομένην, ἣ μυρί' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκεν . .
Ἀτρείδα δὲ μάλιστα δύω, κοσμήτορε λαῶν . .
ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε etc.

as zweite dieser Schemata heisst *ἑξάμετρον περιοδικόν* (vermuthlich wegen der abwechselnden Daktylen und Spondeen: ⏑ – ⏑ – ⏑ –

sammen, sondern befindet sich entweder sogleich nach der *θέσι* des dritten Taktes, *τομὴ πενθημιμερής*, caesura semiquinaria 'männliche Cäsur' gen., oder nach der ersten kurzen *ἄρσις*-Silb desselben, *τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον* (weil zunächst vor der Einschnitt im 3. Takt ein Trochäus steht), lat. caesura trochaica 'weibliche Cäsur'.

τομὴ πενθημιμερής: ⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ×

τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον: ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ×

Il. 1, 1: *Μῆνιν ἄειδε θεὰ | Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος.*

Enn. ann. 23: Est locus Hesperiam | quam mortales perhibebar

Verg. Aen. 1, 1: Arma virumque cano | Troiae qui primus ab oris.

Il. 1, 5: *οἰωνοῖσί τε πᾶσι, | Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή.*

Enn. ann. 39: vires vitaque corpus | meum nunc deserit omn

Verg. Aen. 1, 9: quidve dolens regina | deum tot volvere casu

Beide Cäsurarten wurden von den griechischen Dichtern d klassischen Zeit gleich häufig angewandt, und ihr abwechselnd Gebrauch gab den Versen grössere Mannigfaltigkeit. Bei d römischen Dichtern herrschte die Pentemimeres vor (bei Enn kommen auf 349 männliche Cäsuren 49 weibliche, bei Vergil 84 männliche 14 weibliche, s. die folg. Anmerk.); bei den späte griechischen Dichtern (seit Nonnus) die *τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖ*

Viele Hexameter haben neben der Cäsur im dritten Ta noch eine Cäsur im vierten, und zwar entweder unmittelb hinter der vierten *θέσις*, *τομὴ ἑφθημιμερής* gen., oder Ende des vierten Taktes, *τομὴ βουκολική*, selten nach ersten kurzen *ἄρσις*-Silbe desselben, *τομὴ κατὰ τέταρτον τρ χαῖον.*

Il. 1, 288: *πάντων μὲν κρατέειν | ἐθέλει, | πᾶσιν δ' ἀνάσσει*

„ 1, 10: *νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ὦρσε | κακὴν, | ὀλέκοντο δὲ λ*

„ 1, 53: *ἐννῆμαρ μὲν ἀνὰ | στρατὸν ᾤχετο | κῆλα θεοῖο.*

Zuweilen ist die Hauptcäsur des dritten Taktes vernachlässi alsdann tritt für sie die *ἑφθημιμερής* als Hauptcäsur ein; zugle geht ihr eine Cäsur im zweiten Takte voraus, und zwar, ana den vorstehenden Fällen, entweder nach der *θέσις*, *τομὴ τρ μιμερής*, oder nach der ersten *ἄρσις*-Silbe, *τομὴ κατὰ δεύ ρον τροχαῖον*, dagegen äusserst selten und nur ausnahmsw

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

im Ende des zweiten Taktes. Im Allgemeinen aber ist der Gebrauch dieser stellvertretenden Cäsur (der ἑφθημιμερής statt der ἐντημιμερής) ein äusserst beschränkter. Nach Lehrs (de Aristarchi studiis p. 394 ff.) kommen in Homer's Ilias auf 50 bis 100, in der Odyssee auf 100 bis 200 Verse nur Einer, bei welcher die Cäsur nach der Haltung des vierten Taktes angenommen werden muss (vgl. auch I. Bekker's Homer. Blätter S. 143). Häufiger haben die lateinischen Dichter diese Cäsur nach der Hebung des vierten Taktes angewandt, womit auch die Theorie der lateinischen Metriker übereinstimmt, welche die Penthemimeres und Hephthemimeres als die beiden Hauptcäsuren des heroischen Hexameters bezeichnen (Christ Metr. S. 190 ff.).

Wenn auch die im Vorstehenden angegebenen (Haupt- und Neben-) Cäsuren die gewöhnlichsten sind, so versteht es sich doch von selbst, dass nach jeder Silbe des Hexameters ein Wortende eintreten und daher an jeder Stelle des Verses eine Cäsur vorgenommen kann. Daher zählte G. Hermann 16 Cäsuren des 17silbigen Hexameters auf. In den beiden ersten Takten ist nach jeder Silbe nicht blos ein Wortende, sondern auch eine Interpunction gestattet; vgl.

Il. 1, 52: *βάλλ'· αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκύων καίοντο θαμειαί*
, 10, 152: *εὗδον· ὑπὸ κρασὶν δ' ἔχον ἀσπίδας· ἔγχεα δέ σφιν*
, 2, 13: *Τρώων· οὐ γὰρ ἔτ' ἀμφὶς Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες*
1, 33: *ὣς ἔφατ'· ἔδδεισεν δ' ὁ γέρων καὶ ἐπείθετο μύθῳ*
1, 305: *ἀνστήτην· λῦσαν δ' ἀγορὴν παρὰ νηυσὶν Ἀχαιῶν*
1, 356: *ἠτίμησεν· ἑλὼν γὰρ ἔχει γέρας, αὐτὸς ἀπούρας*
11, 817: *ὣς ἄρ' ἐμέλλετε, τῆλε φίλων καὶ πατρίδος αἴης.*

egen kann in den beiden letzten Takten wegen der Stellung Ende des Verses die Interpunction nur selten vorkommen. h der θέσις des fünften Taktes ist sie nicht ungewöhnlich; z. B.

12, 400: *τὸν δ' Αἴας καὶ Τεῦκρος ὁμαρτήσαντ'· ὁ μὲν ἰῷ*
15, 449: *Ἕκτορι καὶ Τρώεσσι χαριζόμενος· τάχα δ' αὐτῷ*
22, 143: *ὣς ἄρ' ὅγ' ἐμμεμαὼς ἰθὺς πέτετο· τρέσε δ' Ἕκτωρ.*

Interpunktion nach der ersten ἄρσις-Silbe des fünften Taktes zweifelhaft (Il. 12, 49; Od. 2, 111; 12, 108). Am Ende des 4ten Taktes ist die Interpunktion im heroischen Hexameter an nach der Angabe der Alten unzulässig (Schol. Harles. ad 2, 77: *οὐδέποτε ὁ εἰκοστὸς χρόνος τοῦ ἡρωικοῦ στιγμὴν ἐπι-*

δέχεται); sie findet sich nur in den Orakelhexametern bei Aristophanes Equit. 1052:

ἀλλ' ἴεραχα φίλει, μεμνημένος ἐν φρεσίν, ὥς σοι.

So auch bei späteren Epikern und Grammatikern. (Vgl. Hoffmann, Quaest. Homer. p. 27; Westphal Metrik II. S. 339 ff.) Auch ein Wortende nach dem fünften Takte in einem mit Spondeen auslautenden Hexameter war selten.

Eine Cäsur vor der letzten Silbe des Verses erschien den Griechen nicht unharmonisch, daher schliessen nicht blos die Partikeln τε, γε, δέ, γάρ, ὥς, sondern auch andre einsilbige Wörter nicht selten den Vers (so im 1. Buche der Ilias an 11 Stellen, V. 44. 128. 175. 416. 426. 491. 508. 511. 517. 560. 569); ja selbst in mehreren Versen nacheinander, wie

Il. 21, 387 ff.: σὺν δ' ἔπεσον μεγάλῳ πατάγῳ, βράχε δ' εὐρεῖα χθών,
ἀμφὶ δὲ σάλπιγξεν μέγας οὐρανός· ἄϊε δὲ Ζεὺς

„ 21, 340 ff.: μηδὲ πρὶν ἀπόπαυε τεὸν μένος, ἀλλ' ὁπότ' ἂν δὴ φθέγξομ' ἐγὼν ἰάχουσα, τότε σχεῖν ἀκάματον πῦρ· ὣς ἔφαθ'. Ἥφαιστος δὲ τιτύσκετο θεσπιδαὲς πῦρ

Bekannt sind die lateinischen Beispiele von Versenden wie humbos (Verg. Aen. 5, 481), exiguus mus (id. Georg. 1, 181), ridiculus mus (Hor. A. P. 139) und die zahlreichen horazischen Versschlüsse mit nam, si, non, cum, ne u. dgl. (Sat. 1, 2, 107; 116; 1, 3, 1, 5, 59; Ep. 1, 1, 8 u. v. a.).

Einen sehr lehrreichen statistischen Beitrag zur Kenntniss des lateinischen Hexameters enthält der Aufsatz von Drobisch 'Ein statistischer Versuch über die Formen des lateinischen Hexameters' (in d. Berichten üb. d. Verhandlungen der Königl. sächs. Gesellsch. d. Wissensch., Leipz. 1866, Hft. II. S. 75—13[illegible]. Der Aufsatz erstreckt sich von den Hexametern des Ennius bis zu denen d Claudian und stellt die durch sorgfältige Zählung ermittelten Eigenthümlichkeiten jedes einzelnen Dichters in der Gestaltung des hexametrischen Vers nach Versfüssen und Cäsuren auf. So z. B. von Ennius (bei 414 normalen Hexametern, nach Ausschluss der 16 spondiaci):

'Der erste Fuss ist ein Spondeus in 230 Versen = 55,6 Proc.
ein Daktylus in 184 „ = 44,4 „

Hier überwiegen also die Spondeen. Ferner ist

der zweite Fuss ein Spondeus in 233 Versen = 56,3 Proc.
ein Daktylus in 181 „ = 43,7 „
der dritte Fuss ein Spondeus in 254 „ = 61,4 „
ein Daktylus in 160 „ = 38,6 „

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

der vierte Fuss ein Spondeus in 269 Versen = 65,0 Proc.
ein Daktylus in 145 „ = 35,0 „

Hiernach überwiegen bei Ennius in allen vier Füssen die Spondeen.

Verse mit männlicher Cäsur sind 349 = 84,3 Proc.
mit weiblicher „ „ 49 = 11,8 „
ohne „ „ 16 = 3,9 „

Von Vergil (bei 560 Versen des ersten Buches der Aeneide):

Der erste Fuss ist ein Spondeus in 225 Versen = 40,2 Proc.
ein Daktylus in 335 „ = 59,8 „

Die Daktylen überwiegen demnach im ersten Fuss die Spondeen und stehen zu diesen im Verhältniss von 3 : 2, oder übertreffen sie um die Hälfte.

Der zweite Fuss ist ein Spondeus in 296 Versen = 52,9 Proc.
ein Daktylus in 264 „ = 47,1 „

Die Spondeen überwiegen hier also die Daktylen, obwol nur um $^1/_{18}$.

Der dritte Fuss ist ein Spondeus in 340 Versen = 60,7 Proc.
ein Daktylus in 220 „ = 39,3 „

Auch hier überwiegen also die Spondeen, aber stärker als im zweiten Fuss, nämlich um $^6/_{11}$, d. i. um mehr als die Hälfte.

Der vierte Fuss ist ein Spondeus in 411 Versen = 73,4 Proc.
ein Daktylus in 149 „ = 26,6 „

Hier sind demnach die Spondeen mehr als $2^3/_4$ mal so zahlreich als die Daktylen.

Sowol im zweiten als im dritten und vierten Fuss überwiegen also die Spondeen.

Durchschnittlich sind in diesen drei Füssen die Spondeen fast $1^2/_3$ mal so zahlreich als die Daktylen.

In allen vier Füssen zusammengenommen ist die Zahl
der Spondeen 1272 = 56,8 Proc.
der Daktylen 968 = 43,2 „

Die Spondeen sind demnach hier fast $1^1/_3$ mal so zahlreich als die Daktylen.

Verse mit männlicher Cäsur sind 449 = 80,2 Proc.
mit weiblicher „ „ 105 = 18,7 „
ohne „ „ 6 = 1,1 „

Der sogenannter spondiacus kommt in diesen 560 Versen nicht vor.

Von Ovid (bei 560 Versen des ersten Buches der Metamorphosen):

Der erste Fuss ist ein Spondeus in 94 Versen = 16,8 Proc.
ein Daktylus in 466 „ = 83,2 „

Der zweite Fuss ist ein Spondeus in 294 „ = 52,5 „
ein Daktylus in 266 „ = 47,5 „

Der dritte Fuss ist ein Spondeus in 329 „ = 58,8 „
ein Daktylus in 231 „ = 41,2 „

Der vierte Fuss ist ein Spondeus in 295 „ = 52,7 „
ein Daktylus in 265 „ = 47,3 „

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Bei keinem der vorher betrachteten Dichter überwiegt im ersten Fuss des Hexameters der Daktylus den Spondeus in so eminenter Weise. Er kommt hier fast 5mal so oft vor als der Spondeus; bei keinem der andern doppelt so viel mal. Das Verhältniss beider Füsse kommt im zweiten Fuss dem in der Aeneis am nächsten, weicht auch im dritten von der Aeneis wenig ab. Dagegen ist das Uebergewicht des Spondeus im vierten Fuss, welches dem im zweiten fast gleich, schwächer als bei den vorigen Dichtern allen.

Die Gesammtzahl der Spondeen in allen vier Füssen ist 1012 = 54,2 Proc.
die aller Daktylen . . . . . 1228 = 54,8 „

Dieses Uebergewicht der Daktylen über die Spondeen kommt bei keinem der andern Dichter vor und ist genau die Umkehrung ihres Verhältnisses bei Horaz (nämlich 1131 Spondeen = 55,0 Proc. und 1009 Daktylen = 45,0).

Verse mit männlicher Cäsur sind 493 = 88,0 Proc.
mit weiblicher „ „ 67 = 12,0 „
ohne „ „ keine.

Die weiblichen Cäsuren sind nahe so zahlreich wie bei Ennius, häufiger als bei Cicero, Lucrez und Catull, aber seltner als bei Vergil und Horaz.

Mich dünkt, dass in diesen leichtfüssigen, lebhaft einsetzenden und in der Mitte scharf einschneidenden Hexametern sich Ovids leichtfüssiges Temperament und tieferem Ernst abgewandte Sinnesart treu spiegelt. Ovids hüpfender Hexameter ist der reine Gegensatz zu dem schwerwuchtigen Catull's, bei welchem die Herrschaft des Spondeus, ebenso wie bei Ovid die des Daktylus, zu ihrer äussersten Höhe gelangt.'

Das Endergebniss dieser musterhaft sorgfältigen Untersuchung enthält folgende Sätze:

'Aus allem, was in den vorhergehenden Artikeln nachgewiesen worden ist, geht hervor, dass im lateinischen Hexameter der Spondeus das Uebergewicht über den Daktylus behauptet, und zwar am stärksten in der ältesten und älteren Zeit. Gleichgewicht zwischen beiden findet sich nur bei Statius (1133 Spondeen = 50,6 Proc., 1107 Daktylen = 49,4 Proc.); Uebergewicht des Daktylus über den Spondeus blos bei Ovid und seinem einzigen Nachfolger Valerius Flaccus.' —

'Endlich sei noch bemerkt, dass die Resultate der vorliegenden Arbeit nicht allein ein philologisches, sondern auch ein allgemeineres philosophisches Interesse in Anspruch nehmen. Denn es zeigt sich hier, wie in anderen ähnlichen Fällen, dass, selbst wo die menschliche Willkühr, wenigstens innerhalb gewisser Grenzen, den freiesten Spielraum hat, wo bewusst wählende Absicht und absichtsloses Sichgehenlassen bunt mit einander wechseln, doch immer in einem grössern Ganzen eine durchschnittliche Gesetzmässigkeit hervortritt. Der lateinische Hexameter lässt, wie es sich gezeigt hat, den Dichter Freiheit genug, um theils nach seiner poetischen Individualität, theils nach Massgabe des von ihm behandelten Stoffes, von den der Zahl nach beschränkten zulässigen Formen dieses Verses einen, in quantitativer Hinsicht höchst verschieden abgestuften Gebrauch zu machen. Und doch nimmt diese Freiheit nicht nur bei jedem einzelnen Dichter, wenn man eine grössere Anzahl seiner Verse vergleicht, ein ihm eigenthümliches festes Gepräge an, sondern es ergibt sich sogar, wenn man alle Dichter vergleichend zusammenfasst, eine allgemeine Gesetzlichkeit in der qualitativen Verwendung jener zulässigen

'ersform. Der Erklärungsgrund dieser letztern Thatsache kann wol nur einer-
its in der Natur der Sprache, andrerseits in der ästhetischen Forderung des
'ohllauts zu suchen sein.'

2. Das elegische Distichon.

Um der lyrischen Dichtung ein entsprechendes wechselvolleres
id bewegteres Versmass zu verschaffen, verbanden die ionischen
yriker den altherkömmlichen Hexameter mit neueren daktylischen
eihen zu daktylischen Strophen; und zwar

a) zunächst mit einem dikatalektischen Hexametron, d. i.
ei katalektische Tripodien als zweiten Vers, woraus das soge-
nnte elegische Distichon entstand in der bekannten metri-
ien Form:

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ×
– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ×

Die beiden katalektischen Reihen des zweiten Verses sind
ts durch Cäsur von einander getrennt, sie bilden aber, wie die
den vorangehenden akatalektischen Reihen des Hexameters,
en einzigen Vers, der bei den Metrikern *τὸ ἐλεγεῖον*, und
in Folge einer unrichtigen anapästischen Messung der letzten
lfte, *πεντάμετρον*, Pentameter, genannt wird.

1. Hephaest. 53: *Δεῖ δὲ τὸ ἐλεγεῖον τέμνεσθαι πάντως καθ' ἕτερον τῶν ἡμιμερῶν· εἰ δὲ μή, ἔσται πεπλημμελημένον, οἷον τι Καλλιμάχου* gm. 192 Bentl.):

ἱερὰ νῦν δὲ Διοσ|κουρίδεω γενεή.

den ähnlichen Vers bei Mar. Victorin. 3, 6, 1:

ἡμεῖς δ' εἰς Ἑλλήσ|ποντον ἀπεπλέομεν.

auch Eurip. Kyklops 74: *ὦ φίλος, ὦ φίλε Βαχ|εῖε, ποῖ οἰοπολεῖς;*

aso ungewöhnlich sind die Wortbrechungen zwischen dem Hexameter und
ameter. So

mid. 131 (p. 1162 Bergk): *Ἦ μέγ' Ἀθηναίοισι φόως γένεθ' ἡνίκ' Ἀριστο-*
γείτων Ἵππαρχον κτεῖνε καὶ Ἁρμόδιος.

mach. ap. Steph. 20: *Οὗτος δή σοι ὁ κλεινὸς ἀν' Ἑλλάδα πᾶσαν Ἀπολλό-*
δωρος· γιγνώσκεις τοὔνομα τοῦτο κλύων.

ck. anal. 2 p. 384: *Θῆκε δ' ὁμοῦ νοίσων τε κακῶν ζωάγρια Νικο-*
μήδης, καὶ χειρῶν δεῖγμα παλαιγενέων.

2. Der zweite katalektische Vers wurde *ἐλεγεῖον Ἀρχιλόχου* (Heliod. in
l. Aristoph. Pax 1199), aber auch *πεντάμετρον ἐλεγειακόν* (Dionys. de
os. verb. c. 25) genannt, Hermesianax, Zeitgenoss des Aristoxenos, nennt
blos *πεντάμετρον* (Athenaeus 13 p. 598, a); aber erst die späteren Metriker
Quintil. 9, 4, 98; Terentian. 1757 ff.; Diomed. p. 503 k.) haben den Vers
er letzten Hälfte anapästisch scandirt:

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ × |

Dass der zweite Vers trotz der Cäsur und Pause in der Mitte normal als Ein Vers betrachtet wurde, geht daraus hervor, dass am Schlusse des ersten κῶλον weder eine syllaba anceps noch Hiatus gestattet wurde (Mar. Victorin. 150: Observabis autem, ne novissima syllaba prioris coli brevis sit, quamvis quidam non sunt deterriti, quin brevis syllaba prius colon concluderent). So hat ausnahmsweise den kurzen Vocal in der Mitte Theogn. 2 (p. 482 Bergk):

λήσομαι, ἀρχόμενος | οὐδ' ἀναπανόμενος

das. V. 440 (p. 513): τὸν δ' αὐτοῦ ἴδιον | οὐδὲν ἐπιστρέφεται

u. V. 1232 (p. 559): ἐκ σέθεν ὤλετο μὲν | Ἰλίου ἀκρόπολις.

und den Hiatus in

V. 478 (p. 516): οὔτε τι γὰρ νήφω, | οὔτε λίην μεθύω

das. V. 1066 (p. 550): τούτων οὐδέν τοι | ἀλλ' ἐπὶ τερπνότερον

Spätere Metriker gestatten die syllaba anceps in der Mitte ausdrücklich, und führen als Beispiel den Vers an:

hoc mihi tam grande | munus habere datur.

Vgl. Diomed. p. 503 K.; Terentian. 1717.

Die Contraction der Kürzen des Daktylus ist, wie das obige Schema zeigt, nur in der ersten Hälfte des Pentameters zulässig, daher sich häufig Spondeus und Daktylus neben einander findet; die zweite Hälfte duldet keine Contraction, daher sie stets zwei Daktylen enthält.

In dem mit dem Pentameter verbundenen Hexameter vermieden die Dichter den Ausgang auf zwei Spondeen (weil ein solcher dem Verse den Charakter der abschliessenden Ruhe gegeben hätte), vgl. Ludwich, de hexam. spondaicis p. 19.

Endlich verdient noch Erwähnung, dass Petronius einmal zwei Hexameter mit einem Pentameter verbunden hat (Satir. c. 34):

Eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est,
sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus:
ergo vivamus, dum licet esse bene.

b) Zweites, zuerst von Archilochus gebildetes Distichon, bestehend aus dem heroischen Hexameter und der zweiten Hälfte des Pentameters (hemistichum pentametri, Mar. Victorin. 234 _ ⏑ ⏑ _ ⏑ ⏑ _ ⏑ ⏑ _). Dem Archilochus wird diese Dichtungsart zugeschrieben von Terentianus Maurus 1803 ff. Beispiele derselben

aben sich nur in römischen Nachbildungen erhalten (gewöhnlich rchilochium primum genannt). So Hor. Carm. 4, 7:

Diffugere nives, redeunt iam gramina campis
arboribusque comae etc.

benso Auson. Parent. 26:

Quin et funereis amitam impartire querelis,
Musa Cataphroniam etc.

c) Ebenfalls archilochischen Ursprungs ist das Distichon, das is dem Hexameter und einer daktylischen Tetrapodie mit ondeïschem (trochäischem) Auslaut (_ ⏑ ⏑ _ ⏑ ⏑ _ ⏑ ⏑ _ ×) besteht. ephaest. 23: *καὶ τὸ τετράμετρον εἰς δισύλλαβον καταληκτικὸν πρῶτος μὲν ἐχρήσατο Ἀρχίλοχος ἐν ἐπῳδοῖς:*

Φαινόμενον κακὸν οἷκαδ' ἄγεσθαι (Bergk p. 711).

)raz hat in diesem Metrum (bei den Römern Metrum Alcmaum gen.) gedichtet Carm. 1, 7:

Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen
aut Epheson bimarisve Corinthi etc.;

rm. 1, 28:

Te maris et terrae numeroque carentis arenae
mensorem cohibent Archyta etc.;

d Epod. 12:

Quid tibi vis, mulier nigris dignissima barris?
munera cur mihi, quidve tabellas etc.

3. Die Daktylen der lesbischen Erotiker oder die äolien Daktylen.

Daktylische Hexameter, deren erster Takt ein Spondeus wie Il. 1, 9:

Ἀτρεΐδης | καὶ Διὸς υἱός, ὁ γὰρ βασιλῆϊ χολωθείς,

den von den Alten sapphische oder äolische Hexameter annt. Da den äolischen Dichtern der erste Takt in diesen tylischen Versen nur wie eine einleitende Basis des Rhythmus hien, so dass der eigentliche Vers erst mit dem zweiten Takte einsetzte, so betrachteten sie die beiden Anfangssilben meh als syllabae ancipites und gebrauchten demgemäss statt des ndeus auch den Trochäus, Iambus und selbst den Pyrrhi-

chius als Basis. So gestaltete Verse wurden von den Alten *μέτρα αἰολικά* (Hephaest. c. 7) oder *λογαοιδικά* (Aristid. de mus. p. 52 genannt. Wir besitzen von solchen Versen folgende verschiedene Reihen:

α) ⏑⏑|⏓⏑⏑–⏑⏑–⏑–

Θυρώ|ρω πόδες | ἐπτορό|γυιοι
τὰ δὲ | σάμβαλα πεμπεβό|ηα,
πίσυγγ|οι δὲ δέκ' | ἐξεπό|νασαν. (Sappho fragm. 98 p. 90 Bergk.)

β) ⏑⏑|⏓⏑⏑–⏑⏑–⏑–⏑–

Ἔρος | δ' αὖτέ μ' ὀ | λυσιμέ|λης δόνει.
γλυκύ|πικρον ἀ|μάχανον | ὄρπετον (Sappho fragm. 40 p. 890 B

γ) ⏑⏑|⏓⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑–

Ὤνηρ | οὔτος ὁ | μαιόμε|νος τὸ μέ|γα κράτος
ἀντρέψ|ει τάχα | τὰν πόλιν· ἃ δ' ἔχε|ται ῥόπας
(Alcaeus fragm. 25 p. 938 B

δ) ⏑⏑|⏓⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑–

Κέλο|μαί τινα | τὸν χαρί|εντα Μέ|νωνα κα|λέσσαι
αἰ χρὴ|συμποσί|ας ἐπ' ὄ|νασιν ἐ|μοὶ γεγέ|νησθαι
(Alcaeus fragm. 46 p. 946 B

Die dramatischen Dichter haben bei Anwendung dieser Versart als Basis entweder den ursprünglichen Spondeus beibehalte oder statt seiner den Tribrachys gesetzt. So den Sponde Aeschyl. Pers. 864 ff.:

– –|⏓⏑⏑⏓⏑⏑⏓⏑⏑|⏓⏑⏑⏓⏑⏑⏓⏑̆

Ὅσσας δ' | εἶλε πό|λεις πόρον | οὐ δια|βὰς Ἅλυ|ος ποτα|μοῖο
οἷαι | Στρυμονί|ου πελά|γους Ἀχε|λωίδες | εἰσὶ πάρ|οικοι etc.

Den Tribrachys als Basis hat Sophocl. Antig. 979:

⏑⏑⏑|⏓⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑–

κατὰ δὲ | τακόμε|νοι μέλε|οι μελέ|αν πάθαν

Eurip. Medea 994:

⏑⏑⏑|⏓⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏓⏑⏑–⏑⏑–

ὀλέθρι|ον βιο|τὰν προσά|γεις ἀλό|χῳ τε|σᾷ στυγε|ρὸν θάνα|το

Auf ähnliche Weise leitet Aeschylus in der Parodos des Ag memnon (109 ff.) eine grössere daktylische Periode mit einem V schlag von zwei Iamben ein:

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

⏑ ⏓ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

ὅπως Ἀχαι|ῶν δίθρο|νον κράτος, Ἑλλάδος | ἦβας ..
φανέντες ἵκτ|αρ μελά|θρων χερὸς | ἐκ δορι|πάλτου.

ie durch solche Vortakte (Basen) eingeleiteten daktylischen Verse thalten in der Regel reine Daktylen; eine Ausnahme hiervon laubte sich Aeschylus in den Persern (V. 891 ff.) aus prosodi- ier Nothwendigkeit bei Anwendung von Inselnamen.

4. Die anakrusischen Daktylen.

Die älteren Lyriker pflegten den daktylischen Reihen eine akrusis, d. i. einen Auftakt von Einer zweifelhaften (selten einer kurzen) Silbe voranzuschicken. Die einfachste und gehnlichste Reihe dieser Art tritt in folgenden zwei Formen auf:

⏑̄ | ⏓ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

πατρ|όκτονον | Οἰδιπό|δαν (Aeschyl. Sept. 752)

⏑̄ | ⏓ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑̄

ἐ|γείνατο | μὲν μόρον αὐτῷ (ib. 751).

der Anwendung dieser Versart in den Processionsgesängen ισόδια) hat dieselbe den Namen *προσοδιακόν* erhalten (Schol. l. Ol. 3, 2: *λέγεται δὲ προσοδιακόν, ὅτι ταῖς προσόδοις καὶ ξενί|σεσι προσεγράφετο*). Am häufigsten kommt diese Versart Verbindung mit anderen Daktylen oder mit Trochäen und riten vor. So:

⏑̄ | ⏓ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑̄ | ⏓ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

αἰ|τέω σε φιλάγλαε, καλλί|στα βροτεᾶν πολίων
(Pind. Pyth. 12, 1)
με|λισσοτρόφου Σαλαμῖνος, | ὦ βασιλεῦ Τελαμών
(Eurip. Troad. 799).

⏑̄ | ⏓ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑̄ | ⏓ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

δὺκ | ἔστιν ἀποφθιμένοις ζω|ᾶς ἔτι φάρμακον εὑρεῖν
(Ibyc. fragm. 27 p. 1005 B.)
εἰ | κάλλιον ἀρχομένοισιν | ἢ καταπανομένοισιν
(Pind. fragm. 66 p. 309 B.).

– | ⏓ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – | ⏓ ⏑ ⏑ –

ἔστ|ιν δ' ἀφάνεια τίχας καὶ | μαρναμένων
(Pind. Isthm. 3, ep. 2 p. 257 B.).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

δ) – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ≍

ᾤπτ|ειρε γὰρ αὐτὸν ὕδως αἰ|εὶ φρονέοντα Διὸς κούρᾳ βασι-
λεῦσιν (Stesich. fragm. 18).

Selbständig und mehrmals wiederholt findet sich das *προσοδιακόν* bei Sophokles Antig. 354 ff.:

καὶ | φθέγμα καὶ ἀνεμόεν
φρό|νημα καὶ ἀστυνόμους.

Desgleichen Eurip. Rhes. 906 ff.:

ὅλ|οιτο μὲν Οἰνεΐδας,
ὅλ|οιτο δὲ Λαρτιάδας.

B. Der Anapaestus.

1. Der Anapäst (*ποὺς ἀνάπαιστος*), vierzeitig (*ῥυθμὸς τετρά|σημος*), der umgekehrte Daktylus (*ποὺς ἀντίστροφος τῷ δακτύλῳ*, schol. Heph. p. 133 W.), mit zwei Kürzen beginnend und eine Länge endend: ⏑ ⏑ – (s. ob. S. 138).

Durch Contraction der Kürzen und Auflösung der Länge kann der Anapäst vier verschiedene Formen annehmen, nämlich:

⏑ ⏑ –, – –, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑.

Die letzte Form (durch die Stelle des Ictus auf der zweiten Silbe vom Daktylus verschieden) wird von Hephaestion (c. 8) auf den Gebrauch im Drama beschränkt. Die älteren Lyriker (Alkman, Tyrtäus, Stesichorus, Ibycus) scheinen sich keine Auflösung der den Ictus tragenden Länge erlaubt zu haben. Auch vermieden die Dichter im Allgemeinen eine allzugrosse Häufung der Kürzen; daher nur in lyrischen Anapästen ein Proceleusmaticus (⏑ ⏑ ⏑ ⏑) statt eines Anapästes gesetzt wurde:

Aeschyl. Pers. 934 ff.: *κακὸν ἄρ' ἐγενόμαν . .*
κακοφάτιδα βοὰν, κακομέλετον ἰὰν . .
μετάτροπος ἐπ' ἐμοί.

Eurip. Hec. 62: *λάβετε φέρετε πέμπετ' ἀείρετέ μου.*

id. Iph. Taur. 184: *νέκυσιν μελέων τὰν ἐν μολπαῖς.*

id. Orest. 1485: *ὁ μὲν οἰχόμενος φυγάς, ὁ δὲ νέκυς ὤν* u. v. a.

In den melischen Anapästen aber enthielten sogar zwei oder drei Takte hintereinander die Auflösung der Länge des Anapästs in zwei Kürzen:

⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑̂ ⏑ ⏑ ⏑̂ ⏑ ⏑ ⏑̂ ⏑ ⏑ ⏑̂ ⏑ ⏑ –

⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑̂ ⏑ ⏑ ⏑̂ ⏑ ⏑ ⏑̂ ⏑ ⏑ ⏑̂ ⏑ ⏑ –

⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑̂ ⏑ ⏑ ⏑̂ ⏑ ⏑ –

⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑̂ ⏑ ⏑ ⏑̂ ⏑ ⏑ –

Pratinas fragm. 1, 2—4 u. 13; p. 1218 B.:

τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πολυπέταγα θυμέλαν;
ἐμὸς ἐμὸς ὁ Βρόμιος· ἐμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν
ἀν' ὄρεα σύμενον μετὰ Ναϊάδων . .
λαλοβαρυόπα παραμελορυθμοβάταν θ'.

⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑̂ ⏑ ⏑ ⏑̂ ⏑ ⏑ –

Aristoph. fr. 557: *τίς ὄρεα βαθύκομα τάδ' ἐπέσυτο βροτῶν.*

Schol. Heph. p. 131 W.: *ἴθι μόλε ταχύποδος ἐπὶ δέμας ἐλάφου.*

gl. auch Eurip. Iph. Taur. 197, 220 u. 232 (vgl. im Folg. Nr. 4):

φόνος ἐπὶ φόνῳ, ἄχεά τ' ἄχεσιν . .
ἄγαμος ἄτεκνος, ἄπολις ἄφιλος
ἔτι βρέφος, ἔτι νέον, ἔτι θάλος etc.

ıapästische Reihen mit lauter aufgelösten Längen nannten die ten Grammatiker *προκελευσματικοί* (Hephaest. c. 8), auch *εἰσό-* r (von ihrem Gebrauch beim Einzuge der Satyrchöre); die Ver- ıdung eines Anapäst und Spondeus: ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – –, *πόδα διφυῆ*, und ı eines Spondeus und Anapäst: – – ⏑ ⏑ ⏑ –, *πόδα ἀμοιβαῖον* (Dio- d. p. 481 K.). Die proceleusmatischen Verse eigneten sich we- ı ihres rasch hüpfenden Taktes für die Bewegungen der Satyr- ore, dagegen die gehäuften Spondeen für den feierlichen Ernst giöser Fest- und Opferlieder. Parodirt ist dieser gemessene kt des Opferliedes von Aristophanes (Aves 1057 ff.):

ἤδη μοι τῷ παντόπτᾳ
καὶ παντάρχᾳ θνητοὶ πάντες
θύσουσ' εἰκταίαις εὐχαῖς.
πᾶσαν μὲν γὰρ γᾶν ὀπτεύω,
σώζω δ' εἰθαλεῖς καρπούς,
κτεάνων παμφύλων γένναν θηρῶν, ἃ πάντ' ἐν γαίᾳ etc.

Gemessen wurden die anapästischen Reihen gewöhnlich nach podien (Syzygien), d. i. in der Weise, dass je zwei Takte zu nem Metron zusammengefasst wurden, also vier Anapäste

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

δ) ⏑ – | ⏓ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – | ⏓ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

ὤκτ|ειρε γὰρ αὐτὸν ὕδωρ αἰ|εὶ φρονέοντα Διὸς κούρᾳ βασι-
λεῦσιν (Stesich. fragm. 18)

Selbständig und mehrmals wiederholt findet sich das *προσοδιακόν* bei Sophokles Antig. 354 ff.:

καὶ | φθέγμα καὶ ἀνεμόεν
φρό|νημα καὶ ἀστυνόμους.

Desgleichen Eurip. Rhes. 906 ff.:

ὅλ|οιτο μὲν Οἰνεΐδας,
ὅλ|οιτο δὲ Λαρτιάδας.

B. Der Anapaestus.

1. Der Anapäst (*ποὺς ἀνάπαιστος*), vierzeitig (*ῥυθμὸς τετρά-σημος*), der umgekehrte Daktylus (*ποὺς ἀντίστροφος τῷ δακτύλῳ*, schol. Heph. p. 133 W.), mit zwei Kürzen beginnend und eine Länge endend: ⏑ ⏑ ⏓ (s. ob. S. 138).

Durch Contraction der Kürzen und Auflösung der Länge kann der Anapäst vier verschiedene Formen annehmen, nämlich

⏑ ⏑ ⏓, – ⏓, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑.

Die letzte Form (durch die Stelle des Ictus auf der zweiten Silbe vom Daktylus verschieden) wird von Hephaestion (c. 8) auf den Gebrauch im Drama beschränkt. Die älteren Lyriker (Alkman, Tyrtäus, Stesichorus, Ibycus) scheinen sich keine Auflösung der den Ictus tragenden Länge erlaubt zu haben. Auch vermieden die Dichter im Allgemeinen eine allzugrosse Häufung der Kürzen, daher nur in lyrischen Anapästen ein Proceleusmaticus (⏑ ⏑ ⏑ ⏑) statt eines Anapästes gesetzt wurde:

Aeschyl. Pers. 934 ff.: *κακὸν ἄρ' ἐγενόμαν . .*
κακοφάτιδα βοὰν, κακομέλετον ἰὰν . .
μετάτροπος ἐπ' ἐμοί.

Eurip. Hec. 62: *λάβετε φέρετε πέμπετ' ἀείρετέ μου.*

id. Iph. Taur. 184: *νέκυσιν μελέων τὰν ἐν μολπαῖς.*

id. Orest. 1485: *ὁ μὲν οἰχόμενος φυγάς, ὁ δὲ νέκυς ὤν* u. v. a.

In den melischen Anapästen aber enthielten sogar zwei oder drei Takte hintereinander die Auflösung der Länge des Anapästs in zwei Kürzen:

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑̂ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑̂ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑̂ ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑̂ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑̂ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –

Pratinas fragm. 1, 2—4 u. 13; p. 1218 B.:

τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πολυπίταγα θυμέλαν;
ἐμὸς ἐμὸς ὁ Βρόμιος· ἐμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν
ἀν' ὄρεα σύμενον μετὰ Ναϊάδων . .
λαλοβαρυόπα παραμελορυθμοβάταν θ'.

⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑̂ ⏑ ⏑ ⏑̂ ⏑ ⏑ –

Aristoph. fr. 557: *τίς ὄρεα βαθύκομα τάδ' ἐπέσυτο βροτῶν.*
Schol. Heph. p. 131 W.: *ἴθι μόλε ταχύποδος ἐπὶ δέμας ἐλάφου.*
gl. auch Eurip. Iph. Taur. 197, 220 u. 232 (vgl. im Folg. Nr. 4):

φόνος ἐπὶ φόνῳ, ἄχεά τ' ἄχεσιν . .
ἄγαμος ἄτεκνος, ἄπολις ἄφιλος
ἔτι βρέφος, ἔτι νέον, ἔτι θάλος etc.

apästische Reihen mit lauter aufgelösten Längen nannten die en Grammatiker *προκελευσματικοί* (Hephaest. c. 8), auch *εἰσόδ* (von ihrem Gebrauch beim Einzuge der Satyrchöre); die Verdung eines Anapäst und Spondeus: ⏑ ⏑ – – –, *πόδα διφυῆ*, und eines Spondeus und Anapäst: – – – ⏑ ⏑ –, *πόδα ἀμοιβαῖον* (Diod. p. 481 K.). Die proceleusmatischen Verse eigneten sich wen ihres rasch hüpfenden Taktes für die Bewegungen der Satyre, dagegen die gehäuften Spondeen für den feierlichen Ernst giöser Fest- und Opferlieder. Parodirt ist dieser gemessene kt des Opferliedes von Aristophanes (Aves 1057 ff.):

ἥδη μοι τῷ παντόπτᾳ
καὶ παντάρχᾳ θνητοὶ πάντες
θύσουσ' εὐκταίαις εὐχαῖς.
πᾶσαν μὲν γὰρ γᾶν ὀπτεύω,
σώζω δ' εὐθαλεῖς καρπούς,
κτείνων παμφύλων γένναν θηρῶν, ἃ πάντ' ἐν γαίᾳ etc.

Gemessen wurden die anapästischen Reihen gewöhnlich nach podien (Syzygien), d. i. in der Weise, dass je zwei Takte zu nem Metron zusammengefasst wurden, also vier Anapäste

einen anapästischen Dimeter und acht Anapäste einen anapästischen Tetrameter bildeten.

In der Silbenmessung haben die griechischen Dichter bei den Anapästen streng dieselben prosodischen Gesetze befolgt wie bei den übrigen Versmassen. Dagegen erlaubten sich hierbei die lateinischen Komiker grosse Freiheiten in der Zusammenziehung (Synalöphe) und Kürzung von Vocalen, namentlich von Positionslängen. So in nuptiis (Plaut. Cas. 5, 2, 2) — vestigium (Cist. 4, 2, 34) — filio (Bacch. 1164; 1175; 1196; 1204 u. v. a.) — nequior (Bacch. 616) — iniurias (Stich. 16) — quispiam (Cas. 2, 2, 2) — tertiust (Stich. 30) — pollentia (Cas. 4, 3, 3) — dies (Cist. 2, 1, 13) — eunt (Capt. 3, 2, 4) — dividam, zweisilbig (Pers. 757). — ĕxoptatum (Mil. 1011) — ărgentum (Pseud. 1321) — ŏppidum (Rud. 934) — ŏbsequens (Pers. 181) — ădgerunt (Truc. 1, 2, 16) — ĭn ridiculo (Cas. 5, 2, 3) — ĭgnobilis (Trin. 591) — ĭmprobae (Pseud. 183; Stich. 43) — pĕrdidi (Rud. 222) — ĭllico (Cas. 3, 6, 2) — ĭnde me (Pseud. 588) — ŭnde tu (Pers. 494) — tĕmperi (Pers. 768) — păntices (Pseud. 184) u. v. a. Dahin gehört auch die metrische Uebergehung eines kurzen Vocals vor den Liquiden r, l, m, n besonders in zweisilbigen Wörtern, wie in viri (einsilbig, Plaut. Stich. 29; Pseud. 167; 174; Men. 602) — fores (Stich. 311) — mei bellatores (Mil. 1077) — malae (Aul. 4, 9, 11) — dolis (Bacch. 1095; Pseud. 941) — neminem (zweisilbig, Mil. 1062; Poen. 5, 6, 11; vgl. Bentl. zu Ter. Hec. 3, 1, 1) — liberas virgines (Plaut. Pers. 845) — litteras (Pers. 173) — prospereque (dreisilbig, Pseud. 374) u. dgl. (Ueber andre prosodische Freiheiten der römischen Komiker sind die bisherigen eingehenden Untersuchungen von Ritschl, Fleckeisen, Brix, Christ u. A. noch nicht zum Abschluss gelangt. Vgl. Ritschl, Opusc. II. S. 444 ff.; Brix, Einleit. zu s. Ausg. des Trinummus S. 11 ff. und dessen: de Plauti et Terentii prosodia, Vratisl. 1841; Christ, Rhein. Mus. 23. Bd. S. 559 ff.).

Christ, Metrik S. 271 ff.: 'Der anapästische Rhythmus eignete sich wegen des Auftaktes, mit dem er energisch anhebt, und wegen des gleichmässigen Verhältnisses, das zwischen Hebung und Senkung stattfindet, vorzüglich zum Marschlied.*) So zogen die Spartaner unter dem Klange anapästischer Em

*) 'Jeder anapästische *πούς* bezeichnet einen Schritt des Singenden, die *ἄρσις* das Erheben, die *θέσις* das Niedersetzen des Fusses (Mar. Victor. 104: per tibias canunt incedentes ad pedem). Weil beim Marsche dem ersten Niedersetzen des Fusses eine Erhebung desselben vorausgeht, so muss auch in dem Metrum des begleitenden Gesanges, der mit dem Rhythmus des Marsches übereinstimmt, der erste *θέσις* eine *ἄρσις* vorausgehen' (Westphal, Metrik II. S. 397).

aterien in das Feld, und wurden in dem Drama die Bewegungen des Chores on anapästischen Versen begleitet. Nächstdem hatte der Anapäst seine Stelle orzüglich in den Klageliedern, deren schriller Ton und lauter Aufruf gut zum Vesen des aufsteigenden Rhythmus passte. Dieser doppelte Gebrauch der Anaäste hängt mit dem Charakter der auletischen Musik zusammen. Denn Flötenchall begleitete seit Alters den Aufmarsch der spartanischen (s. Victorin. 2, 3, 4; Plutarch Vit. Lycurgi c. 22 u. Laced. instit. c. 16, Polyaen. Strateg. 1, 10) nd lydischen (s. Herodot. 1, 17) Kriegsschaaren; und schon die ältesten Flötenläser, wie Olympos (s. Plutarch de mus. c. 15), Klonas, Sakadas, Echembrotos Pausan. 10, 7, 5) weihten ihre Kunst vornehmlich dem Weheruf und der lage (*μέλη θρηνώδη καὶ ἐπικήδεια*). Wie also zwischen dem Saitenspiel und m daktylischen Rhythmus, so herrschte auch zwischen der Flöte und dem apäst eine innere Verwandtschaft, die sich aus dunkler Vorzeit in die Blüthezeit der hellenischen Poesie vererbte.

Indess macht sich im Bau der Verse ein erheblicher Unterschied zwischen n anapästischen Marschliedern und den anapästischen Klagegesängen bemerkh. Die Marschanapäste sind durchweg dipodisch gebaut, haben emmetrische usen, lieben die gesetzmässigen, gewöhnlichen Taktformen und verschmähen Beimischung fremder Elemente. Freierer Bau der einzelnen Füsse, mannigere Gliederung, Verbindung mit anderen Rhythmen kennzeichnen hingegen threnodischen und melischen Anapäste. G. Hermann, der auf diese Unterede zuerst achtete, unterschied daher eigentliche Anapäste und sponsche Anapäste; die letztere Bezeichnung wählte er, weil in den Klaganaten sich häufig spondeïsche Füsse und Kola finden; aber der Ausdruck ist ig zutreffend, da sich in diesen freien Anapästen auch umgekehrt manchmal Längen aufgelöst finden. Wir ziehen daher die Bezeichnung freie oder lische Anapäste vor. Wenngleich nämlich auch die Marschanapäste und anapästischen Tetrameter nicht einfach deklamirt, sondern melodramatisch er musikalischer Begleitung vorgetragen wurden, so müssen doch die anderen t zur Begleitung der Marschbewegungen bestimmten Anapäste mit mannigerer Modulation gesungen worden sein. Ein deutliches Anzeichen dieser chiedenen Vortragsweise liegt in der sprachlichen Form vor; denn während en Marschanapästen die Formen des attischen Dialekts herrschen, begegnen en anapästischen Liedern die dorischen Vocale des künstlichen Dialekts der k. Im Uebrigen lassen sich die beiden Arten von Anapästen nicht immer g von einander scheiden. Hermann selbst hat dieses zugegeben und des z. B. die Anapäste in der Antigone 929 ff. eine Mittelstellung zwischen strengen und freien Anapästen einnehmen lassen (s. Epit. p. 380). Die ge ist um so schwerer zu ziehen, als der Chor in der Iphigenia Taurica t freien Anapästen einzieht und in vielen Stücken die Anapäste der Par, wie in Soph. El. 84, Eur. Hec. 59, Troad. 98, Med. 96, Hipp. 1342 klaen Inhalts sind und nur zum kleinsten Theil die Bewegungen des Chors iten.

2. Die anapästischen Dimeter und die anapästischen Systeme.

Die am häufigsten angewandte Reihe im anapästischen Rhythmus ist der Dimeter (aus vier Anapästen bestehend, s. im Vorsteh.).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

In Folge der zulässigen Auflösung der Längen und Contraction der Kürzen kann dieser Dimeter die mannigfaltigsten Formen annehmen, wie

α) ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ – (dies die einfachste normale Form):

Aesch. Agam. 40: *δέκατον μὲν ἔτος τόδ' ἐπεὶ Πριάμου . .*

β) – ⏓ – – – – ⏓ – – (ganz contrahirt):

Aesch. Prom. 1076: *ὑμᾶς αὐτάς· εἰδνῖαι γὰρ*

Aristoph. Nub. 889: *χώρει δευρί, δεῖξον σαυτὸν.*

γ) ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏑ – (die ersten drei Takte aufgelöst)

Aristoph. fr. 557: *τίς ὄρεα βαθύκομα τάδ' ἐπέσυτο βροτῶν.*

δ) – ⏓ ⏑ ⏑ – – ⏓ ⏑ ⏑ – (1 u. 3 contrahirt):

Soph. Oed. Col. 141: *δεινὸς μὲν ὁρᾶν, δεινὸς δὲ λέγειν.*

ε) ⏑ ⏑ ⏓ – – – ⏑ ⏑ ⏓ – – – (2 u. 4 contrahirt):

Eur. Alk. 78: *τί σεσίγηται δόμος Ἀδμήτου.*

ζ) – ⏓ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ (daktylisch, sämmtliche Kürzen in Längen und Längen in Kürzen umgewandelt):

Aesch. Agam. 1553: *κάππεσε, κάτθανε, καὶ καταθάψομεν.*

Eur. Hipp. 1361: *πρόσφορα μ' αἴρετε, σύντονα δ' ἕλκετε.*

η) – ⏓ ⏑ ⏑ – – – ⏓ ⏑ ⏑ – – (1 u. 3 daktylisch, 2 u. 4 spondeisch umgewandelt):

Aesch. Pers. 2: *Ἑλλάδ' ἐς αἶαν πιστὰ καλεῖται.*

Eur. Hek.: *Τρωάδες ὑμῖν, πρόσθε δ' ἄνασσαν.*

Der anapästische Dimeter hat mit wenigen Ausnahmen eine Cäsur nach dem zweiten Takte (s. die vorsteh. 3 Beispiele). In den Tragödien des Seneka ist dieses Gesetz so streng bewahrt, dass die anapästischen Verse derselben auch als Monometer geschrieben werden könnten. Beispiele von Vernachlässigung der Cäsur bei griechischen Dichtern sind:

Aesch. Agam. 52: *πτερύγων ἐρετμοῖσιν ἐρεσσόμενοι*
„ „ 64: *γόνατος κονίαισιν ἐρειδομένου*
„ „ 75: *ἰσόπαιδα νέμοντες ἐπὶ σκήπτροις.*
Aristoph. Ach. 1143: *ἴτε δὴ χαίροντες ἐπὶ στρατιάν*
„ Nub. 892: *ἐν τοῖς πολλοῖσι λέγων ἀπολῶ*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Aristoph. Nub. 947: *κεντούμενος ὥσπερ ὑπ' ἀνθρηνῶν*
„ Pac. 1002: *δούλοισι χλανισκιδίων μικρῶν* etc.

äufig tritt die Gliederung des Dimeter in zwei Hälften ausser rch die Cäsur noch durch den Sinn und den Personenwechsel härfer hervor, wie in

Aesch. Pers. 936: *κακοφάτιδα βοὰν, κακομέλετον ἰάν*
Aristoph. Nub. 718 ff.: *φροῦδα τα χρήματα, φρούδη χροιά,*
φρούδη ψυχὴ, φρούδη δ' ἐμβάς.
Soph. Oed. Col. 173: *πρόσθιγέ νύν μου. Αν. ψαύω καὶ δή.*
Plaut. Pers. 175: Potin ut taceas? potin ne moneas? etc.

gewöhnlich unter drei Personen vertheilt ist der Dimeter in

Aristoph. Nub. 893: *Δικ. ἀπολεῖς σύ; τίς ὤν; Αδ. λόγος. Δικ.*
ἥττων γ' ὤν,

welchem Verse der Scholiast bemerkt: *τὰ πρόσωπα οὐ τελείας τὰς συζυγίας.* Vgl. selbst vierfach getheilt in Aristoph. Thesph. 1080 ff.:

Μνη. τί κακόν; Εὐρ. τί κακόν; Μνη. λῃρεῖς; Εὐρ. λῃρεῖς.
Μνη. οἴμωζ'. Εὐρ. οἴμωζ'. Μνη. ὀτότυζ'. Εὐρ. ὀτότυζ'.

Das anapästische System hat als Schlussvers einen katalischen Dimeter (dimeter catalecticus in syllabam), der den Namen *παροιμιακός* (versus paroemiacus) führt, nach der (unwahrscheinlichen) Annahme der Grammatiker von *παροιμία* 'Sprichwort', angeblich Sprichwörter dieses Versmass liebten (Hephaestion führt als Beispiele an:

πότε δ' Ἄρτεμις οὐκ ἐχόρευσε;
καὶ χόρχορος ἐν λαχάνοισι).

itphal (Metr. II. S. 400) nimmt *παροιμιακός* für 'Marschrhythmus' leitet das Wort von *οἶμος* 'Weg' ab; Christ (Metr. S. 278) t an *οἶμη* 'Liedweise' und findet in *παροιμιακός* den beruhilen Charakter unsres Rhythmus (ähnlich wie in *παρεισπεῖν, μιάθιον*) ausgedrückt.

Im Parömiacus können ebenfalls alle Längen mit Ausnahme letzten aufgelöst und alle Kürzen zusammengezogen werden; ist der vorletzte Takt in der Regel ein reiner Anapäst.

⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑

Soph. Ant. 161: *κοινῷ κηρύγματι πέμψας*
„ „ 383: *καὶ ἐν ἀφροσύνῃ καθελόντες*
„ „ 530: *τέγγουσ᾽ εὐῶπα παρειάν*
„ „ 630: *ἀπάτας λεχέων ὑπεραλγῶν* etc.

Nur ausnahmsweise sind zuweilen im vorletzten Takte die beiden Kürzen in eine Länge zusammengezogen, wie in

Aeschyl. Suppl. 8: *ψήφῳ πόλεως γνωσθεῖσαι*
„ Agam. 366: *βέλος ἠλίθιον σκήψειεν,*

und umgekehrt die Auflösung der vorletzten Länge in zwei Kürzen, wie in

Eurip. Iph. Taur. 130: *πόδα παρθένιον ὅσιον ὁσίας*
„ Ion. 896: *κρόκεα πέταλα φάρεσιν ἔδρεπον*
„ „ 900: *ἵνα με λέχεσι μέλεα μέλεος.*
Plaut. Stich. 33: neque participant nos neque redeunt etc.

Der Parömiacus hat keine Cäsur nach dem zweiten Takt, wie der anapästische Dimeter (s. im Vorsteh.), vielmehr sind in ihm in der Regel der zweite und dritte Takt verbunden, damit die Schlusspause desto kräftiger hervortrete.

Einige Dichter haben den Parömiacus nicht blos als Schlussvers eines anapästischen Systems, sondern mehrere Parömiaci hintereinander angewandt. So schon Tyrtäus in einem Embaterion (p. 404 B.):

Ἄγετ᾽, ὦ Σπάρτας εὐάνδρου
κοῦροι πατέρων πολιητᾶν,
λαιᾷ μὲν ἴτον προβάλεσθε
δόρυ δεξιτερᾷ δ᾽ εὐτόλμως
μὴ φειδόμενοι τὰς ζωάς
οὐ γὰρ πάτριον τᾷ Σπάρτᾳ.

Ebenso Kratinus bei Hephästion:

σιγάν νυν ἅπας ἔχε σιγάν,
καὶ πάντα λόγον τάχα πεύσει,
ἡμῖν δ᾽ Ἰθάκη πατρίς ἐστιν,
πλέομεν δ᾽ ἅμ᾽ Ὀδυσσέι θείῳ.

ΕΘΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ad Eurip. Ion. 859 ff.:

ὦ ψυχά, πῶς σιγάσω;
πῶς δὲ σκοτίας ἀναφήνω
εὐνάς, αἰδοῦς δ' ἀπολειφθῶ;

Innerhalb der umfangreicheren anapästischen Systeme bemten sich die Dichter sehr häufig als Ruhepunkte für Gedankenschnitte statt der Parömiaci der anapästischen Monometer. Aeschyl. Prom. 284 ff.:

ἥκω δολιχῆς τέρμα κελεύθου
διαμειψάμενος πρὸς σέ, Προμηθεῦ,
τὸν πτερυγωκῆ τόνδ' οἰωνὸν
γνώμῃ στομίων ἄτερ εὐθύνων·
ταῖς σαῖς δὲ τύχαις, ἴσθι, συναλγῶ.
τό τε γάρ με, δοκῶ, συγγενὲς οὕτως.
ἐσαναγκάζει,
χωρὶς τε γένους οὐκ ἔστιν ὅτῳ
μείζονα μοῖραν νείμαιμ' ἢ σοί.
γνώσει δὲ τάδ' ὡς ἔτυμ', οὐδὲ μάτην
χαριτογλωσσεῖν ἔνι μοι· φέρε γὰρ
σήμαιν' ὅ τι χρή σοι συμπράσσειν·
οὐ γάρ ποτ' ἐρεῖς ὡς Ὠκεανοῖ
φίλος ἐστὶ βεβαιότερός σοι.

eschyl. Pers. 16:

οἵτε τὸ Σούσων ἠδ' Ἀγβατάνων
καὶ τὸ παλαιὸν Κίσσιον ἔρκος
προλιπόντες ἔβαν,
οἱ μὲν ἐφ' ἵππων, οἱ δ' ἐπὶ ναῶν,
πεζοί τε βάδην
πολέμου στῖφος παρέχοντες.

3. Die anapästischen Tetrameter.

Im katalektischen anapästischen Tetrameter ist der akatalekte Dimeter mit dem Parömiacus zu Einem Verse verbunden:

⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑–|⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑–

istoph. Nub. 962: ὅτ' ἐγὼ τὰ δίκαια λέγων ἤνθουν καὶ σωφροσύνη νενόμιστο.

„ Acharn. 641: ταῦτα ποιήσας πολλῶν ἀγαθῶν αἴτιος ὑμῖν γεγένηται.

Aristoph. Equit. 775: *ἐν τῷ κοινῷ τοὶς μὲν στρεβλῶν, τοὺ*
δ' ἄγχων, τοὺς δὲ μεταιτῶν.

Er duldet dieselben Zusammenziehungen und Auflösungen wie de Dimeter. Selbst die letzte Länge des ersten Kolon wird zuweile aufgelöst, wie

Aristoph. Nub. 326: *ὡς οὐ καθορῶ. Σω. παρὰ τὴν εἴσοδον. Στ*
ἤδη νυνὶ μόλις οὕτως.

„ Vesp. 350: *ἔστιν ὀπὴ δῆθ' ἥντιν' ἂν ἔνδοθεν οἷός*
εἴης διορύξαι

„ „ 397: *αὐτὸν δήσας. Ξαν. ὦ μιαρώτατε, τί ποιεῖ*
οὐ μὴ καταβήσει;

Die Dichter der Embaterien haben selbst im vorletzten Takte d Tetrameters den Spondeus nicht vermieden, wie

Tyrtaeus (p. 405 B.): *Ἄγετ', ὦ Σπάρτας ἔνοπλοι κοῦροι, πα*
τὰν Ἄρεος κίνασιν,

welche Form des Tetrameters deswegen auch *Λακωνικόν* genan wurde (Hephaest. c. 8; Plot. 6, 15; Victorin. 3, 5, 11). Die röm schen Komiker zogen nicht blos die Kürzen des vorletzten Tak häufig zusammen, sondern lösten auch dessen Länge auf, wie

Plaut. Pseud. 910: pol ego ínterii, homo si íllic abit: neque qu volui, hodie efficiam.

Die Hauptcäsur befindet sich im anapästischen Trimet regelmässig nach dem vierten Takte. Eine Abweichung hierv enthalten die Verse:

Aristoph. Nub. 987: *σὺ δὲ τοὺς νῦν εὐθὺς ἐν ἱματίοισι διδά*
κεις ἐντετελύχθαι

„ Vesp. 568: *κἂν μὴ τούτοις ἀναπειθώμεσθα, τὰ πο*
δάρι' εὐθὺς ἀνέλκει

„ Aves 600: *τῶν ἀργυρίων· αὐτοὶ γὰρ ἴσασι· λέγουσι*
τοι τάδε πάντες

Plaut. Pers. 779: solús ego omnibus antídeo facile, misérrum hominum ut vívam.

Ausser den bisher besprochenen katalektischen Tetrameter finden sich bei älteren römischen Dichtern, namentlich bei Plautu hin und wieder auch akatalektische Tetrameter. In sehr viel hierher gerechneten Fällen sind diese nichts als zwei in Einer Ze

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

beneinander geschriebene Dimeter, wie z. B. Plaut. Pers. 175 ff. e Verse:

potin út taceas? potin né moneas?
memini ét scio et calleo et cómmemini.
amas pól misera: id tuus scátet animus:
ego istúc pelagus tibi sít faciam

Cod. Ambrosianus, wie vorstehend, als Dimeter geschrieben d, während in den anderen Handschriften je zwei Dimeter einen talektischen Tetrameter bilden. In Fällen jedoch, wo am Schlusse ersten Dimeters Hiatus zugelassen ist, dürfte die tetrametrische ssung anzunehmen sein, wie Plaut. Pseud. 1321:

uid ego huíc homini faciám? satin ultro et argéntum aufert
et me ínridet.

Die katalektischen Tetrameter waren in ältester Zeit gleich anapästischen Dimetern und Systemen ein Marschrhythmus; solcher wurden sie sowol in den Embaterien und Schlachtngen der Spartaner (Cic. Tusc. 2, 16, 37: Spartiatarum pro- t ngmen ad tibiam, nec adhibetur ulla sine anapaestis pedibus tatio), als in den Anapästen der Komödie angewandt; in Letzr leiteten sie den Einzug und Abzug des Chors oder eines uspielers ein und begleiteten dieselben (wie in Aristophanes' . 263 ff.; 1510; Lysistr. 1072 ff.; Plutus 1208 ff.); ebenso waren er Parabase die Tetrameter der herrschende Rhythmus. (Daher Rede des Chorführers in der Parabase selbst *ἀνάπαιστοι* nnt wird. Aristoph. Equit. 504: *ὑμεῖς δ' ἡμῖν προσέχετε τὸν τοῖς ἀναπαίστοις.* Id. Pax 735: *παραβὰς ἐν τοῖς ἀναπαίσ-* Id. Aves 684: *ἄρχου τῶν ἀναπαίστων.* Id. Acharn. 627: *ἀποδύντες τοῖς ἀναπαίστοις ἐπίωμεν.*) Der Marschrhythmus Tetrameter tritt besonders Ran. 354 ff. beim feierlichen Ein- des Chors der Mysten hervor, bei welchem der Chorführer Hierophant die berühmten Anapäste spricht:

ἁμὲ χρὴ κἀξίστασθαι τοῖς ἡμετέροισι χοροῖσιν
τις ἄπειρος τοιῶνδε λόγων, ἢ γνώμῃ μὴ καθαρεύει,
γενναίων ὄργια Μουσῶν μήτ' εἶδεν μήτ' ἐχόρευσεν,
ὁδὶ Κρατίνου τοῦ ταυροφάγου γλώττης βακχεῖ' ἐτελέσθη,
βωμολόχοις ἔπεσιν χαίρει, μὴ 'ν καιρῷ τοῦτο ποιοῦσιν,
στάσιν ἐχθρὰν μὴ καταλύει, μηδ' εὔκολός ἐστι πολίταις
Ὦ' ἀνεγείρει καὶ ῥιπίζει, κεφδῶν ἰδίων ἐπιθυμῶν,

ἡ τῆς πόλεως χειμαζομένης ἄρχων καταδωροδοκεῖται . . .
τούτοις αὐδῶ καὖθις ἀπαυδῶ καὖθις τὸ τρίτον μάλ' ἀπαυδῶ
ἐξίστασθαι μύσταισι χοροῖς· ὑμεῖς δ' ἀνεγείρετε μολπὴν
καὶ πανυχίδας τὰς ἡμετέρας, αἳ τῇδε πρέπουσιν ἑορτῇ etc.

Als Proben von anapästischen Tetrametern in der Parabase stehen hier der Anfang der Rede des Chorführers in Aristophanes' 'Rittern' (V. 507 ff.) und in den 'Vögeln' (V. 685 ff.):

Εἰ μέν τις ἀνὴρ τῶν ἀρχαίων κωμῳδοδιδάσκαλος ἡμᾶς
ἠνάγκαζεν λέξοντας ἔπη πρὸς τὸ θέατρον παραβῆναι,
οὐκ ἂν φαύλως ἔτυχεν τούτου· νῦν δ' ἄξιος ἐσθ' ὁ ποιητής,
ὅτι τοὺς αὐτοὺς ἡμῖν μισεῖ, τολμᾷ τε λέγειν τὰ δίκαια,
καὶ γενναίως πρὸς τὸν Τυφῶ χωρεῖ καὶ τὴν ἐριώλην.
ἃ δὲ θαυμάζειν ὑμῶν φησιν πολλοὺς αὐτῷ προσιόντας,
καὶ βασανίζειν, ὡς οὐχὶ πάλαι χορὸν αἰτοίη καθ' ἑαυτόν,
ἡμᾶς ὑμῖν ἐκέλευε φράσαι περὶ τούτου φησὶ γὰρ ἀνὴρ
οὐχ ὑπ' ἀνοίας τοῦτο πεπονθὼς διατρίβειν, ἀλλὰ νομίζων
κωμῳδοδιδασκαλίαν εἶναι χαλεπώτατον ἔργον ἁπάντων·
πολλῶν γὰρ δὴ πειρασάντων αὐτὴν ὀλίγοις χαρίσασθαι·
ὑμᾶς δὲ πάλαι διαγιγνώσκων ἐπετείους τὴν φύσιν ὄντας,
καὶ τοὺς προτέρους τῶν ποιητῶν ἅμα τῷ γήρᾳ προδιδόντας etc.

Aus den 'Vögeln' (685 ff.):

Ἄγε δὴ φύσιν ἄνδρες ἀμοιρόβιοι, φύλλων γενεᾷ προσόμοιοι,
ὀλιγοδρανέες, πλάσματα πηλοῦ, σκιοειδέα φῦλ' ἀμενηνά,
ἀπτῆνες ἐφημέριοι, ταλαοὶ βροτοί, ἀνέρες εἰκελόνειροι,
προσέχετε τὸν νοῦν τοῖς ἀθανάτοις ἡμῖν, τοῖς αἰὲν ἐοῦσι,
τοῖς αἰθερίοις, τοῖσιν ἀγήρῳς, τοῖς ἄφθιτα μηδομένοισιν.
ἵν' ἀκούσαντες πάντα παρ' ἡμῶν ὀρθῶς περὶ τῶν μετεώρων
φύσιν οἰωνῶν γένεσίν τε θεῶν ποταμῶν τ' Ἐρέβους τε Χάους τε
εἰδότες ὀρθῶς Προδίκῳ παρ' ἐμοῦ κλάειν εἴπητε τὸ λοιπόν.
Χάος ἦν καὶ Νὺξ Ἔρεβός τε μέλαν πρῶτον καὶ Τάρταρος εὐρύς,
γῆ δ' οὐδ' ἀὴρ οὐδ' οὐρανὸς ἦν· Ἐρέβους δ' ἐν ἀπείροσι κόλποις
τίκτει πρώτιστον ὑπηνέμιον Νὺξ ἡ μελανόπτερος ᾠόν,
ἐξ οὗ περιτελλομέναις ὥραις ἔβλαστεν Ἔρως ὁ ποθεινός etc.

Droysen's Nachbildung der vorstehenden drei Tetrameterreihen lautet (Uebers. v. Aristoteles' Werken, 2. Aufl., Leipz. 1871):

α) Frösche V. 354 ff.:

'Schweigt andachtsvoll und in heiliger Scheu entferne sich unseren Chören
Wer Theil nicht hat am geweiheten Wort, wer rein nicht ist in Gesinnung

Wer die Orgien edelster musischer Kunst nicht sah noch im Chore begehn half,
Noch Kratinos des Stierhorns bakchische Weihn in begeistertem Schauen empfangen —
Wer gemein witzreissender Worte sich freut, die zur Unzeit hören sich lassen,
Wer Hader im Volk nicht dämpft, wo er kann, noch sich gern Mitbürgern versöhnet,
Nein heftiger schürt und die Glut anfacht, in Begier nach eigenem Vortheil, —
Wer im Amt, wenn der Staat wie in Sturmflut wankt, zugänglich sich zeigt für Geschenke . . .
Sei's denen gesagt und aber gesagt und zum dritten gesagt und geheissen,
Zu entfernen sich gleich vor dem mystischen Chor! Ihr aber erweckt den Gesang jetzt
Und unseren mächtigen Beiwachtwitz, wie er ziemet dem heutigen Feste!'

Ritter V. 507 ff.:

'In früherer Zeit, wär' einer mir da von den alten Komödienmeistern
Mit der Bitte genaht, vor dem Publikum hier des Gedichts Parabase zu sprechen,
So hätt' er von uns das schwerlich erreicht. Jetzt aber verdient es der Dichter,
Da er eben dieselbigen hasset wie wir, und es waget, zu sagen die Wahrheit,
Und so höchst hochherzig den Typho selbst angreift und die wirbelnde Windsbraut.
Doch da, wie er sagt, wol mancher von euch ihn besuchte, sich drüber zu wundern
Und ihn auszuforschen, warum er denn nicht schon längst für sich selber den Chor nahm,
So, befiehlt er, sollen darüber wir euch aufklären. Er nämlich versichert,
Aus Thorheit sei's nicht eben geschehn, wenn er fern blieb, sondern aus Gründen.
Ihm gelte, so sagt er, Komödienspiel für die allerbeschwerlichste Arbeit,
Denn so viele bereits damit sich befasst, sehr wenigen zeig' es sich dankbar.
Dann säh' er ja längst auch ein, wie bei euch Beifall nur ein Jahresgewächs sei,
Und wie stets ihr die Dichter, die sonst ihr beklatscht, wenn sie altern, verachtet und preisgebt,' u. s. w.

Vögel V. 685 ff.:

'O Menschen ihr rings, Nachtwandler am Tag, Herbstlaub in dem Walde des Lebens,
Ihr, Staubes Gebild, ohnmächtiges Müh'n, ruhlos traumgleiches Vergebens,
Ihr Eintagsfliegen, zum Fliegen zu schwach, ihr zum lebenden Sterben Erles'nen,
Hört, hört jetzt uns, die Unsterblichen, an, die ewiglich seiend gewes'nen,
Die ätherischen, nimmer ergreisenden, euch Unvergängliches sinnend zum Wohle,
Dass von Allem belehrt, was da wallet und hallt meteorisch von Pole zu Pole,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Von der Vögel Natur, von der Götter Geburt, vom Styx und vom höllischen Ofen,
Abführen ihr leicht ad absurdum könnt die modernen Naturphilosophen!
Denn Chaos und Nacht und Erebos war anfangs und des Tartaros Oede,
Nicht Himmel, noch Erde, noch Luft war da; doch in Erebos' todtem Geklüfte,
Da gebar jetzt windesbefruchtet die Nacht, die schattenbeschwingte, das Urei,
Aus dem in der Monde vollendetem Kreis die verlangende Liebe zur Welt kam' u. s. w.

Aristophanes' Meisterschaft in der Gestaltung des anapästischen Tetrameters hat diesem bei den Alten die Bezeichnung *μέτρον Ἀριστοφάνειον* verschafft (Hephaest. c. 8; Dionys. de comp. verb. c. 25; Victorin. 2, 3, 11; Censorin. fragm. 14, 9), obgleich schon die älteren Komiker Eupolis, Kratinus u. A. den Tetrameter gebraucht hatten.

4. Ausser den erwähnten Hauptgattungen der anapästischen Verse, dem Dimeter (nebst Monometer) und Tetrameter, war noch obgleich sehr selten, die anapästische Tripodie, aus drei Anapästen bestehend, und zwar sowol akatalektisch als katalektisch, in Gebrauch.

a) Akatalektische Tripodien, mit anderen anapästischen Versen (Dimetern oder Tetrametern) verbunden, sind (nach Christ's Annahme, Metr. S. 294):

Aristoph. Lysistr. 479 ff.: *τόδε σοι τὸ πάθος μετ' ἐμοῦ*
ὅτι βουλόμεναί ποτε τὴν Κραναὰν
κατέλαβον, ἐφ' ὅτι τε μεγαλόπετρον
ἄβατον
ἀκρόπολιν ἱερὸν τέμενος.

„ Aves 327 ff.: *ἔα ἔα*
προδεδόμεθ' ἀνόσιά τ' ἐπάθομεν
ὃς γὰρ φίλος ἦν, ὁμότροφά θ' ἡμῖν
ἐνέμετο πεδία παρ' ἡμῖν,
παρέβη μὲν θεσμοὺς ἀρχαίους,
παρέβη δ' ὅρκους ὀρνίθων.

Vgl. auch Eurip. Iph. Taur. 197 ff.: *φόνος ἐπὶ φόνῳ* etc. (s. o. S. 173).

b) Katalektische Tripodien:

Eurip. Ion 903 ff.: *οἴμοι μοι· καὶ νῦν ἔρρει*
πτάνοις ἁρπασθεὶς θοίνα

παῖς μοι καὶ σοὶ τλήμων·
σὺ δὲ κιθάρᾳ κλάζεις
παιᾶνας μέλπων.

Eurip. Iph. Taur. 126 ff.: ὦ παῖ τᾶς Λατοῦς,
Δίκτυνν' οὐρεία,
πρὸς σὰν αὐλάν, εὐστύλων
ναῶν χρυσήρεις θριγκούς,
πόδα παρθένιον ὔσιον ὁσίας
κληδούχου δούλα πέμπω.

Aristoph. Av. 1328 ff.: τί γὰρ οὐκ ἔνι ταύτῃ
καλὸν ἀνδρὶ μετοικεῖν;

Vgl. auch Eurip. Ion 146 ff.; Alk. 908 ff.; Hek. 199; Med. 918 u. a.

---

§. 4. II. Das ungerade Taktgeschlecht, *γένος ἄνισον* (vgl. in der Rhythmik S. 137 und in d. Metr. §. 3 S. 155).

A. Das doppelte Taktgeschlecht, *γένος διπλάσιον* od. *βικόν*.

Dazu gehört 1. der Trochäus, 2. der Iambus. In beiden ten sind je drei kleinste Zeiteinheiten (*χρόνοι πρῶτοι*) zu einem hmischen Ganzen, dem *ποὺς ἰαμβικός* (*ῥυθμὸς τρίσημος*) ver- gt. Zwei Zeiteinheiten bilden, wie im geraden Taktgeschlecht, *θέσις*, aber nur Eine Zeiteinheit die *ἄρσις* (von dieser Un- hheit der beiden Takttheile hat das Geschlecht den Namen erade', *ἄνισον*). Je nachdem der Takt mit der *θέσις* oder mit *ἄρσις* beginnt, heisst derselbe Trochäus: ⏑ –, oder Iambus: – ⏑.

1. Das doppelte Taktgeschlecht wird auch das iambische genannt, weil it dem daktylischen Hexameter der iambische Trimeter das am häufig- angewandte Versmass zu sein schien. In der wissenschaftlichen Darstel- aber wird, in Uebereinstimmung mit der Behandlung des geraden Takt- lechts, der Trochäus, als mit der Länge beginnend, dem Iambus, der er Kürze beginnt, vorangestellt.

2. Ueber die Ableitung des Wortes *ἴαμβος* sind vielerlei unhaltbare Ver- angen aufgestellt worden (von *Ἰάμβη*, der Dienerin des eleusinischen Kö- Keleus, welche die Demeter, als sie ihre Tochter suchend, nach Eleusis durch scherzhafte Verse zum Lachen brachte, Plut. 1, 8; Diom. p. 477 K.; Schol. Hephaest. p. 152 W. Oder von *Ἴαμβος*, einem Sohne des Ares, von *θρίαμβος* oder von *ἴέναι βάδην*, Diom. l. l. Oder von *ἰαμβίζειν*, otten', Schol. Hephaest. l. l.; Victorin. 1, 11, 16; 2, 4, 7). Am wahrschein- en ist die Ableitung von W. *ιαπ*, *ἰάπ-τω* 'werfen'. Vgl. Curtius (Griech.

Etymol. S. 490 d. 3. Aufl.): 'Dass ἴαμβ-ος ursprünglich Wurf, dann Wurfvers Spottvers bedeutete, kann wol nicht bezweifelt werden. Noch Aristoteles fühlte in dem abgeleiteten ἰαμβίζειν etwas von dieser Grundbedeutung, wenn er Poet. sagt: ἰαμβεῖον καλεῖται, ὅτι ἐν τῷ μέτρῳ τοὐτῳ ἰάμβιζον ἀλλήλους. Durch Nasalirung ward ιαβ zu ιαμβ, ähnlich wie κορυφ (κορυφή) zu κόρυμβος'. (Vgl auch Westphal Metrik II. S. 442 ff.). In anderer Weise erklärt Christ (Metrik S. 334) den Zusammenhang des Wortes mit ἰάπτω: 'Am wahrscheinlichsten bezog sich das Wort ἴαμβος ursprünglich auf die dem iambischen Rhythmus entsprechende Bewegung des Wurfschrittes oder des zum raschen Gang vorgestreckten Fusses; s. Chr. Kirchhoff, die orchestische Eurhythmie der Griechen S. 10. — Der Name τροχαῖος (eigentlich 'laufend', 'schnell', von τρόχος, 'Lauf τροχός, 'Rad', 'Scheibe') bezeichnet den 'Schnelltakt' 'nach der raschen Wiederkehr der θέσις, die ein schnelles Auf- und Niedersetzen des Fusses zur Folge hatte, und nach dem Herabfallen von der Hebung zur Senkung durch die ein rollende Bewegung in den Vers kam' (Christ S. 303); vgl. Aristot. Rhet. 3, 8, 4 ἔστι γὰρ τροχερὸς ῥυθμὸς τὰ τετράμετρα (s. im Folg. Nr. 1, c). Der andere Name des Trochäus, χορεῖος, Chorêus, bezieht sich auf den Gebrauch des trochäischen Rhythmus beim Tanze. Cicero (orat. 64, 217) und Quintilian (inst. orat. 9, 4, 80) machten einen Unterschied zwischen trochaeus und chorêus, indem sie dem erstern die ursprüngliche Form – ⏑, dem letztern die in Kürze aufgelöste dreisilbige (= tribrachys) ⏑ ⏑ ⏑ zuschrieben. Spätere lateinische Grammatiker nannten trochaeus denjenigen zweisilbigen Fuss, dessen erste Silbe von Natur lang ist (wie in sûme), chorêus dagegen denjenigen, dessen erste Silbe eine Positionslänge hat (wie in esse).

1. Der Trochaeus, τροχαῖος: – ⏑.

Die diesen dreizeitigen Takt beginnende Länge kann in zwei Kürzen aufgelöst werden: ⏑ ⏑ ⏑, wodurch der Takt die Form des Tribrachys annimmt. Der Ictus der aufgelösten Länge ruht auf der ersten der beiden Kürzen. Auflösungen der Länge des Trochäus wandte bereits Archilochus an, jedoch bei einer trochäischen Syzygie häufiger im ersten als im zweiten Takte, und mehr zu Anfange des Kolon als am Ende desselben. Auch wurde in älterer Zeit die Auflösung bei einem einzelnen selbständigen Worte und bei den mittleren oder schliessenden Silben eines Wortes vermieden. Erst Euripides wandte dieselbe im strenger gebauten trochäischen Tetrameter an, wie

Orest. 740: χρόνιος· ἀλλ' ὅμως τάχιστα κακὸς ἐφωράθη φίλ
und Phoen. 615: ἔξιμεν· πατέρα δέ μοι δὸς εἰσιδεῖν. Ετ. ἐ
ἂν τύχοις.

In den lyrischen Rhythmen waren die Auflösungen häufi und freier; so

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Aristoph. Av. 1720 ff.: *ἄναγε, δίεχε, πάραγε, πάρεχε,*
περιπέτεσθε,
μάκαρα μάκαρι σὺν τύχᾳ

„ Lysistr. 1279: *πρόσαγε χορόν, ἔπαγέ τε χάριτας.*

Einen Daktylus statt eines Trochäus erlaubten sich die griechischen Dichter nur in den seltensten Fällen bei Eigennamen, wie

Hermipp. fragm. 46, 2: *τῷ Διονύσῳ πάντα τἀμαυτοῦ δίδωμι χρήματα*

Eurip. Orest. 1535: *σύγγονόν τ' ἐμὴν Πυλάδην τε τὸν τάδε ξυνδρωντά μοι*

„ Iph. Aul. 883: *πάντ' ἔχεις· Ἀρτέμιδι θύσειν παῖδα σὴν μέλλει πατήρ.*

Dagegen finden sich bei Plautus und Terenz Daktylen für rochäen nicht blos im ersten Versfusse, der überhaupt grössere etrische Freiheiten gestattete, sondern mit gewissen Einschränkgen auch an den übrigen Versstellen; vgl. Lachmann Lucr. 116; Ritschl praef. ad Mil. p. XXII.

Da in der Regel zwei Trochäen zu Einem zusammengesetzten sse, dem ditrochaeus, unter Einem Hauptictus zusammengefasst rden, so galt die letzte Silbe des ditrochaeus als syllaba anceps, raus die bekannte Regel entstand, dass an den geraden Stellen s trochäischen Verses ein Spondeus gesetzt werden darf. Die mischen Komiker dehnten jedoch diese Freiheit auch auf die geraden Stellen aus.

Die häufigsten und beliebtesten Versarten des trochäischen ythmus sind: a. die akatalektische Tripodie, b. der trochäische Dimeter und c. der trochäische Tetrameter.

a. Die akatalektische Tripodie oder das *μέτρον Ἰθυφαλλικόν*: ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ||, nach Hephaest. c. 6 von Archilochus erfunden und von ihm als Schlusskolon nach einer daktylischen oder anapästischen Reihe angewandt;

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ||
οὐκέθ' ὅμως θάλλεις ἁπαλὸν χρόα· | κάρφεται γὰρ ἤδη
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ||
ἐρέω, πολὺ φίλταθ' ἑταίρων, | τέρψεαι δ' ἀκούων.

ltere Dichter haben das Ithyphallikon ebenfalls in dieser Verdung gebraucht; doch findet es sich bei denselben auch nach

iambischen, trochäischen und logaödischen Versen, wie Eurip. Phoen. 1033; 1030; Anacr. fragm. 88; vgl. auch Plaut. Pseud. 141:

Hóc eorum opust, ut mávelis lupós aput ovis, quám domi
línquere hos custódes.

Nicht selten ist das Ithyphallikon mit dem vorangehenden Verse durch ein mehrsilbiges Wort verbunden, wie

Aristoph. Ran. 884: *νῦν γὰρ ἀγὼν σοφίας ὁ μέγας χω|ρεῖ πρὸς ἔργον ἤδη.*

Die letzte Silbe des Ithyphallikon ist in der Regel eine Länge; auch die Längen der übrigen Takte werden selten aufgelöst. Beispiele von Auflösungen sind

Sophocl. Antig. 800: *θέμις δρᾶν τάλαινα*
Aristoph. Ran. 1490: *διὰ τὸ σύνετος εἶναι*
Plaut. Epid. 4, 1, 19: hunc congrediar astu.

Die trochäische Tripodie erscheint auch öfters in katalektischer Form, wie

Eurip. Iph. Aul. 256: *τοῖς δὲ Κάδμος ἦν χρύσεον δράκοντ' ἔχων.*

Aristoph. Lysistr. 1307: *τᾷ σιῶν χοροὶ μέλοντι καὶ ποδῶν κτύπος.*

Plaut. Pseud. 1310: sed, Simo, ut probe | tactust Ballio u. a.

b. Der trochäische Dimeter oder die trochäische katalektische Tetrapodie (auch *μέτρον Εὐριπίδειον* gen., Hephaest. c. 5 und schlechthin *τετράμετρον*, Aristot. Rhet. 3, 8, 4) war bei den lyrischen und dramatischen Dichtern sehr beliebt. In der Regel bestanden alle Takte aus reinen Trochäen. Erst die griechischen Komiker gebrauchten an vierter Stelle eine syllaba anceps, und die römischen Dichter liessen sowol an den geraden als an den ungeraden Stellen den Spondeus und Daktylus zu, wie

Plaut. Pseud. 211: dýnamin domi habent máxumam:
sí mihi non iam huc cúlleis
óleum deportátum erit.

Dieses Kolon eignete sich durch seinen raschen Rhythmus für die leichte Bewegung des Tanzes; daher Pratinas dasselbe i

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

seinem berühmten Hyporchem (*Τίς ὁ θόρυβος ὅδε;* etc., p. 1218 B.) anwendet:

. . . . . ὁ δ' αὐλός
ὕστερον χορευέτω· | καὶ γὰρ ἐσθ' ὑπηρέτας,

und die Grammatiker dasselbe auch *ῥυθμὸς χοριακός*, 'den Tanzrhythmus' nennen (Philoxenus bei Atilius p. 302 K. und Victorin. 4, 2, 53).

Die Lyriker haben die Zahl von 7 Silben in diesem Verse festgehalten (Philoxen. a. a. O. nennt ihn deswegen choriacon heptasyllabon); vgl. den vorstehenden Vers des Pratinas und Hor. Carm. 2, 18:

non ebur, neque aureum . .
non trabes Hymettiae . .
Africâ, neque Attali etc.

Die Tragiker aber lösten zuweilen einzelne Längen in Kürzen auf, wie

Aeschyl. Eum. 498: *πάθεα προσμένει τοκεῦ|σιν μεταῦθις ἐν χρόνῳ*

Eurip. Phoen. 638 ff.: *Κάδμος ἔμολε τάνδε γᾶν*
Τύριος, ᾧ τετρασκελὴς etc.

c. Der trochäische katalektische Tetrameter, bereits bei Archilochus angewandt (daher metrum Archilochium bei., Victorin. 2, 5, 8; 3, 14, 4 u. a.), besteht aus der Verbindung eines trochäischen akatalektischen Dimeters mit einem katalektischen:

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑

Solon fragm. 33 (p. 433 B.): *ἐσθλὰ γὰρ θεοῦ διδόντος | αὐτὸς οὐκ ἐδέξατο*

„ „ 34 (p. 434 B.): *λοξὸν ὀφθαλμοῖς ὁρῶσιν | πάντες ὥστε δήϊοι.*

Die lyrischen Dichter pflegen diesen Vers aus reinen Trochäen zu bilden; die Dramatiker aber wenden häufig, um demselben einen höhern Takt zu geben, an den geraden Stellen den Spondeus an; daher sind trochäische Tetrameter selbst mit drei Spondeen nicht selten; so z. B.

Aristoph. Nub. 607 ff.: *ἡνίχ' ἡμεῖς δεῦρ' ἀφορμᾶσθαι παρεσκευάσμεθα*
ἡ Σελήνη συντυχοῦσ' ἡμῖν ἐπέστειλεν φράσαι.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Eine Auflösung der Länge des vorletzten Fusses wurde in diesem Verse möglichst vermieden, um den trochäischen Rhythmus gegen den Versschluss hin rein zu erhalten. Ausnahmen traten nur hin und wieder bei Eigennamen und bei mehrsilbigen Schlusswörtern ein, wie

Aristoph. Nub. 581: *εἶτα τὸν θεοῖσιν ἐχθρὸν βυρσοδέψην Παφλαγόνα*

„ Av. 281: *ἀλλὰ χοὗτος ἕτερος; Επ. ἀλλ' οὗτος μέν ἐστι Φιλοκλέους*

„ „ 276: *τίς τοτ' ἔσθ' ὁ μουσόμαντις ἄτοπος ὄρνις ὀριβάτης;*

„ Vesp. 461: *ἀλλὰ μὰ Δι' οὐ ῥᾳδίως οὕτως ἂν αὐτοὺ διέφυγες.*

(Vgl. Rumpel, der trochäische Tetrameter bei den griech. Lyrikern und Dramatikern im Philol. Bd. 28 S. 425 ff.).

Die römischen Komiker haben, mit alleiniger Ausnahme der vorletzten Stelle, überall eine syllaba anceps für zulässig gehalten und sich selbst den stellvertretenden Daktylus erlaubt; nur am Schlusse des ersten Kolon durfte derselbe nicht stehen.

Die Cäsur des Tetrameters befindet sich am natürlichsten nach dem 4. Fusse:

⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ,

und die griechischen Lyriker und Tragiker haben diese fast immer streng bewahrt. Dagegen haben die Komiker diese Hauptcäsur häufig vernachlässigt, und dafür eine Cäsur nach der *θέσις* des vierten Fusses angewandt, wie

Aristoph. Nub. 620: *κᾆθ' ὅταν θύειν δέῃ, | στρεβλοῦτε καὶ δέρετε κἀζετε*

Ter. Phorm. 862: póne adprendit pállio, | resupínat, respició, rogat

und selbst diese Cäsur wurde häufig vernachlässigt, wie

Aristoph. Nub. 580: *μηδενὶ ξὺν νῷ, τότ' ἢ βροντῶμεν ἢ ψακάζομεν*

„ „ 609: *πρῶτα μὲν χαίρειν Ἀθηναίοισι καὶ τοῖς ξυμμάχοις*

„ Pax. 302: *ὦ Πανέλληνες, βοηθήσωμεν, εἴπερ πώποτε*

Plaut. Trin. 1145: neú qui rem ipsam pósset intellégere, thesaurúm tuom

„ „ 604: quoí homini despóndit? Lysitelelí, Philtoi fílio.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Den Hiatus in der Cäsur haben die griechischen Dichter ermieden; Plautus dagegen hat denselben sehr häufig zugelassen, ie aus zahlreichen Beispielen (aus denen er nur durch gewaltame Emendation entfernt werden könnte) ersichtlich ist. Vgl. hrist's Metrik S. 323 und die daselbst citirten Autoren.

2. Der Iambus, *ἴαμβος*.

Der Iambus ist der umgekehrte Trochäus, also: ⏑ –. Derselbe urde, nach der Angabe des Pollux (4, 65; vgl. Bergk Poët. lyr. 812), zuerst von Terpander in einem kitharodischen Nomos gewandt und kam frühzeitig durch seinen hüpfenden Rhythmus i den heiteren Demeter- und Bakchosfesten in Gebrauch, worauf in die Spottpoesie des Archilochus gelangte. Ueber den Urrung des Namens *ἴαμβος* s. im Vorsteh. S. 185.

Iambische Reihen gleichen trochäischen mit vorangehender akrusis, daher können in denselben die ungeraden Takte (1. 5) sowol reine Iamben als Spondeen enthalten; auch werden in n iambischen Reihen wie in den trochäischen je zwei Takte ythmisch (als Dipodie) verbunden, also:

= | – ⏑ – = | – ⏑ – = | – ⏑ – = ...

e älteren römischen Dichter haben die Anwendung des Spons auch auf die geraden Stellen, mit alleiniger Ausnahme des zten Taktes, ausgedehnt.

Der iambische Rhythmus nähert sich am meisten der Umgssprache, daher wurde derselbe die herrschende Form für den alog des griechischen und römischen Dramas. Vgl. Aristot. etor. 3, 1, 9: *ὥσπερ (οἱ τὰς τραγῳδίας ποιοῦντες) ἐκ τῶν τεμέτρων εἰς τὸ ἰαμβεῖον μετέβησαν, διὰ τὸ τῷ λόγῳ τοῦτο μέτρων ὁμοιότατον εἶναι τῶν ἄλλων.* Ib. 3, 8, 4: *ὁ δὲ ἴαμβος ἡ ἐστιν ἡ λέξις τῶν πολλῶν· διὸ μάλιστα πάντων τῶν μέτρων βεῖα φθέγγονται λέγοντες.* Id. Poët. 4, 14: *μάλιστα γὰρ λεκὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν· σημεῖον δὲ τούτου, πλεῖστα ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους* (s. oben 54). Cic. orat. 57, 191: Sequitur ergo, ut qui maxime cadant orationem aptam numeri videndum sit; sunt enim qui iambin putent, quod sit orationi simillimus; qua de causa fieri, ut otissimum propter similitudinem veritatis adhibeatur in fabulis, ı ille dactylicus numerus hexametrorum magniloquentiae sit ommodatior. Hor. A. P. 79 ff.:

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Archilochum proprio rabies armavit iambo:
hunc socci cepere pedem grandesque cothurni,
alternis aptum sermonibus et populares
vincentem strepitus et natum rebus agendis. —

Die am häufigsten angewandten iambischen Versarten sind a. der iambische Trimeter und b. der iambische Tetrameter.

a. Der iambische Trimeter, bei den Römern senarius versus gen., nächst dem daktylischen Hexameter die bei den Alten verbreitetste Versart, aus drei iambischen Metren oder aus drei trochäischen Dipodien mit vorangehender Anakrusis bestehend:

$$\overline{\smile}\,|\,\underline{\smile}\,\overline{\smile}\,\overline{\smile}\,|\,\underline{\smile}\,\overline{\smile}\,\overline{\smile}\,|\,\underline{\smile}\,\overline{\smile}\,\overline{\smile}.$$

Iambische Trimeter mit lauter reinen Iamben sind äusserst selten. Nach Rumpel's sorgfältiger Zählung (im Philol. Bd. 27 S. 471 ff. u. Bd. 28 S. 601) findet sich bei den Iambographen unter 9 Trimetern 1 aus lauter reinen Iamben bestehender; in der dramatischen Dichtung ist das Verhältniss bei Aeschylus wie 12 zu 1, bei Sophokles wie 17 zu 1, bei Euripides wie $22^1/_2$ zu 1, bei Aristophanes wie 68 zu 1. 'Wenn auf solche Weise die reinen Trimeter gerade bei Aristophanes am seltensten sind, so liegt der Grund davon nicht etwa in einer Vorliebe der Komiker für den schweren spondeïschen Gang des Verses, sondern in der fast schrankenlosen Freiheit, mit der dieselben die Längen der Hebung aufzulösen und an die Stelle des Iambus den kyklischen Anapäst zu setzen pflegten' (Christ Metr. S. 336).

Westphal Metr. II. S. 478 ff.: Der iambische Trimeter ist von allen iambischen und trochäischen Reihen die ausgedehnteste und hat deshalb vor allen übrigen, die schneller und leichter vorübereilen, einen würdevollen und gemessenen Gang voraus. Es ist nicht die Länge des Verses oder der Periode, die dem Trimeter eine grössere Gravität verleiht, denn als Perioden betrachtet sind die Tetrameter und Hypermetra viel ausgedehnter, sondern lediglich der Umfang der Reihen: im Trimeter nämlich sind sechs Takte zu einer rhythmischen Einheit verbunden, während sich in den Tetrametern und Hypermetern nur vier oder zwei Takte zu einer Reihe vereinen. Diesem Charakter entsprechend dient er den Iambographen als Mass des herben, verwundenden Spottes, während sich in ihren Tetrametern ein leichterer Ton des spielenden Scherzes aussprícht; er ist ihnen gleichsam eine gewaltige Waffe gegen den Feind, deren Furchtbarkeit sich in den Erzählungen von den Töchtern des Lykambes und von Orodoikides ausspricht. Als Organ der skoptischen Poesie wurde der Trimeter das vorwiegende Metrum der Komiker; schon in den ersten Anfängen der dorisch-sicilischen Komödie, den Dichtungen des alten Aristoxenus von Selinus, wurde er gebraucht (nach Epicharm. ap. Hephaest. p. 26: *οἱ τοὺς ἰά-*

ης κατὰ ἀρχαῖον τρόπον, ὃς πρῶτος εἰσηγήσατ' Ὠριστόξενος), und er-
ugte bald über die übrigen komischen Masse, den anapästischen und tro-
äischen Tetrameter, ein völliges Uebergewicht: während Epicharm noch den
chäischen Tetrameter vorwalten lässt und sogar ganze Komödien in Ana-
sten hält, ist der Trimeter in der attischen Komödie das ausschliessliche
rmalmass des komischen Dialogs geworden, indem die übrigen Metra auf
ionders significante Stellen beschränkt werden. Ein ferneres weiteres Gebiet
ffnete sich dem Trimeter in der attischen Tragödie und dem damit verbun-
ien Satyrdrama, da der schwungvolle Ernst des Rhythmus auch für den tra-
chen Dialog ein angemessener Träger war. Auch hier sehen wir ihn Anfangs,
noch in den Persern, dem trochäischen Tetrameter im Gebrauche coordi-
, wofür Aristoteles den richtigen Grund in dem bewegteren Charakter fin-
welcher der ältesten Tragödie, die sich noch nicht von dem Wechsel der
ysischen Fest-Stimmungen losgerungen, eigenthümlich war. (Aristot. Poet.
4: *Ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ*
ρικοῦ μεταβαλεῖν ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη. τὸ δὲ μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμ-
ν ἐγένετο· τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν
ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτὴ ἡ φύσις
ἰκεῖον μέτρον εὗρε, μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν
ν etc., s. ob. S. 64. Aristot. Rhetor. 3, 8, 4: *τῶν δὲ ῥυθμῶν ὁ μὲν ἡρῷος*
ὸς καὶ οὐ λεκτικὸς καὶ ἁρμονίας δεόμενος, ὁ δὲ ἴαμβος αὐτή ἐστιν ἡ
; ἡ τῶν πολλῶν etc., s. ob. im Texte.) Es ist natürlich, dass sich die
ung des Trimeters nach den verschiedenen poetischen Gattungen, denen er
Rhythmus dient, in mannigfacher Weise nüancirt, und so unterschieden be-
die alten Metriker einen iambographischen, tragischen, komischen
satyrdramatischen Trimeter. (Schol. ad Hephaest. p. 152 W.: *τοῦ δὲ*
κοῦ μέτρου χαρακτῆρές εἰσι τέσσαρες, τραγικὸς, κωμικὸς, σατυ-
ς καὶ οὕτω πως ἰδίως λεγόμενος ἰαμβικὸς etc. Mar. Victor. 109: Tri-
igitur iambici acatalecti genera sunt quatuor . . quorum prius tragicum,
c comicum, et iambicum, post satyricum habebitur. Et tragicum
m, cuius in versu erunt dextri spondei, sinistri iambi, id est disparibus
subditi. Comicum autem, quod anapaestum et tribrachyn praedictis ad-
. Iambicum, quod ex omnibus iambis nullo admixto subsistit, quo iambo-
l maxime gaudent. Superest satyricum, quod inter tragicum et comicum
t medium est.) Doch beziehen sich die Unterschiede keineswegs auf die
mte metrische Bildung, sondern treten nur in einzelnen Punkten, wie in
auflösung, der Einmischung kyklischer Takte u. a. hervor. Der dialogische
g (*ψιλὴ λέξις*) war bereits durch Archilochus angebahnt, der, wie Plu-
berichtet, den Trimeter nicht durchgängig melisch, sondern abwechselnd
amatisch vortrug, indem er die Verse zur Begleitung der Kithara de-
le. Dies ist die sogenannte *παραχαταλογή*, deren Erfindung Plutarch
s. 28) nach alten Quellen dem Archilochus zuschreibt und die er mit den
n beschreibt: *Ἔτι δὲ τῶν ἰαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν χορὸν*
τὰ δ' ᾄδεσθαι Ἀρχίλοχόν φασι καταδεῖξαι εἰθ' οὕτω χρήσασθαι τοὺς

Vgl. Plut. ib.: *Ἀρχίλοχος τὴν τῶν τριμέτρων ῥυθμοποιΐαν προσεξεῦρε*
τὴν παραχαταλογὴν καὶ τὴν περὶ ταῦτα κρούσιν. Aristot. probl. 19, 6:

τραγικοὺς ποιητάς. Aus dieser Stelle geht zugleich hervor, dass die dialogischen Iamben der Tragödie wenigstens theilweise melodramatisch vorgetragen wurden, was auch durch Lucian (de saltat. 27) bezeugt wird. Dem Charakter der Komödie hingegen sagte für den Dialog nur die ψιλὴ λέξις zu. Die dionysische Ithyphallenpoesie, in der wir die eigentliche Geburtstätte des Trimeters zu suchen haben, und aus der Archilochus diesen Vers entlehnte, als er ihn aus dem Volksgesange zuerst in die Literatur einführte, scheint fortwährend nur den eigentlich melischen Vortrag gekannt zu haben, wie aus einem von Semus bei Athen. 14, 6226 mitgetheilten Fragmente (Bergk p. 1029) hervorgeht:

Σοί, Βάκχε, τάνδε μοῦσαν ἀγλαΐζομεν
ἁπλοῦν ῥυθμὸν χέοντες αὐλῷ μέλει etc.

Der iambische Trimeter bestand aus drei Metren (Dipodien), von denen jedes beim Taktiren durch einen Ictus (percussio) bezeichnet wurde, nach der Angabe der Grammatiker: iugatis pedibus dipodiam binis pedibus ter feritur (vgl. Victorin. 3, 11, 2; 3, 12, 1; Terentian. 2193; Diomed. p. 504 K.). Der Ictus traf den ersten zu einem Metrum verbundenen Fuss:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –.

Erst in der römischen Kaiserzeit (etwa seit Nero) wurde der zweite, vierte und sechste Fuss mit dem Ictus gelesen (vgl. Iuba b. Prisc. de metris Terentii p. 420 K.; Terentian. 2249 ff.; Fortunatian. p. 286 K.).

Während im Hexameter die den Ictus tragende Länge niemals aufgelöst wurde, fanden im iambischen Trimeter schon bei Archilochus Auflösungen der Länge, und zwar nicht blos in Eigennamen, sondern auch in anderen Wörtern statt, doch waren die Auflösungen auf wenige Fälle und auf die ersten Silben des Wortes beschränkt. Unter den Dramatikern hielt sich auch Aeschylus noch in den engen Grenzen der alten Kunst, Sophokles bewegt sich, namentlich in der jüngern Tragödie Philoktet, schon viel freier, noch mehr aber Euripides in seinen jüngeren Tragödien etwa seit Ol. 89. (Vgl. die sorgfältigen Zählungen und die dadurch gewonnenen Resultate bei Enger im Rhein. Mus. Bd. .

διὰ τί ἡ παρακαταλογὴ ἐν ταῖς ᾠδαῖς τραγικόν; ἢ διὰ τὴν ἀνωμαλίαν; πάθητικὸν γὰρ τὸ ἀνωμαλὲς καὶ ἐν μεγέθει τύχης ἢ λύπης. ὁ δὲ ὁμαλὲς ἔλατον γοῶδες. Auch in den Dithyramb hatte sich die melodramatische Parakatalo seit Krepos eingefunden und eben hierauf bezieht sich der Ausdruck ἐν ᾠδο — Die Anwendung der Parakataloge in melischen Dichtungen wie im Dithyramb machte einen tragischen Eindruck, sie erinnerte an die Tragödie, in der Dialoge sie häufig vorkam.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

S. 444 ff.; Rumpel im Philol. Bd. 24, 25 u. 28; C. Fr. Müller in der Monographie: De pedibus solutis in dialogorum senariis Aeschyli Sophoclis Euripidis; vgl. auch die Zusammenstellung in Christ's Metrik S. 341 ff.)

Obgleich der Anapäst nicht zum iambischen Rhythmengeschlechte gehört (s. ob. S. 172 ff.), so konnte doch in einzelnen Fällen auch ein rasch gesprochener (irrationaler oder kyklischer) Anapäst seinem Zeitumfange nach für einen iambischen Fuss im iambischen Trimeter eintreten. Bei dem Tragiker war ein solcher Anapäst nur im ersten rasch und belebt einsetzenden Takte zulässig, besonders, wenn das erste Wort des Verses drei und mehr Silben zählt. So schon bei Aeschylus, vgl.

Aeschyl. Prom. 89: *ποταμῶν δὲ πηγαὶ ποντίων τε κυμάτων*
„ „ 6: *ἀδαμαντίνων δεσμῶν ἐν ἀρρήκτοις πέδαις*
„ „ 64: *ἀδαμαντίνου νῦν σφηνὸς αὐθάδη γνάθον*
„ „ 353: *ἑκατογκάρανον πρὸς βίαν χειρούμενον*
„ „ 366: *κορυφαῖς δ' ἐν ἄκραις ἥμενος μυδροκτυπεῖ.*

so das. bei den Versanfängen 368: *ποταμοί* — 722: *κορυφάς* — 96: *μονόδοντες* — 811: *καταβασμόν* — 849: *ἐπαφῶν* — 994: *θονίοις.*

Sophokles und Euripides bilden zuweilen an den Versanfängen napäste auch aus zwei zusammengehörenden Wörtern:

Sophocl. Philoct. 795: *τὸν ἴσον χρόνον τρέφοιτε τήνδε τὴν νόσον*
Eurip. Bacch. 334: *παρὰ σοὶ λεγέσθω· καὶ καταψεύδου καλῶς,*

nd so in den Versanfängen Bacch. 502 u. Iph. Aul. 646: *παρ' σοί* — ib. 1199: *ἐν ἴσῳ* — Helen. 1234: *ἐπὶ τῷ* u. a. In den rigen Füssen (mit völligem Ausschluss des letzten) erscheint der napäst nur bei Eigennamen:

Aeschyl. Sept. 569: *ἀλκὴν τ' ἄριστον μάντιν, Ἀμφιάρεω βίαν.*

Sophokles bei *Ἀντιγόνῃ* (Antig. 11; Oed. Col. 1; 311; 507; 1415) *Ἱππομέδων* (Oed. Col. 1317; 1320) — *Τειρεσίαν* (Oed. R. 285; 0; Antig. 991; 1045). Euripides wendet den Anapäst auch bei lchen Eigennamen an, welche eine solche Messung nicht nothndig machten, wie *Σαλαμίς* (Helen. 88) — *Οἰνόμαον* (Iph. Taur. 5). — Den umfassendsten Gebrauch vom Anapäst erlaubten sich e Komiker, bei welchen dieser Fuss sich durchschnittlich in

jedem zweiten Trimeter findet; ja es sind selbst mehrere Anapäste in Einem Verse, wie

Aristoph. Nub. 24: *εἶθ' ἐξεκόπην πρότερον τὸν ὀφθαλμὸν λίθῳ*
Plaut. Trin. 759: potin' ést ab amico alicúnde exorari? —

Eine Cäsur im gewöhnlichen Sinne, d. i. eine Theilung des Verses in zwei Kola, besass der iambische Trimeter nicht, da er rhythmisch aus drei Metra bestand, welche auch ein einziges Kolon (*περίοδος μονόκωλος*) bilden konnten. So hat Aristophanes bekanntlich, wenn auch nur scherzweise, Trimeter ganz ohne Einschnitt gebildet, wie

Aristoph. Vesp. 220: *ἀρχαιομελισιδωνοφρυνιχήρατα*
('Altfränkisch-Sidoner-Phrynichos-Lieblingsarien')

„ Lysistr. 457 ff.: *ὦ σπερμαγοραιολεκιθολαχανοπώλιδες*
ὦ σκοροδοπανδοκευτριαρτοπώλιδες
('Ihr Bollen-Rüben-Petersilien-Butter Fraun!
'Ihr Käse-Kneipen-Salz- und Kümmel Semmel-Fraun!')

„ Vesp. 1357: *κἄλλως κυμινοπριστοκαρδαμόγλυφον*
('und obenein haarspalte-hühnchenpflücke risch')

„ Pax 831: *τὰς ἐνδιαεριαιθερινηχέτους τινάς*
('So Aethergewölkesschwimmenflammensurium'

Auch sind häufig Trimeter durch Einschnitte in die ursprüngliche drei Metra zerlegt, wie

Aristoph. Acharn. 199: *ταύτας δέχομαι, καὶ σπένδομαι, κἀκπίομαι*
„ Av. 175: *βλέψον κάτω. Επ. καὶ δὴ βλέπω. Πε βλέπε νῦν ἄνω*
„ Equit. 218: *φωνὴ μιαρά, γέγονας κακῶς, ἀγόραιος*
„ Ran. 184: *χαῖρ' ὦ Χάρων, χαῖρ' ὦ Χάρων, χαῖ ὦ Χάρων*
„ „ 608: *ὁ Διτύλας χὠ Σκεβλύας χὠ Παρδόκας*
„ „ 1203: *καὶ κωδάριον καὶ ληκύθιον καὶ θυλ κιον* u. v. a.

Es fand aber auch schon seit Archilochus eine Zweitheilung des iambischen Trimeters auf die Weise statt, dass die beiden letzten Metra vereint dem ersten Metrum entgegengesetzt wurden, wodurch die caesura penthemimeres oder semiquinaria entstand:

Archiloch. 23 (p. 689 B.): *ψυχὰν ἔχοντες | κυμάτων ἐν ἀγκάλαις.*

Dem Beispiele des Archilochus folgte besonders Horaz, der in der 7. Epode (Iam iam efficaci do manus scientiae etc.) unter 81 Versen nur dreimal jene Cäsur vernachlässigte. Die griechischen Dramatiker dagegen haben diese Cäsur mit weniger Strenge angewandt; nach Preuss (de senarii graeci caesuris) haben in Aeschylus' Persern unter 395 Trimetern nur 275, in Sophokles' Antigone unter 898 nur 529, in Aristophanes' Wolken unter 670 nur 489 Trimeter die caesura penthemimeres. Häufiger findet dieselbe sich bei den römischen Dramatikern, z. B. in Plautus' Trinummus fehlt unter 550 Trimetern nur bei 66 diese Cäsur.

Ausser dieser caesura semiquinaria nehmen die alten Metriker (Aristid. de mus. p. 53 M.; Hephaest. p. 148 W.) noch eine caesura semiseptinaria an, also:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ –

Aeschyl. Agam. 1295: *ὦ πολλὰ μὲν τάλαινα, | πολλὰ δ' αὖ σοφή*
Archil. 29, 3 (p. 691 B.): *ὤμους κατεσκλαξε | καὶ μετάφρενα*
„ 33 (p. 692 B.): *κατ' οἶκον ἐστρωφᾶτο | δυσμενὴς βάβαξ.*

Nach Preuss (a. a. O.) stehen in den Persern neben 275 Versen mit der Penthemimeres 120 mit der Hephthemimeres; ähnlich ist das Verhältniss bei Sophokles; erst bei Euripides und den römischen Dramatikern ist die Letztere vorherrschend. —

Wie der im Bisherigen behandelte iambische Trimeter im Dialog des Drama's die herrschende Versart war, so wurde im lyrischen Theile desselben gleichfalls ein sechsfüssiger iambischer Vers angewandt, welcher zum Unterschiede von jenem die lyrische Hexapodie hiess und sich durch zahlreichere Auflösungen und durch eine verschiedene Gliederung auszeichnete. So gebraucht besonders Aeschylus in der lyrischen Hexapodie öfters in drei Füssen untereinander Auflösungen der Länge, wie

Aeschyl. Prom. 181: *ἐμὰς δὲ φρένας ἐρέθισε διάτορος φόβος*
„ Suppl. 111: *τοιαῦτα πάθεα μέλεα θρεομένα δ' ἐγώ*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Eurip. Orest. 986: ὃς ἔτεκεν ἔτεκε γενέτορας ἐμέθεν δόμων
Pind. Ol. 1, 8: ὅθεν ὁ πολύφατος ὕμνος ἀμφιβάλλεται.

In der Gliederung fehlt der lyrischen Hexapodie die Theilung in drei Metra, welche den iambischen Trimeter kennzeichnet. Die grössere Zahl der ersteren können als ein einziges Kolon betrachtet werden, wie die eben angegebenen Verse. Andere theilen sich in zwei gleiche Kola:

⏑ ⏓ ⏑ – ⏑ – | ⏑ ⏓ ⏑ – ⏑ –

Anacr. 93: ὦ ᾽ραννὲ δὴ λίην|, πολλοῖσι γὰρ μέλεις
Eurip. Troad. 1305: γεραιά τ᾽ εἰς πέδον | τιθεῖσα μέλεα
„ Bacch. 992: ἴτω δίκα φανερός|, ἴτω ξιφηφόρος u. a.

b. Der iambische katalektische Tetrameter entsteht aus der Verbindung eines akatalektischen und katalektischen iambischen Dimeters, in der Regel mit der Cäsur nach dem vierten Fusse, also:

⏑ ⏓ ⏑ – ⏑ ⏓ ⏑ – | ⏑ ⏓ ⏑ – ⏑ ⏓ ⏑

Hipponax fragm. 56: εἴ μοι γένοιτο παρθένος | καλή τε κἀ
τέρεινα
Catull. 25: Cinaede Thalle, mollior | cuniculi capillo,
vel anseris medullula|, vel imula oricilla etc.

Nicht selten trat aber auch die Cäsur nach der Senkung des fünften Fusses ein, wie bei Simonides in einem Epigramm der Anthologie (XIII, 11):

⏑ ⏓ ⏑ – ⏑ ⏓ ⏑ – ⏑ | ⏓ ⏑ – ⏑ ⏓ ⏑

δεινᾷ τε χειρὶ πολλὰ ῥέξας | ἔργα καὶ βίαια

Da die beiden Kola bei den Griechen sich eng zu Einem Vers verbanden, so konnte auch die schliessende Länge des ersten Kolon in zwei Kürzen aufgelöst werden, und zwar sowol, wenn die Cäsur in den fünften Fuss fiel, als wenn ein Wort mit dem vierten Fusse schloss. Ein Beispiel für den erstern Fall ist

Eurip. Troad. 520: βρέμοντα χρυσεοφάλαρον, ἔνοπλον ἐν πύλα
Ἀχαιοί.

Ein Beispiel für die letztere Art

Aristoph. Nub. 1039: ἐν τοῖσι φροντισταῖσιν, ὅτι πρώτισ
ἐπενόησα.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ebenso erlaubten sich die Komiker im vierten Fusse so gut ie in den übrigen statt des Iambus einen kyklischen Anapäst, icht blos bei Eigennamen, sondern auch bei anderen Wörtern:

Aristoph. Thesm. 550: *τῶν νῦν γυναικῶν Πηνελόπην, Φαίδρας δ' ἀπαξαπάσας.*

„ Ran. 932: *τὸν ξουθὸν ἱπταλεκτρυόνα ζητῶν, τίς ἐστιν ὄρνις.*

„ Thesm. 560: *οὐδ' ὡς τὸν ἄνδρα τῷ πελέκει γυνὴ κατεσπόδησεν* u. a.

ur eine Auflösung der vorletzten Länge vermieden die griechihen Dichter; die römischen Komiker jedoch erlaubten sich dielbe, wie in

Plaut. Truc. 2, 1, 41: itást agrestis: séd fores, quidquíd futurumst, fériam. —

Der akatalektische iambische Tetrameter, bei Servius 1) Anacreonteus, bei den Römern octonarius gen., setzte h aus zwei iambischen Dimetern zusammen, und findet sich bets bei den ältesten Lyrikern, wie

Alcaeus fr. 56 (p. 948 B.): *δέξαι με κωμάζοντα, δέξαι, λίσσομαί σε, λίσσομαι*

Alcman fr. 13 (p. 822 B.): *καὶ κῆνος ἐν σάλεσσι πολλοῖς ἥμενος μάκαρς ἀνήρ*

Anacr. fr. 86: *καὶ θάλαμος, ἐν τῷ κεῖνος οὐκ ἔγημεν, ἀλλ' ἐγήματο.*

sgleichen bei den Dramatikern:

Aeschyl. Agam. 776: *τὰ χρυσόπαστα δ' ἐσθλὰ σὺν πίνῳ χερῶν παλιντρόποις*

Sophocl. Ant. 848: *πρὸς ἕρμα τυμβόχωστον ἔρχομαι τάφου ποταινίου*

Eurip. Helen. 1308: *κρόταλα δὲ Βρόμια διαπρύσιον ἱέντα κέλαδον ἀνεβόα.*

Sehr häufig findet sich dieser Vers bei den römischen Komin, bei welchen hinsichtlich der Cäsur dieselben Gesetze gelten bei den Griechen. Am häufigsten tritt bei ihnen die Cäsur h der Senkung des fünften Fusses ein; so bei Plautus in den ptivi IV, 4, wo sämmtliche Octonarien diese Cäsur haben:

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Diéspiter te díque, Ergasile | pérdant et ventrém tuom
Parasítosque omnis ét qui posthac | cenam parasitís dabit.
Cladés calamitasque, íntemperies | módo in nostram advenít dc
mum etc. —

Andere seltnere iambische Versarten sind:

c. Die iambische Dipodie, das kleinste iambische Kolo unter andre Versarten (iambische Trimeter, dochmische Periode u. dgl.) als besonderer Vers, namentlich oft als Ausruf eingereih

Aeschyl. Agam. 1315: *Ἀγαμέμνονός τε μοῖραν· ἀρκείτω βίος*
ἰὼ ξένοι

So Sophocl. Electra 1232: *ἰὼ γοναί* u. dgl.

Eurip. Suppl. 1123: *φέρω φέρω,*
τάλαινα μᾶτερ, ἐκ πυρὸς πατρὸς μέλη.

Aristoph. Ach. 931: *ἔνδησον, ὦ βέλτιστε, τῷ ξένῳ καλῶς τ*
ἐμπολὴν
οὕτως ὅπως
ἂν μὴ φέρων κατάξῃ.

Pind. Ol. 7, 3: *ἔνδον ἀμπέλου καχλάζοισαν δρόσῳ*
δωρήσεται

Plaut. Truc. 3, 1, 7: quaerít patrem. dico ésse in urbe, intérro
quid enim velit.
homo cruminam síbi de collo détrahit et

d. Die iambische Tripodie, und zwar zunächst *α*) die ak talektische, selten, meist mit dochmischen und logaödisch Versen verbunden, wie

Eurip. Hek. 1083: *τέκτων ἐμᾶν φύλαξ*
ὀλέθρων κοίταν

Aeschyl. Agam. 198: *ἐπεὶ δὲ καὶ πικροῦ*
χείματος ἄλλο μῆχαρ
βριθύτερον πρόμοισι

„ „ 211: *τί τῶνδ' ἄνευ κακῶν;*
πῶς λιπόναυς γένωμαι
ξυμμαχίας ἁμαρτών;

β) Häufiger ist die katalektische iambische Tripodi entweder zwischen grösseren Versen oder als Epodikon grösse Perioden, in doppelter Form, nämlich

⏑⏑⏓⏑⏑⏓ und ⏑⏑⏓⏑⏑⏓.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Aristoph. Nub. 700 ff.: *φρόντιζε δὴ καὶ διάθρει, πάντα τρόπον*
τε σαυτὸν
στρόβει πυκνώσας·
ταχὺς δ', ὅταν εἰς ἄπορον πέσῃς,
ἐπ' ἄλλο πήδα

„ Ach. 43: *πάριτ' εἰς τὸ πρόσθεν,*
πάριθ', ὡς ἂν ἐντὸς ἦτε τοῦ καθάρματος.

e. Die iambische Tetrapodie (der iambische Dimeter) i Einem Kolon verbunden, häufig angewandt, bei den Tragikern st durchgängig mit reinen Iamben, bei den Komikern mit Ana-isten statt der Iamben:

Aeschyl. Agam. 120: *βλαβέντα λοισθίων δρόμων*
„ „ 413: *ἅστους ἀφημένων ἰδεῖν.*
Aristoph. Ran. 984: *τίς τὴν κεφαλὴν ἀπεδήδοκεν.*

Bei griechischen Dramatikern, namentlich bei den Komikern, dieser Vers sehr häufig das Glied eines rhythmischen Systems, welchem Falle auch die letzte Länge desselben aufgelöst wer-n kann. Solche Systeme schliessen mit einem katalektischen meter, wie

Aristoph. Ran. 384 ff.: *Δήμητερ, ἁγνῶν ὀργίων*
ἄνασσα, συμπαραστάτει,
καὶ σῶζε τὸν σαυτῆς χορόν
καὶ μ' ἀσφαλῶς πανήμερον
παῖσαί τε καὶ χορεῦσαι etc.

spiele von Auflösungen der letzten Länge sind

ristoph. Equ. 931: *γνώμην ἐρεῖν μέλλοντα περὶ*
„ Ran. 979: *ποῦ μοι τοδί; τίς τοῦτ' ἔλαβε*
„ Nub. 1386: *βοῶντα καὶ κεκραγόθ' ὅτι*
„ „ 1388 ff.: *ἔξω 'ξενεγκεῖν, ὦ μιαρέ,*
θήραζέ μ' ἀλλὰ πνιγόμενος.
„ Thesm. 970: *μέλπουσα καὶ τὴν τοξοφόρον* u. v. a.

f. Die iambische Pentapodie, sowol akatalektisch als talektisch.

α) Akatalektisch mit lauter reinen Iamben erscheinen mehr-h bei Dramatikern und Pindar.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Aeschyl. Agam. 408: *ἄτλητα τλᾶσα· πολλὰ δ' ἔστενον*
„ „ 425: *βέβακεν ὄψις οὐ μεθύστερον*
Eurip. Phoen. 1715: *σύ μοι ποδαγὸς ἀθλία γενοῦ*
Pind. Ol. 13, 4: *τὰν ὀλβίαν Κόρινθον, Ἰσθμίου.*

β) Katalektisch, bei Victorin. (2, 4, 21) Alcaicon gen. (weil sie das dritte Kolon der bekannten alcäischen Strophe bildet), hat bei den Dramatikern stets die Form der reinen Pentapodie:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒

Aeschyl. Agam. 368: *πάρεστι τοῦτό γ' ἐξιχνεῦσαι*
„ „ 386: *προβουλόπαις ἄφερτος ἄτας*
Soph. Ant. 337: *θεῶν τε τὰν ὑπερτάταν, Τᾶν.*

Bei Pindar mit Anapäst im ersten Fusse:

⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒

Pind. Ol. 4, 10: *Χαρίτων ἕκατι τόνδε κῶμον*
„ „ 9. ep. 2: *μαλεραῖς ἐπιφλέγων ἀοιδαῖς.*

Bei Alcäus und Horaz erscheint die katalektische Pentapodie stets in zwei Metra gegliedert:

⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏑ – ⏒

Alcaeus fr. 18, 3 (p. 936 B.): *τὸ δ' ἔνθεν· ἄμμες δ' ἂν τὸ μέσσον*
„ „ 18, 7 (ib.): *λαῖφος δὲ πᾶν ζάδηλον ἤδη*
„ „ 19, 3 (p. 937 B.): *ἄντλην, ἐπεί κε νᾶος ἐμβᾷ*
„ „ 34, 5 (p. 941 B.): *μέλιχρον, αὐτὰρ ἀμφὶ κόρσᾳ* u. a.
Hor. Carm. 1, 9, 3: silvae laborantes geluque
„ „ 1, 9, 7: deprome quadrimum Sabina
„ „ 1, 9, 15: appone, nec dulces amores etc.

g. Der hinkende iambische Trimeter, *τρίμετρος σκάζων*, senarius claudus, auch *χωλίαμβος*, chôliambus ('hinkender Iambus'), oder nach seinem Erfinder versus Hipponacteus (Plotius 4, 11), und von seiner Aehnlichkeit mit dem gewöhnlichen iambischen Trimeter mimiambus (Gell. 20, 9; Plin. ep. 6, 21) genannt, enthält durch scheinbare Umbiegung des letzten Fusses zwei *θέσεις* nebeneinander; er hat also die Form:

⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏒

Hippon. fr. 30, a (p. 760 B.): *ὦ Ζεῦ πάτερ, θεῶν Ὀλυμπίων*
πάλιν

Hippon. fr. 48 (p. 766 B.): *εἰς ἄκρον ἕλκων, ὥσπερ ἀλλᾶντα ψύχων*

„ „ 28 ff. (p. 760 B.): *δύ' ἡμέραι γυναικός εἰσιν ἥδισται, ὅταν γαμῇ τις κἀκφέρῃ τεθνηκυῖαν.*

Babrius fab. 3, 1: *φρύνου γέννημα συνεπάτησε βοῦς πίνων*

Martial. 10, 30, 29: dominis parantur ista, serviunt vobis

Petron. satyr. 5, 1 ff.: artis severae si quis ambit effectus mentemque magnis applicat, prius mores frugalitatis lege poliat exacta etc.

Christ, Metrik S. 384 ff.: Der hinkende Trimeter wurde von den Iambo-hen Hipponax oder Ananius (s. Hephaest. c. 5) erfunden; bei der Har-ie zwischen Form und Inhalt, die uns auf allen Gebieten des Geisteslebens egentritt, muss also auch der Rhythmus unsres Verses etwas gehabt haben, zum Charakter des Spottgedichtes passte. Das war aber offenbar das Ab-ie, das in dem Zusammenstoss der Thesen am Schlusse des Verses lag; lächerlich kommt ja auch uns die Bewegung eines Menschen vor, der statt gelmässigem Schritte fortzuschreiten, plötzlich den Fuss einknickt. Uebri-tritt diese abnorme Umknickung des Rhythmus, auf die der Fabeldichter ius 13, 3

τοῦτον πελαργὸς ἰκέτευε χωλεύων

ch angespielt hat, stärker und befremdender bei der Recitation als beim og hervor, weshalb sich ähnliche Versausgänge in der Lyrik an Stellen fin-wo nicht im entferntesten an einen komischen Effect gedacht werden kann. r alexandrinischen Epoche lehnte sich Herodes in seinen Mimiamben an onax und die alten Iambographen an; aber auch Aeschrion, Callimachus, onius dichteten in Choliamben populäre Gedichte erzählend-parānetischen ts. Von Alexandrien ward durch Matius und Varro der hinkende Trimeter Rom verpflanzt. Auch in den Choliamben des Fabeldichters Babrius ha-wir nicht das Mass des Spottgedichtes, sondern der belehrenden Erzählung blicken. Wenn der hinkende Iambus solche Verbreitung in der populären e fand, so hängt dieses wol mit der Mittelstellung zusammen, die der amb zwischen der strengen Regelmässigkeit der geraden Verse und der Un-idenheit der prosaischen Rede einnimmt, dann aber auch mit dem Wohl-des bacchischen Versausganges. Denn auch in der Prosa war der Pe-nschluss – – ⏑ sehr beliebt, und in der byzantinischen Poesie schliesst mbische Trimeter regelmässig mit einem Wort, dessen vorletzte Silbe den nt hat. Die Komödie verschmähte unsern Rhythmus, so sehr sie auch sonst hythmischen Formen der Iambographen liebte und nachbildete; nur zwei nde Trimeter führt Heliodor bei Priscian de metris Terentii p. 427 K. aus lis an:

ἀνόσια πάσχω ταῦτα ναὶ μὰ τὰς νύμφας
πολλοῦ μὲν οὖν δίκαια ναὶ μὰ τὰς κράμβας·

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

an welcher Stelle der attische Komiker einen Vers des Iambographen Anam fr. 40

ἐγὼ φιλέω μάλιστα ναὶ μὰ τὴν κράμβην

parodirt. Ein dritter lyrischer Choliamb steht in der Lysistrate V. 1302.

---

3. Der saturnische Vers, versus Saturnius od. Fauni (Mar. Victorin. p. 2586 P.: versus cui prisca apud Latinos aet tamquam Italo et indigenae Saturnio sive Faunio nomen ded Atilius p. 293 K.: Saturnio metro primum in Italia usi; dictu autem a Saturnia, urbe vetustissima Italiae. Varr. L. L. 7, 2 Fauni dei Latinorum, ita ut Faunus et Fauna sit; hos versib quos vocant Saturnios, in silvestribus locis traditum est solit fari futura. Hor. ep. 2, 1, 157: sic horridus ille defluxit numer Saturnius), bekanntlich die in den ältesten römischen Dichtung angewandte italische Versart (s. Abth. II. S. 278 ff.), bestehend a drei aufsteigenden (iambischen) und drei abfallenden (trochäisch Takten (tripudia), nach dem Grundschema:

⏑ ˗ ⏑ ˗ ⏑ ˗ ⏓ | ˗ ⏑ ˗ ⏑ ˗ ⏓

malum dabunt Metelli | Naevio poetae.

Im Bau dieses Verses gestatteten sich die Dichter die grösst metrischen Freiheiten, wie Auflösung der Längen, Längung Kürzen (besonders unter dem Ictus), Anwendung des Anapä statt des Iambus, und des Creticus statt des Trochäus, Hiatus der Cäsur, endlich Unterdrückung einer ἄρσις:

C. I. L. n. 29: Cornéliús Lucĭus | Scípió Barbátus
Gnaivód patré prognátus | fórtis vír sapiénsq
Quoiús fórma vírtu | teí parísuma fúit,
Consól censór aidílis | queí fuít apúd vos,
Taurásiá Cisaúna | Sámnió cépit
Subigít omné Loucánam | ópsidésque abdóuci

Epigr. Naev.: Mortáles ímmortáles | sí forét fas flére

Liv. Andr. v. 17: apúd nymphám Atlántis | fíliám Calypsón

Dedic. Sorana: donú danúnt Hércŏlei | máxsumé méreto

Naev. 39: sin íllos déseránt | fortíssimós virórum

Elog. Scip. 2, 1: Honc oíno ploírumé | coséntiónt Románe e

Hauptschriften über den saturnischen Vers sind: K. Bartsch, der turnische Vers und die altdeutsche Langzeile (Leipzig 1867) — Ritschl, turniae poeseos reliquiae (Bonn. 1854. 4.) — Bücheler in Jahrb. f. Philol. Bd.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

30—342 — A. Spengel im Philol. Bd 23 S. 81—113. Letzterer stellt nde fünf Gesetze für den saturnischen Vers auf: 1) Der saturn. Vers ist synartetischer; 2) in keinem saturn. Verse kann mehr als eine ἄρσις unterkt werden, und zwar nur die vorletzte, gewöhnlich des zweiten Hemistichs; s Cäsur kann nie vernachlässigt werden, sondern tritt entweder nach der n ἄρσις ein oder nach der dritten θέσις; 4) Hiatus wird häufig zugelassen; θέσεις können aufgelöst, die ἄρσεις durch Pyrrhichien und häufiger noch Längen ersetzt werden. Unerlaubt ist der Pyrrhichius nur in der letzten , sowie bedingt in der vierten. Vgl. auch Christ, Metrik S. 394 ff.; fel, Gesch. d. röm. Liter. S. 103 ff. d. 2. Aufl.

---

§. 5. B. Das anderthalbige oder päonische Taktgeecht (ἡμιόλιον oder παιωνικὸν γένος).

Dasselbe bildet die zweite Art des ungeraden Taktgeschlechts S. 156), in welchem der Takt fünf Zeiteinheiten enthält und ebung zur Senkung sich verhält wie 2 zu 3 (Aristot. Rhetor. 4: ἔστι δὲ τρίτος ὁ παιὰν, καὶ ἐχόμενος τῶν εἰρημένων· γὰρ πρὸς δύο ἐστίν . . . ἔχεται δὲ τῶν λόγων τούτων ὁ ἡμιόοὗτος δ' ἐστὶν ὁ παιάν. Dionys. compos. verb. p. 205: κἄὁ παιὰν ἢ ὁ χρητικὸς, ἤγουν ὁ ἀμφίμακρος, ἀφ' οὗ τὸ νικόν. Mar. Victorin. 2, 10, 1: Paeonicum metrum sive um, ut quidam ferunt, adserentes paeones originem ex cren amphimacro traxisse etc.; vgl. Arist. Quintil. 55).

er Paeon oder Paean (παιών, παιάν) war in ältester Zeit nzrhythmus, der vorzüglich von den Kretern für die Päane n Apollofeiern in Anwendung kam (daher der doppelte Name oder παιὰν und χρητικός). Erfinder dieses Rhythmus war tas (s. ob. S. 20). Vgl. Ephorus b. Strabo 10 p. 480: ἀσκεῖν ζρῆτας) δὲ καὶ τοξικῇ καὶ ἐνοπλίῳ ὀρχήσει, ἣν καταδεῖξαι τα πρῶτον, ὕστερον δὲ καὶ συντάξαντα τὴν κληθεῖσαν ἀπ' πυρρίχην· ... ὡς δ' αὐτῶς καὶ τοῖς ῥυθμοῖς χρητικοῖς χρῆσπὰ τὰς ᾠδὰς συντονωτάτοις οὖσιν, οὓς Θάλητα ἀνευρεῖν, ᾧ ὓς παιᾶνας καὶ τὰς ἄλλας τὰς ἐπιχωρίους ᾠδὰς ἀνατιθέασι. i der metrischen Darstellung des fünfzeitigen päonischen nus gingen die alten Theoretiker nicht von der gebräuchn zusammengezogenen Form (_ ⏑ _), sondern von der seltufgelösten aus, in welcher Eine Länge, als Trägerin σις, dreien Kürzen gegenüberstand, und unterschieden je nach der Stellung der Länge in dem viersilbigen Fusse, , zweiten, dritten und vierten Päon, und zwar:

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

1. paeon: ⏑ – – –
2. paeon: – ⏑ – –
3. paeon: – – ⏑ –
4. paeon: – – – ⏑

Von diesen vier Päonen kommen nur der erste, *ποὺς παιωνικός* insbesondere, und der vierte, *ποὺς ὑπορχηματικός* g in Betracht.

α) 1. paeon: – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Eurip. Hec. 1100: *ἀμπτάμενος οὐράνιον ὑψιπετὲς ἐς μέλαθ*

β) 4. paeon: ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – –

Eurip. Bacch. 590: *σέβετέ νιν. σέβομεν ὦ.*

⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – –

Aeschyl. Eum. 329 ff.: *ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ τόδε μέλος*
παρακοπὰ, παραφορὰ φρενοδαλής

Soph. Oed. Col. 1682: *ἐν ἀφανεῖ τινι μόρῳ φερόμενον*

⏑ – – ⏑ – – ⏑ – | ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –

Aeschyl. Eum. 369 ff.: *μάλα γὰρ οὖν ἁλομένα ἀνέκαθεν β*
πεσῇ
καταφέρω ποδὸς ἀκμὰν σφαλερὰ
τανυδρόμοις.

Vgl. Aristot. Rhetor. 3, 8, 6: *Ἔστι δὲ παιᾶνας δύο εἴδη, ἀντ*
μενα ἀλλήλοις, ὧν τὸ μὲν ἐν ἀρχῇ ἁρμόττει, ὥσπερ καὶ χρῶ
οὗτος δ' ἐστὶν, οὗ ἄρχει μὲν ἡ μακρὰ, τελευτῶσι δὲ τρεῖς βρα

Δαλογενὲς, εἴτε Λυκίαν,

καὶ

Χρυσεοκόμα Ἑκατε, παῖ Διός.

Ἕτερος δ' ἐξ ἐναντίας, οὗ βραχεῖαι ἄρχουσι τρεῖς, ἡ δὲ μακρ
λευταῖα·

Μετὰ δὲ γᾶν ὕδατά τ' ὠκεανὸν ἠφάνισε νύξ. —

Durch Zusammenziehung der zwei letzten Kürzen des 4 Päon in Eine Länge ist der Creticus entstanden: – ⏑ – – ⏑ – ⏑ –); ebenso durch Zusammenziehung der zwei mittlern zen des 4. Päon in Eine Länge der Bacchîus, *βακχεῖος*: (aus ⏑ – ⏑ –), endlich durch Zusammenziehung der beiden mi Kürzen des 1. Päon in Eine Länge der Palimbacchîus Antibacchîus, *παλιμβάκχειος* oder *ἀντιβάκχειος*: – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –). Demnach sind die Haupttakte des päonischen Rhyt

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

1) Creticus _ ⏑ _
2) Bacchius ⏑ _ _
3) Antibacchius _ _ ⏑.

Der Creticus erscheint mit seinen gewöhnlichen Auflösungen den drei Formen:

_ ⏑ _ _ ⏑ ⏑ _ ⏑ ⏑ ⏑ _.

e sind alle drei in dem Verse des Aristophanes bei Hephaest. 13 enthalten:

ἐν ἀγορᾷ δ' αὖ πλάτανον εὖ διαφυτεύσομεν.

usserst selten werden beide Längen aufgelöst, so dass der Fuss s fünf Kürzen besteht, wie

Aeschyl. Sept. 565: μέγαλα μεγαληγόρων κλυούσας
„ „ 628: δορίπονα κάκ' ἐκτρέποντες ἐς γᾶς.

Die römischen Dichter erlaubten sich, wiewol äusserst selten, die mittlere Kürze eine Länge zu setzen, wie

Plaut. Pseud. 1332: té sequor, quín vocas spéctatorés simul.

ch ein Choriambus findet sich statt eines Creticus einige Male Plautus; so

Plaut. Men. 578: quí neque legés neque aequóm bonum usquám colunt
„ Pseud. 1248 ff.: nam hércle si cécidero, flágitium vostrum erit.
Pérgitin pérgere? ah, sérviundúm mihist.

Beispiele von Bacchien sind:

ophocl. El. 1280: ξυναινεῖς; τί μὴν οὔ;
ristoph. Nub. 708: τί πάσχεις; τί κάμνεις;
urip. Alc. 92: ὦ Παιὰν φανείης

in Verbindung mit einem reinen iambischen Dimeter

schyl. Sept. 965: ἴτω γόος — ἴτω δάκρυ
πρόκειται — κατακτάς.

piele von grösseren bacchischen Perioden sind:

⏑ _ _ ⏑ _ _ ⏑ _ _ ⏑ _ _ ⏑ _ _

urip. Hel. 642: πρὸς ἄλλαν ἐλαύνει θεὸς ξυμφορὰν τᾶσδε κρείσσω

⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – –

Aeschyl. Agam. 1080: *Ἀπόλλων, Ἀπόλλων, ἀγυιᾶτ' Ἀπόλλω*
ἐμός

⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ‖ ⏑ – – ⏑ –

„ Eum. 819: *στενάζω; τί ῥέξω; γελῶμαι πολίταις·*
δύσοισθ' ἄπαθον.

⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – –
⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – .

Eurip. Orest. 1437 ff.: *προσεῖπεν δ' Ὀρέστας Λάκαιναν κόρα*
ὦ Διὸς παῖ,
θὲς ἴχνος πέδῳ δεῦρ' ἀποκτᾶσα κλισμο

Sehr beliebt war der bacchische Rhythmus bei den Römern. B
Plautus ist der Bacchius der Hauptrhythmus der Cantica. So n
mentlich

Plaut. Most. 1, 2, 1 ff. (85 ff. R.):

Recórdatus múltum sum et diu cogitavi
argúmentaque ín pectus múlta institívi
hominém quoius réi similem ésse arbitrárer
Id répperi iam exémplum etc.

Vgl. Ritschl z. d. St.

---

§. 6. III. Das gemischte Taktgeschlecht, *ῥυθμ*
μικτοί.

A. Der dochmische Rhythmus, *ῥυθμὸς δοχμιακός.*

Aristid. Quintil. p. 54 Caes.: *δόχμιοι δὲ ἐκαλοῦντο διὰ τὸ πι*
κίλον καὶ ἀνόμοιον καὶ μὴ κατ' εὐθὺ θεωρεῖσθαι τῆς ῥυθμοποιΐ

Der Dochmius hat zwei Grundformen, aus welchen sich dur
Auflösungen der Längen eine grosse Anzahl neuer Formen e
wickelt hat. Die Grundformen sind:

1) ⏑ – ⏑ – ⏑ – –
und 2) – ⏑ – ⏑ – ⏑ – –

1) Aristoph. Plut. 639 ff.: *ἀναβοάσομαι | τὸν εὔπαιδα καὶ*
μέγα βροτοῖσι φέγ|γος Ἀσκλήπι

2) Aeschyl. Sept. 219: *μήποτ' ἐμὸν κατ' αἰ|ῶνα λίποι θε*

Aus diesen Grundformen sind noch folgende dreizehn metris
Hauptformen hervorgegangen (Seidler in der bald anzugeben
Schrift nimmt überhaupt 32 Dochmienformen an):

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

3) ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –
Aeschyl. Sept. 1121: *ἕδραμε κροκοβαφής.*

4) ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ –
Aeschyl. Sept. 127: *σύ τ' ὦ Διογενές*

5) – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –
Aeschyl. Sept. 80: *ῥεῖ πολὺς ὅδε λεώς*

6) – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑
Soph. Oed. R. 1345: *τὸν καταρατότατον*

7) ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
Aristoph. Av. 1194: *ὃν Ἔρεβος ἐτέκετο*

8) – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
Soph. El. 1247: *οὔ ποτε καταλύσιμον*

9) ⏑ – – ⏑ –
Aeschyl. Eum. 781: *ἐν γᾷ τᾷδε, φεῦ*

10) ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ –
Eurip. Orest. 146: *λεπτοῦ δόνακος, ὦ | φίλα, φώνει μοι*

11) ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ –
Eurip. Hipp. 571: *τίνα θροεῖς αὐδάν | τίνα βοᾷς λόγον*

12) – ⏑ ⏑ – ⏑ –
Aeschyl. Sept. 114: *κῦμα περὶ πτόλιν | δοχμολοφᾶν ἀνδρῶν*

13) ⏑ – – ⏑ –
Eurip. Hel. 676: *ὤμοι ἐμῶν δεινῶν | λουτρῶν καὶ κρηνῶν*

14) ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –
Eurip. Hec. 624: *ἐμὲ δὲ πατρίδος ἄπο | κακόποτμον ἀραίαν*

15) ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
Eurip. Hel. 687: *δι' ἐμὲ κατεδήσατο | δύσγαμον αἰσχύναν.*

Vgl. Seidler, de versibus dochmiacis tragicorum graecorum; Rossbach, Griech. Metrik S. 156 ff.; Westphal Metrik II. S. 853 ff.; Christ Metrik S. 456 ff.

Westphal Metr. S. 854 ff.: Die Dochmien haben ihre eigentliche Stellung in den Monodien der Tragödie, wo die Leidenschaft des Schmerzes, der Angst und Verzweiflung auf das Aeusserste gesteigert ist. In den äschyleïschen Tragödien sind die Dochmien fast das ausschliessliche Monodienmass, aber sie werden mit Ausnahme der dochmischen Monodie der Io im Prometheus von mehreren Choreuten vorgetragen oder unter die Choreuten und eine Bühnenperson vertheilt. Bei Sophokles und Euripides gehören sie vorzugsweise den lyrischen Monodien der Scene an; die grösste Kunst in ihrem Gebrauche zeigt Sophokles, der dem Euripides gegenüber die allzugrosse Freiheit meist durch

Anwendung antistrophischer Bildung zügelt und überhaupt in der Zulassung d Dochmien sparsamer ist, indem er sie stets auf die eigentliche Katastrophe d Handlung aufspart. Die Komiker bedienen sich der Dochmien nur bei tra schen Parodien. Selten sind die Fälle, wo die Dochmien nicht das Mass (Klage, sondern der aufgeregten Freude sind, wie in dem frohen Jubelliede : Argos Supplic. 656 und in dem Triumphgesange über den Tod des Aegistl Choeph. 935. — Was den Vortrag der Dochmien anbetrifft, so hat sich Ansicht grosse Geltung verschafft, dass derselbe in der *παρακαταλογή* (s. S. 193 ff.) bestände. Hiervon kann aber gar keine Rede sein. Die Parakatal bezieht sich auf den melodramatischen Vortrag, namentlich der iambischen T meter, die Dochmien aber waren nicht melodramatisch, sondern recht eigentl melisch, wie uns für die dochmischen Partien Orest. 140 und Bacch. 1169 du Dionys. comp. verb. 22 und Plutarch. Crassus 33 ausdrücklich bezeugt ist.

B. Der choriambische Rhythmus, *ῥυθμὸς χοριαμβικός*

Der Choriambus, *χορίαμβος*, – ⏑ ⏑ –, ist nicht, wie wöhnlich nach seinem Namen angenommen wird, aus der Verb dung des Chorêus oder Trochäus mit dem Iambus entstanden (– ⏑ | ⏑ –), sondern ist eine katalektische daktylische Dipo (Diomed. p. 508, 33 K.; Pseudo-Atilius p. 263 K.). Wegen se Verwandtschaft mit den Daktylien sind seine Längen niemals Kürzen aufgelöst worden.

Die drei ersten Silben des Choriambus haben den rhyth schen Werth eines kyklischen Daktylus, und die zweite Läng eine Ueberlänge, *μακρὰ μείζων μακρᾶς*: – ⏑ ⏑ — ♪ ♫ ♩. Hauptictus hat in der Regel die erste der beiden Längen: ⏑ –

Am beliebtesten war der choriambische Tetrameter verschiedenen Formen:

α) ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –

Sappho fr. 60 (p. 896 B.: *δεῦτέ νυν ἄβραι Χάριτες, καλλίκ τε Μοῖσαι.*

Eurip. Med. 643: *ὦ πατρίς, ὦ δώματα, μὴ δῆτ' ἄπολις γενο*

„ „ 652: *εἴδομεν, οὐκ ἐξ ἑτέρων μῦθον ἔχω φράσα*

Auson. Idyll. 7: délicium, blánditiae, lúdus amor, voluptas

Ter. Ad. 4, 4, 3 (612 Fl.): membra metu débilia súnt: an timore.

β) ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

αἱ Κυθερήας ἐπιπνεῖτ' ὄργια λευκωλένου

γ) ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏒

Eurip. Alc. 984: *καί σ' ἐν ἀφύκτοισι χερῶν εἶλε δεσμοῖς*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

δ) ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ×

Ter. Ad. 4, 4, 6 (613 Fl.): óbstipuit: péctore consístere nil cónsili quit.

Ausser dem choriambischen Tetrameter war auch seine Hälfte, choriambische Dimeter, als Glied eines Systems oder als ὀφδικόν und ἐπῳδικόν in Gebrauch. So das aristophanische

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

οὐκ ἔτος ἃ γυναῖκες

Hor. Carm. 1, 8 als Proodus eines längern choriambischen ses:

Lydia, dic, per omnes
te deos oro, Sybarin cur properes amando etc.

Auch choriambische Pentameter wurden hin und wieder griechischen Dichtern gebraucht: So vom attischen Komiker tinus (nach Victorin. 2, 6, 7). Nach Hephaest. c. 9 hat Kalchus ein ganzes Lied in diesem Versmasse gedichtet, woraus len Vers anführt:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

ἵμονες εὐμνότατοι | Φοῖβέ τε καὶ | Ζεῦ διδύμων γενάρχαι. —

Ein choriambischer Vers mit vorausgehender Basis ist der nannte asklepiadeïsche Vers, Ἀσκληπιάδειον (nach dem andrinischen Dichter Asklepiades gen., Hephaest. c. 10; Victor. , 12), mit zwei Choriamben. Bei den äolischen Dichtern heint die Basis als ein διασύλλαβον ἀδιάφορον, welches durch Spondeus, Trochäus, Iambus oder Pyrrhichius ausgedrückt len konnte; die Dramatiker schlossen den Pyrrhichius aus, erten sich aber dafür den Tribrachys, wie Aeschyl. Sept. 936 50:

ἔριδι | μαινομένᾳ, νείκεος ἐν τελευτᾷ
ὑπὸ δὲ | σώματι γᾶς πλοῦτος ἄβυσσος ἔσται.

z, der das Versmass von Alcäus entlehnte, wandte als Basis lmässig den Spondeus an; seinem Beispiele folgten Seneca und entius.

– – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

naeus fr. 33 (p. 940 B.): ἦλθες | ἐκ περάτων γᾶς ἐλεφαντίναν
λάβαν | τῷ ξίφεος χρυσοδέταν ἔχων etc.

Hor. Carm. 1, 1, 1 ff.: Maece|nas atavis edite regibus
o et | praesidium et dulce decus meum e

Um einen Choriambus grösser als der gewöhnliche asklepi deïsche Vers ist der sogen. versus Asclepiadeus maior, au *μέτρον Σαπφικὸν ἑκκαιδεκασύλλαβον* (Hephaest. c. 9) und Alc cum (Servius c. 9) gen., Lieblingsvers der Sappho und des Alc (nach Hephaest. c. 10 war das ganze dritte Buch der Erstern dieser Versart gedichtet):

..|⏑–⏑⏑–⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑–⏑⏑

Alcaeus fr. 44 (p. 945): *μηδὲν | ἄλλο φυτεύσῃς πρότερον δένδρ*
ἀμπέλω

Hor. Carm. 1, 18, 1: nullam | Vare, sacrâ vite prius severis
borem

„ „ 1, 11, 1: tu ne | quaesieris (scire nefas), quem n
quem tibi.

Ausser der vorstehenden Form hat dieser Vers noch eine zahl anderer Formen, wie

––|⏑–⏑⏑–⏑–⏑⏑–⏑⏑––⏑⏑

Soph. Phil. 680: *ἄλλον οὔτιν' ἔγωγ' οἶδα κλύων οὐδ' ἐσιδὼν μ*

––|⏑–⏑⏑–⏑–⏑⏑–⏑⏑––––

Anacr. fr. 20: *τρέψας | θυμὸν ἐς ἥβην τερένων ἡμιόπων ὑπ' αὐ*

––|⏑–⏑⏑–⏑–⏑⏑–⏑–⏑⏑

Hephaest. c. 10: *καθνά|σκει Κυθέρη' ἁβρὸς Ἄδωνις· τί κε*
μεν u. m. a.

Statt der Basis haben andere choriambische Versarten einsilbige Anakrusis, welche gewöhnlich in einer langen besteht. Beispiele verschiedener Formen:

α) ⏑|⏑–⏑⏑–⏑–⏑⏑–‖⏑–⏑⏑–|⏑–⏑–

Sappho fr. 76 (p. 901 B.): *εὐ|μορφοτέρα Μναισιδίκας ‖ τᾶς ἐ*
λᾶς | Γυρίννως

Aeschyl. Sept. 324: *ὑπ' | ἀνδρὸς Ἀχαιοῦ θεόθεν ‖ περθομέ*
ἀτίμως.

β) ⏑|⏑–⏑⏑–‖⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑

Sappho fr. 54 (p. 895 B.): *Κρῆσ|σαί νύ ποτ' ὧδ' ‖ ἐμμελέως | πόδε*
ὠρ|χεῦντ' ἁπάλοις ‖ ἀμφ' ἐρόεντ|α βι
πό|ας τέρεν ἄνθ‖ος μάλακον | μάτευ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

γ) ⏑|⏓⏑⏑–‖⏓⏑⏑–⏓⏑⏑–‖⏓⏑⏑–|⏓–

Soph. Trach. 849: ἃ δ' | ἐρχομένα ‖ μοῖρα προφαί δολίαν ‖ καὶ μεγάλαν | ἄταν.

C. Der ionische Rhythmus, ῥυθμὸς ἰωνικός.

Er enthält zwei Versarten, den sogen. Ionicus a maiore νικὸς ἀπὸ μείζονος): ⏑⏑––, und den Ionicus a minore (ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος): ––⏑⏑.

Den Namen 'ionisch' hat dieser Rhythmus von der weichen 'ionischen' Schlaffheit, die sich in demselben ausprägt (Arist. de mus. p. 39 M.: ἰωνικὸς δ' ἐκλήθη διὰ τὸ τοῦ ῥυθμοῦ τικόν, ἐφ' ᾧ καὶ οἱ Ἴωνες ἐκωμῳδήθησαν. Schol. Hephaest. 90 W.): χαῦνά εἰσι τὰ ἰωνικά, τὰ δὲ τροχαϊκὰ σύντονα. Varro in. II, 8, 7: Ionicum metrum quidam a genere hominum vocatum accepisse existimarunt, quod in rhythmo et satis prolixum et satis molle, sicut eiusdem gentis homines adseverantur).

1. Der Ionicus a maiore führt auch den Namen versus Sotadeus nach seinem Erfinder, dem Komödiendichter Sotades (Σωτάδης) aus der Zeit des Ptolemaeus Philadelphus. Der Vers hat sich wahrscheinlich aus dem katalektischen trochäischen Tetameter auf die Weise entwickelt, dass statt der trochäischen Dipodie ––⏑– ein Ionicus a maiore ⏓⏑⏑– eintreten kann und meist in der ersten Vershälfte auch in der Regel eintritt. Durch Auflösungen und Zusammenziehungen kann der Vers sehr verschiedene Formen annehmen, welche sich sämmtlich bei Sotades finden:

α) ⏓⏑–⏑|⏓⏑–⏑‖⏓⏑–⏑|⏓⏑

σαρκικὸν γὰρ εἶχε χρῶτα καὶ τὸ δέρμ' ὅμοιον.

β) ⏓––⏑|⏓––⏑‖⏓––⏑|⏓⏑

ἂν χρυσοφορῇς, τοῦτο τύχης ἔστιν ἔπαρμα.

γ) ⏓––⏑|⏓––⏑‖⏓⏑––|⏓⏑

εἰς οὐχ ὁσίην τρυμαλίην τὸ κέντρον ὠθεῖς.

δ) ⏓––⏑|⏓⏑–⏑‖⏓––⏑|⏓⏑

εἰ καὶ βασιλεὺς πέφυκας, ὡς θνητὸς ἄκουσον.

ε) ⏑––⏑|⏓––⏑‖⏓––⏑|⏓⏑

Σωκράτην ὁ κόσμος πεποίηκεν σοφὸν εἶναι.

ζ) ⏓––⏑|⏓⏑–⏑‖⏓––⏑|⏓⏑

ἂν πλούσιος ἂν καθ' ἡμέραν σκοπῇς τὸ πλεῖον.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

η) ⏑ – – ⏑ | ⏑ – – ⏑ ‖ ⏑ – – ⏑ | ⏑ ⏑
ἂν μακρὰ πτύῃς, φλεγματίῳ κρατεῖ περισσῷ.

Unter den älteren römischen Dichtern haben Ennius u
Varro in ihren Saturae und Attius in seiner Didascalica den s
tadeischen Vers angewandt. Eine ganze Reihe von Sotade
hintereinander enthält ein Lied des lyrischen Dichters Laevi
(s. II. Abth. S. 297), vgl. L. Müller de re metr. poet. lat. p. 78
116. In späterer Zeit hat Terentianus Maurus (s. II. Abth. S. 3
einen Theil seines metrischen Lehrgedichts (V. 85—278) in So
deen gedichtet. Vielleicht sind auch in Plautus' Amph. die Ve
1, 1, 14—18 nach G. Hermann sotadeisch zu messen (vgl. Chr
Metr. S. 511).

2. Der Ionicus a minore hat zur Grundform ⏑ ⏑ – –, v
den Mustervers des Alcäus (Tetrameter):

ἔμε δείλαν, | ἔμε πάσαν | κακοτάτων | πεδέχοισαν.

Beispiele mit Auflösungen der Längen und Zusammenziehungen
Kürzen sind:

Eurip. Bacch. 79: τά τε ματρὸς μεγάλας ὄργια Κυβέλας θ
τεύων
„ „ 372: χρυσέαν πτέρυγα φέρεις
„ „ 538: οἷαν οἷαν ὀργὰν ἀναφαίνει χθόνιον.

Specielles über die ionischen Verse und Beispiele von den
ben s. in Christ Metrik S. 512 ff. u. bei Leutsch a. a. O. S. 18

D. Die logaödischen Verse, μέτρα λογαοιδικά.

1. Der logaödische Vers besteht in der Verbindung e
(einfachen oder anakrusischen) Daktylus mit mehreren (volls
digen oder unvollständigen) Trochäen. Vgl. Schol. Hephaest.
Λογαοιδικὰ ταῦτα καλεῖται, ὅτι ὁ μὲν δάκτυλος ἀοιδοῖς μᾶ
ἐπιτήδειος· ὁ δὲ τροχαῖος λογογράφοις· λογαοιδικὸν οὖν καλ
ὡς ἐκ δακτύλου καὶ τροχαίου συγκείμενον, ἀοιδικὸν μὲν διὰ
δάκτυλον ἐπειδὴ εὔρυθμος, λογικὸν δὲ διὰ τὸν τροχαῖον. Λέ
οἱ παλαιοὶ κέχρηνται αὐτῷ, ὅτι θέλουσι τρέχειν λόγον· τοιαύτ
ἡ ῥητορικὴ καταλογάδην οὖσα.

Die Daktylen der logaödischen Verse sind in der Regel
damit der Unterschied des Tempo's desto stärker hervortrete.
nahmen kommen nur bei Eigennamen (wie Pind. Ol. 10, 99)
in den Dichtungen der spätern Zeit vor. Ein Spondeus zu

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

nge eines eigentlich logaödischen Verses ist als Basis zu beachten, wie

Eurip. Orest. 1369: *Ἀργεῖον ξίφος ἐκ θανάτου πέφευγα*
Alcman fr. 60: *εὕδουσιν δ' ὀρέων κορυφαί τε καὶ φάραγγες*
Aristoteles fr. 8: *καὶ τιμὰν βροτέοις ἐπέθηκας ἔργοις.*

Bei den Trochäen des logaödischen Verses haben die älteren chter sich in der Regel ebenfalls der Auflösung der Länge entlten, Euripides aber und Aristophanes wichen von dieser Regel , wie

Eurip. Bacch. 121: *Διογενέτορες ἔναυλοι*
Aristoph. Thesm. 1136: *Παλλάδα τὴν φιλόχορον ἐμοί.*

Die einfachsten logaödischen Verse sind
a) die logaödische Tripodie, aus einem Daktylus und einem talektischen Ditrochäus bestehend:

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ |–,

d meist mit Glykoneen und Dochmien verbunden. In Aeschylus am. 1468 bildet dieselbe die Elemente einer dreigliedrigen Pede:

δαίμον, ὃς ἐμπίτνεις | δώμασι καὶ διφυί|οισι Ταντᾱλίδαισιν.

b) Die logaödische Tetrapodie: – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ |–. Dieselbe dreimal hintereinander wiederholt von Ibykus, fr. 1:

Ἦρι μὲν αἵ τε Κυδώνιαι
μηλίδες ἀρδόμεναι ῥοᾶν
ἐκ ποταμῶν, ἵνα παρθένων
κῆπος ἀκήρατος etc.

Häufig ist die Anakrusis vor den daktylischen Logaöden:

⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ |–...

Pind. Ol. 11, 17: *Ἴτω φερέτω χάριν.*
„ „ 4, 21: *ἅπερ Κλυμένοιο παῖδα*
„ „ 6, 5: *βωμῷ τε μαντείῳ ταμίας Διὸς ἐν Πίσᾳ* u. v. a.

Aristophanes findet sich diese Versform in Systemen von zwei sechs Kola, wie

Aristoph. Equ 1111: *ὦ Δῆμε, καλήν γ' ἔχεις*
ἀρχήν, ὅτε πάντες ἄν-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

θρωποι δεδίασι σ' ὥσ-
περ ἄνδρα τύραννον.
ἀλλ' εὐπαράγωγος εἶ,
θωπευόμενός τε χαί-
ρεις κἀξαπατώμενος,
πρὸς τόν τε λέγοντ' ἀεὶ
κέχηνας· ὁ νοῦς δέ σου
παρὼν ἀποδημεῖ.

2. Der glykoneïsche Vers, *μέτρον Γλυκώνειον*:

$$-\overline{\smile}|\underline{\times}\smile\smile|-\smile|\overline{\times}^{\wedge},$$

so genannt nach einem sonst nicht näher bekannten Dichter Glykon (wahrscheinl. aus der alexandrinischen Zeit), der zuerst diese Vers in stichischer Wiederholung anwandte. Einzeln findet dies Vers sich schon bei Anakreon (vgl. Diomed. p. 509 K.):

ὦ παῖ παρθένιον βλέπων.

Die griechischen Dramatiker Sophokles, Euripides und Aristophanes erlaubten sich im glykoneïschen Verse, namentlich dem vielgestaltigen (dem *Γλυκώνειον πολυσχημάτιστον*), den Daktylus zu versetzen, so dass sich in Strophe und Antistrophe l gaödische Kola gegenüberstehen, deren Daktylen und Trochä den Platz gewechselt haben, so dass die Kola

$$-\overline{\smile}|-\smile\smile-\smile-$$

und

$$-\overline{\smile}|-\overline{\smile}-\smile\smile-$$

respondiren, wie

Soph. Phil. 1124 = 1147: *πόντου | θινὸς ἐφήμενος*
ἔθνη | θηρῶν οὓς ὅδ' ἔχει

Eurip. Ion 466 = 486: *δύο | θεαὶ δύο παρθένοι*
βασιλι|κῶν τ' εἶεν θαλάμων.

3. Der pherekrateische Vers, *μέτρον Φερεκράτειον*, ist die katalektische Form des Glyconeus:

$$-\overline{\smile}|\underline{\times}\smile\smile|-\overline{\times}^{\wedge}$$

ἡ παῖς | ἡ κατάκλειστος (Callimachus).

4. Aus der Verbindung des glykoneïschen mit dem pherekrateïschen Verse entstand der priapeïsche Vers:

$$-\overline{\times}|-\smile\smile-\smile-\|-\overline{\smile}|-\smile\smile-\overline{\times}^{\wedge}$$

δέξαι τὰν ἀγαθὰν τύχαν | δέξαι τὰν ὑγίειαν (Carm. pop. n. 4
hunc lucum tibi dedico | consecroque Priape (Catull. 18, 1).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Den Namen hat der priapeïsche Vers von den in diesem Metrum uf den Gott Priapos gedichteten Liedern des alexandrinischen ichters Euphorion erhalten (vgl. Meineke Anal. Alex. p. 341).

Dieser Vers findet sich hin und wieder bei den griechischen yrikern und Dramatikern; so bei

Pind. Ol. 1, 1: *ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ | χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ.*

Soph. Oed. Col. 672 = 685: *θαμίζουσα μάλιστ' ἀη|δὼν χλωραῖς ὑπὸ βάσσαις.*
χρυσαυγὴς κρόκος οὐδ' ἄϋ|πνοι κρῆναι μινύθουσιν.

Anakreon hat ein ganzes Gedicht in dieser Versart gedichtet i Hephaest. c. 10):

ἠρίστησα μὲν ἰτρίου | λεπτοῦ μικρὸν ἀποκλάς,
οἴνου δ' ἐξέπιον κάδον | νῦν δ' ἁβρῶς ἐρόεσσαν
ψάλλω πηκτίδα τῇ φίλῃ | κωμάζων παρὰ παιδί.

Specielleres über die logaödischen Versmasse s. in Christ's trik S. 243 ff. u. 531 ff.; Westphal's Metrik II. S. 757 ff.; Leutsch 131 ff.

I. Die Mimik und Orchestik der Griechen und Römer.

A. de Iorio, La mimica degli Antichi, investigata nel gestire Napolitano (Napoli 1832).
C. W. Gläser, Dissert. de cantus et saltationis apud Graecos incunabulis (Lips. 1829).
W. A. Becker, Charikles, oder Bilder altgriechischer Sitte (2. Aufl. von Hermann, 3 Bde., Leipz. 1854).
J. H. Krause, die Gymnastik und Agonistik der Hellenen (Leipz. 1841).
Dessen Art. Mimica u. Saltatio in Pauly's Real-Encycl. V. S. 27 ff. u. VI. S. 714 ff.
E. L. v. Leutsch, Grundriss zu Vorlesungen über die griechische Metrik (Gött. 1841) S. 372 ff.: die Orchestik der Hellenen.
W. Wachsmuth, Hellenische Alterthumskunde (2. Aufl., 2 Bde., Halle 1846) II. S. 733 ff.

1. Die Mimik (Geberdensprache) und Orchestik (Tanzkunst), den Griechen miteinander verbunden und unter dem Namen ησις zusammengefasst, gehören zu den nachahmenden Kün- (*μιμητικαὶ τέχναι*, s. ob. S. 3 ff.) und bestehen in der künstch nachahmenden Darstellung von Empfindungen und Vor-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

stellungen durch Körperbewegungen und Geberdenspiel (Lucian *περὶ ὀρχήσεως* c. 36: *ἡ ὄρχησις μιμητική τίς ἐστιν ἐπιστήμη κ δεικτικὴ καὶ τῶν ἐννοηθέντων ἐξαγορευτικὴ καὶ τῶν ἀφανῶν σ φηνιστική*). Die Darstellung der *ὄρχησις* geschah durch die B wegung des ganzen Körpers (Xenoph. Symp. 2, 16: *οὐδὲν ἀ γὸν τοῦ σώματος ἐν τῇ ὀρχήσει ἦν, ἀλλ' ἅμα τράχηλος καὶ σκέ καὶ χεῖρες ἐγυμνάζοντο*). Doch war die Bewegung der Füsse ste das Hauptmittel der Darstellung (Eustath. ad Odyss. 9, 376: *ἀν πηδήσαντες εἰς ὕψος πρὸ τοῦ κατενεχθῆναι ἐπὶ γῆν παραλλαγ πολλὰς τοῖς ποσὶν ἐποίουν, ὃ δὴ θερμαυστρίζειν ἔλεγον*). Näch den Füssen dienten besonders die Arme und Hände zur mime schen Darstellung (Plut. de anima 8: *ταῖς χερσὶν ὀρχεῖσθαι*; L cian. de salt. 63: *ταῖς χερσὶν αὐταῖς λαλεῖν*). Die *ὄρχησις* wu regelmässig von Musik begleitet, und ursprünglich wurde Gesa und Tanz von derselben Person gleichzeitig ausgeführt (Luci l. l. 26: *αὐλὸς καὶ κιθάρα μέρη τῆς τοῦ ὀρχηστοῦ ὑπηρεσίας.* 72: *ὑπ' αὐλοῖς καὶ κυμβάλοις καὶ μελῶν εὐρυθμίᾳ.* Athena 14 p. 629 vom Tanze *ἄνθεμα*: *ταύτην ὠρχοῦντο μετὰ λέξεως τ αὐτῆς μιμούμενοι καὶ λέγοντες· Ποῦ μοι τὰ ῥόδα; ποῦ μοι ἴα; ποῦ μοι τὰ καλὰ σέλινα; Ταδὶ τὰ ῥόδα, ταδὶ τὰ ἴα, ταδὶ καλὰ σέλινα*).

Die umfassendste Anwendung fand seit der ältesten Zeit die chesis bei religiösen und festlichen Feiern. So tanzten Chöre Opfern um den Opferaltar. Solche religiöse Chortänze bestanden in Regel in einfacher fortschreitender Bewegung und in rhythmisc Wendungen (die bacchischen und korybantischen Chortänze wa natürlich viel bewegter und verwickelter). Beim Apollokultus Delos wurde jedes Opferfest durch Gesang und Chortanz verh licht (Lucian. de salt. 19). Ein solcher Chortanz der Delier h *γέρανος*, zu Ehren des Theseus aufgeführt, wobei die Windun des kretischen Labyrinths dargestellt wurden. Solche relig Tänze waren auch die gymnopädischen und karyatischen der Sp taner (vgl. Krause, Gymnast. 2 S. 828 ff.).

Eine zweite vielverbreitete Art der Orchesis waren die Waff tänze, welche bei den Dorern, namentlich bei den Spartan einen hohen Grad künstlerischer Ausbildung erlangten. Beson berühmt und beliebt war die uralte Pyrrhiche, *πυρρίχη* Ursprung des Namens ist dunkel), ein Waffentanz, dessen Er dung bald den Dioskuren, bald dem Dionysos oder der Ath zugeschrieben, bald nach Kreta oder Kypros verlegt wurde; n

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Aristoteles soll Achilleus zuerst die *πυρρίχη* bei der Todtenfeier les Patroklos aufgeführt haben. Unzweifelhaft war dieser Tanz lorischen Ursprungs, daher auch Thaletas (s. ob. S. 20 ff.) die anzweisen, *ὑπορχήματα*, dazu komponirt haben soll (Schol. ad ind. Pyth. 2). Plato beschreibt die Pyrrhiche als mimisch krieerisches Waffenspiel, bei welchem durch rasche Körperwendungen ie Art und Weise ausgedrückt wurde, wie man im Kampfe theils en feindlichen Waffenstössen und Geschossen auswich, theils selbst ie Angriffe auf den Feind richtete (Plato de leg. 7 p. 815, a u. b: *ὴν πολεμικὴν ὄρχησιν, ἄλλην οὖσαν τῆς εἰρηνικῆς, πυρρίχην ἄν ς ὀρθῶς προσαγορεύοι, τάς τε εὐλαβείας πασῶν πληγῶν καὶ λῶν ἐκνεύσεσι καὶ ὑπείξει πάσῃ καὶ ἐκπηδήσεσιν ἐν ὕψει καὶ ν ταπεινώσει μιμουμένην, καὶ τὰς ταύταις ἐναντίας, τὰς ἐπὶ τὰ ραστικὰ φερομένας αὖ σχήματα ἔν τε ταῖς τῶν τόξων βολαῖς καὶ τοντίων καὶ πασῶν πληγῶν μιμήματα ἐπιχειρούσας μιεῖσθαι· τε ὀρθὸν ἐν τούτοις καὶ τὸ εὔτονον, τῶν ἀγαθῶν σωμάτων καὶ υχῶν ὁπόταν γίγνηται μίμημα, εὐθυφερὲς ὡς τὸ πολὺ τῶν τοῦ ὁματος μελῶν γιγνόμενον, ὀρθὸν μὲν τὸ τοιοῦτον, τὸ δὲ τούτοις αντίον οὐκ ὀρθὸν ἀποδεχόμενος* etc. Daher bezeichnet Athenus 14 p. 629, c ff. die Pyrrhiche der Spartaner als *προγύμασμα τοῦ πολέμου*); sie bildete den schönsten Theil der Feier der mnopädien, ib. p. 631). Wegen des bei der Pyrrhiche besonders rvortretenden mimischen Spiels nannte man dieselbe auch *χειρονομία* (ib.; Plut. Symp. 9, 15, 1). Sowol auf Kreta als in Sparta rde sie schon von fünfjährigen Knaben eingeübt (Athen. l. l.). Athen führten an den grossen und kleinen Panathenäen Ephen unter dem Namen *πυρριχισταί* diesen Tanz auf, und die Einung und Ausstattung derselben gehörte zu den Leistungen der oregie (Isaeus *περὶ τοῦ Δικαιογ. κλήρ.* §. 36; Lysias *ἀπολ. δωδ. ἀπαρ.* §. 1). Noch in der römischen Kaiserzeit war die rrhiche ein sehr beliebter kriegerischer Tanz; Caligula und Nero ohnten die tanzenden Epheben mit dem Bürgerrechte; und in r spätern Kaiserzeit scheint sie zu militärischen Paradeübungen dient zu haben (Spart. Hadr. 19: militares pyrrhichas populo quentes exhibuit). — Ein andrer, bei den Aenianen und Magben üblicher Waffentanz war die *Καρπαία*, die von zwei beffneten Männern mit starker Mimik ausgeführt wurde (Xenoph. ab. 5, 9, 7 ff.; Athen. 1 p. 15, f ff.). Ebenso hatten die übrigen echischen Stämme ihre besonderen Waffentänze (es werden beders die thessalischen gerühmt, Lucian. de salt. c. 31). —

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Zuweilen fanden Waffentänze auch bei Gastmalen statt, besonders das *κυβιστᾶν εἰς τὰς μαχαίρας, εἰς τὰ ξίφη* (Xenoph. Symp. 2, 11 ff.).

Eine besondere Gattung friedlicher Tänze (von Plato de leg. a. a. O. *εἰρηνικὴ ὄρχησις* gen.) war die *ἐμμέλεια*. Sie umfasste eine grosse Anzahl von verschiedenen Tanzweisen, zu denen auch die theatralischen Tänze gehörten. Die älteste Erwähnung der Emmeleia findet sich bei Herodot (6, 129: *ὁ Ἱπποκλείδης ἐκέλευσέ οἱ τὸν αὐλητὴν αὐλῆσαι ἐμμελείην, πειθομένου δὲ τοῦ αὐλητέω ὠρχήσατο*). Sie scheint würdevoll und mit ernstem Geberdenspiel verbunden gewesen zu sein. Lucian (a. a. O. 22 u. 26) bezeichnet sie als tragischen Tanz und rechnet sie nebst dem *κόρδαξ* (für die Komödie) und der *σικιννίς* (für das Satyrspiel), als *ὀρχήσεις γενικωτάτας* zu den bacchischen Tänzen, welche der Sage zufolge von den Satyrn, den Dienern des Dionysos, erfunden wurden (Lucian §. 22: *τὰ μὲν γὰρ Διονυσιακὰ καὶ Βακχικά, οἶμαί σε μὴ περιμένειν ἐμοῦ ἀκοῦσαι, ὅτι ὄρχησις ἐκεῖνα πάντα ἦν. τριῶν γοῦν οὐσῶν τῶν γενικωτάτων ὀρχήσεων, Κόρδακος καὶ Σικιννίδος καὶ Ἐμμελείας, οἱ Διονύσου θεράποντες οἱ Σάτυροι ταύτας ἐφευρόντες ἀφ' αὑτῶν ἑκάστην ὠνόμασαν.* Ib. §. 26: *δοκεῖς δέ μοι ὅταν κωμῳδίαν καὶ τραγῳδίαν ἐπαινῇς, ἐπιλελῆσθαι ὅτι καὶ ἐν ἑκατέρᾳ ἐκείνων ὀρχήσεως ἴδιόν τι εἶδός ἐστιν, οἷον τραγικῇ μὲν ἡ Ἐμμέλεια, κωμῳδικῇ δὲ ὁ Κόρδαξ, ἐνίοτε δὲ καὶ τρίτης, Σικιννίδος προσλαμβανομένης.* Vgl. Ammon. de differ. vocabb. p. 83 Lugd.: *καλεῖται δὲ ἡ μὲν τραγικὴ ὄρχησις Ἐμμέλεια, Σικιννὶς δὲ ἡ σατυρική, Κόρδαξ δὲ ἡ κωμική.* Schol. ad Aristoph. Nub. 540: *εἰσὶ δὲ τρία εἴδη ὀρχήσεως. Ἐμμέλεια μὲν τραγικῆς, Σικιννὶς δὲ σατυρικῆς, Κόρδαξ δὲ κωμικῆς*). Als besondere Arten der *ἐμμέλεια* werden von Pollux (4, 99; 105) und Athenaeus (1 p. 20, e; 14 p. 631, d) genannt: *ξιφισμός, σίμη, ξύλου παράληψις, χειροκαλαθίσκος, χεὶρ καταπρηνής, κυβίστησις θερμαϋστρίς, παραβῆναι τέτταρα.* Unter diesen war die *θερμαϋστρίς* einer der bewegtesten und lebhaftesten Tänze mit kunstvollen Sprüngen und Kreuzungen der Füsse (Hesych. s. v.: *θερμαϋστρὶς ὄρχησις ἔντονος καὶ διάπυρος διὰ τάχους*). Die *ἐμμέλεια* erscheint auch als Akt des tragischen Chors und als Theil des von ihm aufgeführten Gesanges (Athen. 14 p. 629, d: *τὰ δὲ στασιμώτερα καὶ ποικιλώτερα καὶ τὴν ὄρχησιν ἁπλουστέραν ἔχοντα καλεῖται δάκτυλοι, ἰαμβική, Μολοσσική, ἐμμέλεια, κόρδαξ.* Tzetzes gibt als Theile des Chorgesanges an: *πάροδος, στάσιμον, ἐμμέλεια, κόμμος, ἔξοδος*).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Der *κόρδαξ*, wie im Vorstehenden angegeben worden, der Komödie angehörend, bildete wegen seines burlesken Charakters len geraden Gegensatz mit der ersten, würdevollen Bewegung des ragischen Chors, und es hing von dem darstellenden Personale b, das Lascive und Obscöne darin, welches an seinen Ursprung us dem phallischen Tanze erinnerte, durch unanständige Mimik a die niedrigste Gemeinheit zu verwandeln (Schol. ad Aristoph. lub. 540: *κόρδαξ κωμικὴ, ἥτις αἰσχρῶς κινεῖ τὴν ὀσφρῶν*). Nicht los der Chor tanzte den Kordax, sondern auch einzelne Schauieler auf der Bühne, je nachdem sich Gelegenheit dazu fand, nd der darstellende Künstler sich besondere Geschicklichkeit im mischen Ballet erworben haben mochte.

Die *σικιννίς* (auch *σικινίς* geschrieben und *σίκιννις* oder *σίννις* betont) gehörte, wie erwähnt, dem Satyrdrama an und war hr rasch, tummlerisch, ohne Pathos und burlesk (Athen. 14 630, d). Nach Dionysius von Halicarn. ahmte der Satyrtanz e ernsthaften Bewegungen spöttisch nach und zog sie ins Läerliche (Dion. 7, 72: *οὗτοι κατέσκωπτόν τε καὶ κατεμιμοῦντο ς σπουδαίας κινήσεις, ἐπὶ τὰ γελοιότερα μεταφέροντες*).

Ein rhythmisch-gymnastischer Tanz war der *ὅρμος*, der von nglingen und Jungfrauen gemeinschaftlich ausgeführt und, obich ohne Waffen, dennoch mit kriegerischen Bewegungen von ten der Jünglinge verbunden war (Lucian. l. l. §. 12).

Es gab auch eine Anzahl ländlicher Volkstänze, die theils nisch, theils rhythmisch waren. So war der *ἐπιλήνιος* ein nysischer Winzer- und Keltertanz, worin alle bei der Weinlese l dem Mostkeltern vorkommenden Handlungen dargestellt wur. Es wurde dazu eine bacchische Melodie (*Διονυσιακὸν μέλος*) pielt. Ländliche Schäfertänze bezeichnen die Namen *κῶμος* l *βουκολιασμός* (Athen. 14 p. 618 ff.; Lucian. l. l. 79; Heh. s. v.).—

2. Bei den Römern der ältesten Zeit war der Tanz vorherrnd religiöser Art. Dahin gehörten namentlich die tripu- Saliorum und die rhythmisch gemessenen Bewegungen um Opferaltar (s. ob. S. 48). Aber schon in der Zeit zwischen zweiten und dritten punischen Kriege nahmen römische Jüng e und Jungfrauen Tanzunterricht bei griechischen Tanzlehrern erste römische Tanzlehrer wird erst unter Augustus erwähnt, nat. hist. 7, 48 §. 159). Vgl. Macrob. Sat. 3, 14, 4: Ecce , ut ab illo ordiar tempore, quod fuit optimis moribus, inter

duo bella Punica ingenui, quid dicam ingenui, filii senatorum in ludum saltatorium commeabant et illic crotala gestantes saltare discebant. Taceo quod matronae etiam saltationem non inhonestam putabant, sed inter probas quoque earum erat saltandi cura dum modo non curiosa usque ad artis perfectionem. Quid enim ait Sallustius (Catil. 25, 2): 'Psallere saltare elegantius quam necesse est probae?' adeo ut et ipse Sempronium reprehendit non quod saltare, sed quod optime scierit. Nobilium vero filios et, quod dictu nefas est, filias quoque virgines inter studia numerasse saltandi meditationem testis est Scipio Africanus Aemilianus, qui in Oratione contra legem iudiciariam Tib. Gracchi sic ait (Fragm. orat. Roman. ed. Meyer p. 104): 'Docentur praestigias inhonestas, cum cinaedulis et sambuca psalterioque eunt in ludum histrionum, discunt cantare, quae maiores nostri ingenuis probro ducier voluerunt: eunt, inquam, in ludum saltatorium inter cinaedos virgines puerique ingenui. Haec cum mihi quisquam narrabat, non poteram animum inducere ea liberos suos homines nobiles docere, sed cum ductus sum in ludum saltatorium, plus medius fidius in eo ludo vidi pueris virginibusque quinquaginta, in his unum — quod me rei publicae maxime miseritum est — puerum bullatum, petitoris filium non minorem annis duodecim, cum crotalis saltare, quam saltationem impudicus servulus honeste saltare non posset.' Doch galt noch in der letzten Zeit der Republik das Tanzen für eine des freien Bürgers unwürdige Beschäftigung, wie Cicero's berühmter Ausspruch (pro Mur. 6, 13) beweist: Nemo fere saltat sobrius, nisi forte insanit, neque in solitudine neque in convivio moderato atque honesto. Seit der Kaiserzeit aber wurde die Orchestik bei den Römern immer mehr beliebt (vgl. Hor. Carm. 3, 6, 21: Motus doceri gaudet Ionicos matura virgo und Senec. Controv. 1. praef. p. 49 Burs.: Torpent ecce ingenia desidiosae iuventutis . . cantandi saltandique obscena studia effeminatos tenent Vopisc. Aurelian. c. 6 p. 141 Pet.: Adeo ut etiam balistia pueri e saltatiunculas in Aurelianum tales componerent, quibus diebus festis militariter saltitarent etc.).

3. Einen besonders hohen Grad der Ausbildung erreichte die theatralische Mimik bei den Römern, namentlich in der Pantomimik der Kaiserzeit. Die erste Veranlassung zur Pantomimik gab Livius Andronicus, welcher wegen Heiserkeit die Erlaubnis sich erbat und erhielt, nicht selbst zum Flötenspiel zu singen sondern sich im Gesange durch einen Knaben vertreten zu lassen

und blos die dazu gehörigen Gesticulationen zu machen (Liv. 7, 2, 8 ff.: Livius post aliquot annis, qui ab saturis ausus est primus argumento fabulam serere, idem scilicet, id quod omnes tum erant, quorum carminum actor, dicitur, cum saepius revocatus vocem obtudisset, venia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigente motu, quia nihil vocis usu impediebat. Inde ad manum cantari histrionibus coeptum diverbiaque tantum ipsorum voci relicta, d. h. der Schauspieler sprach fortan den Dialog und machte zu den von einem Andern gesungenen canticis die Gesticulation). Der Name Pantomimi ist von den Römern erfunden und erst in der spätern Kaiserzeit von den Griechen adoptirt worden, vgl. Lucian l. l. c. 67: *οὐκ εἰκότως οἱ Ἰταλιῶται τὸν ὀρχηστὴν παντόμιμον καλοῦσι, ἀπὸ τοῦ δρωμένου σχεδόν.* Bereits unter Augustus hatte die Kunst der pantomimi eine bedeutende Höhe erreicht. Pylades aus Cilicien und Bathyllos aus Alexandria waren zwei Meister derselben, Ersterer für tragische, Letzterer für komische Stoffe. Beide hatten zahlreiche Schüler, und ihre Schulen scheinen sich lange behauptet zu haben (Senec. Nat. quaest. 7, 32, 3: quanta cura laboratur, ne cuius pantomimi nomen intercidat! stat per successores Pylades et Bathylli domus; harum artium multi discipuli sunt multique doctores etc.). Tiberius und später Trajan beschränkten die theatralische Ausgelassenheit der Pantomimen (Plin. ep. 7, 2, 4). Nero war ein grosser Freund derselben und trat selbst als Pantomime auf. Die berühmtesten Pantomimen seit Augustus ausser Pylades und Bathyllos waren: Hylas, P. Mnester unter Caligula, Paris unter Nero, Latinus unter Domitianus. Lange Zeit waren nur Männer Pantomimen, seit der Zeit des Philosophen Seneca gab es auch pantomimae (Sen. consol. ad Helv. 12, 6: beatioresne eos putas, quorum pantomimae decies sestertio nubunt, quam Scipionem, cuius liberi a senatu, tutore suo, in dotem aes grave deceperunt?) entsprechend den mimae der spätern Kaiserzeit (Vopisc. Carin. c. 20). Unter Iustinianus waren Theodora und Chrysomallo zwei durch ihre frivolen Darstellungen allgemein bekannte pantomimae (Procop. Anecd. c. 9).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

XXXIV. Abschnitt. Rhetorik der Griechen und Römer.

G. Gerber, die Sprache als Kunst (2 Bde., Bromb. 1871 u. 73).
R. Volkmann, die Rhetorik der Griechen und Römer (2. Ausg., Leipz. 1874).
A. Westermann, Geschichte der Beredsamkeit in Griechenland und Rom (2 Bde., Leipz. 1833 u. 35).
F. Blass, die attische Beredsamkeit (2 Bde., Leipz. 1868 ff.).

§. 1. Unter Rhetorik, *ῥητορική*, 'Redekunst' verstanden die älteren griechischen Lehrer der Beredsamkeit vor Aristoteles (wie Gorgias und Isokrates) im Allgemeinen die Erzeugerin, Schöpferin der Ueberredung, *πειθοῦς δημιουργός* (vgl. Gorgias' Definition beim Neuplatoniker Plutarch in Rhetor. Graeci ed. Walz VII. p. 33: *Ῥητορική ἐστι τέχνη περὶ λόγων τὸ κῦρος ἔχουσα πειθοῦς δημιουργὸς ἐν πολιτικοῖς λόγοις περὶ παντὸς τοῦ προτεθέντος, πιστευτικῆς καὶ οὐ διδασκαλικῆς· εἶναι δὲ αὐτῆς τὴν πραγματείαν ἰδίαν μάλιστα περὶ δίκαια καὶ ἄδικα, ἀγαθά τε καὶ κακά, καλά τε καὶ αἰσχρά*).

Aristoteles (in dem Werke *Τέχνη ῥητορική* I, 2, s. im Folg. Anm. 1) bezeichnet die Rhetorik als das Vermögen oder die Fertigkeit, an jedem Dinge das, was Glauben erwecken kann, wahrzunehmen (*Ἔστω δ' ἡ ῥητορικὴ δύναμις περὶ ἕκαστον τοῦ θεωρῆσαι τὸ ἐνδεχόμενον πιθανόν*).

Unter den späteren Rhetoren fasste Hermagoras aus der rhodischen Schule (zur Zeit des Cicero) die Rhetorik als einen Theil der *λογικὴ ἐπιστήμη* auf (Rhetor. gr. IV. p. 63: *ὁ μὲν γὰρ Ἑρμαγόρας οὕτω διαιρεῖ· ἔστι τι γένος λογικὴ ἐπιστήμη, εἶδος δ' αὐτῆς ἡ ῥητορική*) und bezeichnete sie auf aristotelische Weise, aber in engerer Begrenzung als *δύναμις τοῦ εὖ λέγειν τὰ πολιτικὰ ζητήματα* (Rhetor. gr. V, 15); hiernach war das *τέλος* eines vollendeten Redners *τὸ τεθὲν πολιτικὸν ζήτημα διατίθεσθαι κατὰ τὸ ἐνδεχόμενον πειστικῶς* (Sext. Empir. p. 687, nach Augustins Uebersetzung c. 3 p. 138: persuadere, quatenus rerum et personarum condicio patiatur, dumtaxat in civilibus quaestionibus. Unter *πολιτικὸν ζήτημα*, lat. civilis quaestio wird hier, im Sinne der stoischen *κοινὴ ἔννοια*, diejenige Frage verstanden, zu deren Beurtheilung der gesunde Menschenverstand ausreicht, keine positiven Kenntnisse erforderlich sind). Der Definition des Hermagoras und

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

iner Schüler schlossen sich die meisten griechischen Rhetoren der aiserzeit an. So erklärt Dionysius von Halikarnassus (nach Pla- id. Rhetor. gr. V p. 213): *ῥητορική ἐστι δύναμις τεχνικὴ πιθανοῦ γου ἐν πράγματι πολιτικῷ τέλος ἔχουσα τὸ πιθανῶς εἰπεῖν τὰ τὸ ἐνδεχόμενον*, oder (nach Schol. Aphth. Rhetor. gr. II. p. 2) *λος ἔχουσα τὸ εἰ λέγειν.* —

Abweichend von den genannten Rhetoren, welche die Rhetorik ils als *δύναμις*, theils als *τέχνη* bezeichnen, erklärte Xenokrates selbe als *ἐπιστήμη τοῦ εὖ λέγειν* (d. i. 'Kunstlehre der Wohl- enheit', Sext. Empir. adv. rhet. 6. p. 675), wie auch schon Iso- tes sie als *πείθους ἐπιστήμη* definirt hatte. Nach Xeno- tes nennt Quintilian (2, 14, 5) die Rhetorik bene dicendi entia.

1. Gleichwie die Poetik des Aristoteles (s. ob. S. 55) das bedeutendste aus Alterthum uns überlieferte Werk über die Poesie, so ist auch die oben er- nte Schrift *Τέχνη ῥητορική* desselben Philosophen die kostbarste Anleitung Beredsamkeit überhaupt. Dieselbe zerfällt in drei Bücher und ist uns voll- dig erhalten. Besondere Textausgaben derselben sind: von Victorius et. 1548) — Gaisford (Oxon. 1820, 2 voll.) — I. Bekker, Arist. Rhetor. oetica (Berol. 1831; 1845; 1859) — L. Spengel in dessen Rhetor. graeci . 1853, I.). — Uebersetzungen: von Roth (Stuttg., Metzler, 1833) — ır (Stuttg., Hoffmann, 1862). — Erläuterungsschriften: Vater, Anim- rsiones ad Arist. de rhetor. (Lips. 1794) — M. Schmidt, de tempore quo ristotele libri de arte rhetorica conscripti sint, Halis Sax. 1837. 4.) — Spen- Specim. comment. in Aristot. de arte rhetor. (Monach. 1839) und dessen m. comment. in Arist. rhetor. II, 23 (Heidelb. 1844) — Havet, Etude sur étorique d'Aristote (Paris 1846) — Brandis, üb. Aristot. Rhetor. (im Philol.) — Spengel, über die Rhetor. des Aristot. (in Abhandll. d. Münch. Akad. S. 457—513) — H. Anton, üb. die Rhetor. des Aristot. im Verhält- zu Platon's Gorgias (im Rhein. Mus. Bd. 14. S. 570—598) — C. Thurot, ions sur la rhétor. d'Arist. (Par. 1860) — Vahlen, zur Kritik aristotel. ften (Poetik und Rhetorik, Wien 1861; vgl. Susemihl in Jahn's Jahrbb. 5. S. 317 ff.; 395 ff.) — H. Sauppe in Nachrichten der Götting. Gesellsch. issensch. 1863).

. Das oben citirte Werk von Gerber ist ein sehr dankenswerther Ver- die sogen. Allgemeine Sprachwissenschaft (s. Abth. I. S. 278 ff.) und die rik in systematischer Darstellung der Sprache als Kunst zusammenzu- und die Sprachkunst als besondere Kunstgattung zu begründen. haltreiche, durch die grosse Anzahl von Belegstellen sich empfehlende enthält A. einen allgemeinen und B. einen besondern Theil. A. In- les erstern ist: I. Das System der Künste. 1) vom Wesen der Kunst — der Betheiligung der Menschen an der Kunst — 3) vom Ursprung des werkes — 4) von dem System der Künste. — II. Von der Sprachkunst sonderen. 1) die Aufstellung der Sprachkunst als einer besondern Kunst- g — 2) Prosa und Poesie; die Prosa der Sprachkunst — 3) Poesie und

Sprachkunst — 4) die Sprachkunst und die Redekunst — 5) über die Anerkenn der Sprachkunst als einer besondern Kunstgattung bei früheren Forschern — 6) Gliederung der Sprachkunst; die Sprachkunst in ihrer Selbständigkeit; die Spra kunst im Dienste der Sprache — 7) Andeutungen über die Geschichte der Spra kunst. — B. Besonderer Theil. Abschnitt I. Die Sprache als Kun 1) vom Ursprung und vom Wesen der Sprache — 2) Entstehung der Sprache du die Wechselwirkung des Lautvermögens mit dem Geiste des Menschen, der hi durch zu seiner Entwickelung gelangt — 3) die natürlichen Vorstufen der Spra bis zur Schaffung der Sprachwurzel, d. h. bis zum Hervortreten der Kunst Sprache — 4) die Sprachwurzel als Werk naiver Kunst; ihr Wesen ein Gegensatz den Naturlauten, ihre Gestalt, ihr Lautmaterial, ihre Fähigkeit, der Mittheil zu dienen; die Symbolik der Laute — 5) Bedeutung der Wurzel als Satz und I — die Bedeutung der Wurzel ist am nächsten der Form des unpersönlic Verbums zu denken — das Auseinandertreten der Wurzel zum Wörtergefl ist zugleich Sondern und Verbinden — Erzeugung der Wörterklassen und Beziehungsausdrücke, und wahrscheinliche Reihenfolge in der Bildung di Formationen nach Steinthal und Curtius — Fortschritt in der Entwickelung Seelenthätigkeit zum Urtheilen und zur Begriffsbildung durch die Formi des Satzes — der Satz als entfaltetes Bild im Unterschiede vom Urtheil; die Sprache des abstrakten Denkens; Bezeichnung des Unsinnlichen. — Bedeutung der Worte ist weder individuell, noch allgemein, sondern bild — 6) Verhältniss der Sprache zu der menschlichen Entwickelung überhaup Die Sprache als Mittel. — In welchem Sinne die Sprache unser Eigenthum — Das Denken und das Sprechen. — Die sogenannte innere Sprachform Die Sprache des Bedürfnisses, die Sprache der Mittheilung, die Sprache Prosa, die Sprache der Poesie in Bezug darauf, wiefern sie Sprache als M verwenden. — Die Sprache an sich ist Verwirklichung des menschlichen kennens durch fortgesetzte Kunstschöpfungen; als Bild des Menschen vere sie in sich sinnliche und geistige Natur, stellt nur eben dieses Mittlere dar, hat hieran ihre Grenze. — Sprache bezeichnet ungenügend das Sinnliche, das abstrakt Geistige. — Untersuchung, wie der Kunstcharakter der Spr die gesammte Entwickelung des Menschengeistes, namentlich in der Wi schaft, bedingt. — Anhang: Analogie der Entwickelung von Schrift und Spr — 7) Wiefern Lexicon und Grammatik als Darstellung der Technik der Sp kunst zu betrachten sind. — Die Verwirklichung der Sprachkunst, bedingt d die Natur, d. h. von der Verschiedenheit der Sprachen. — Die wickelung der Sprachkunst, bedingt durch die Geschichte der Sprach Die Entfaltung der Sprache, bedingt durch den usus. — 8) A. Das Wor trachtet nach seiner Bedeutung und deren Wandel; d. h. von den Trope Möglichkeit einer Bedeutungslehre; der Wandel der Bedeutung; alle W sind von Anfang an Tropen; die Tropen als ästhetische Figuren; die sogen eigentliche Bedeutung der Wörter; die Synekdoche in der Sprache; die I pher bei dem Nomen, in der Bezeichnung des Geschlechts, bei den For tern; die Metonymie im Gebiete des Unsinnlichen; die Katachrese. — B Wort, betrachtet nach seinem Lautkörper; von den grammatischen guren phonetischer Art. — Die Kunsttechnik der Sprache vom Stand der vergleichenden Sprachwissenschaft, der historischen Grammatik, vom S punkt eines als feststehend angenommenen usus aus. — Die grammati

guren; vitium und virtus orationis; Euphonie und Kakophonie; Hiatus, Gleichlinge, Mundarten, Idiotismus, Fremdwörter, Lehnwörter, Archaismen und Neogismen; Terminologie und Betrachtung der etymologisch-grammatischen Figuren. — C. Das Wort, betrachtet in seinen Beziehungen; von den syntaktisch-grammatischen Figuren. Analogie der Sprachformationen in der Etymologie und Syntax; Begriff und Terminologie der syntaktischen Figuren; Pleonasmus, Ellipse, Enallage mit ihren Unterarten. — Abschnitt II. Die Sprachkunst im Dienste der Rede. — 1) Wiefern die Werke der Sprachkunst im Dienste der Rede als der Kunst angehörig schon bisher betrachtet worden. — Unterschied dieser Sprachkunst-Werke von den entsprechenden Bildungen innerhalb der Sprache d. h. von den Tropen und den grammatischen Figuren. — Eintheilung der Sprachkunst-Werke und Kritik der früher aufgestellten Eintheilungen. — 2) Die ästhetischen Figuren; ihr Begriff; ihre Bedeutung für die literarische Sprache; ihre Eintheilung. — Die Synekdoche und die auf ihr beruhenden ästhetischen Figuren. — Die Metonymie und die auf ihr beruhenden ästhetischen Figuren. — Die Metapher und die auf ihr beruhenden ästhetischen Figuren. — 3) Die phonetischen Figuren oder Lautfiguren: ihr Begriff und ihre Eintheilung. — Die Onomatopoeie. — Figuren des Gleichklangs. Figuren der Euphonie. — Die Wortfiguren. — 4) Die noëtischen Figuren oder Sinnfiguren; ihr Begriff und ihre Eintheilung. — Sinnfiguren, welche durch Häufung oder Steigerung des Ausdrucks wirken. — Sinnfiguren, welche durch Beschränkung oder Unterbrechung oder durch Abschwächung des Ausdrucks wirken. — Sinnfiguren, welche auf einer äusseren oder inneren Umgestaltung des Ausdrucks beruhen. 5) Anhang, termini enthaltend, welche sich bei den Alten noch sonst zur Bezeichnung von Redefiguren vorfinden. — Abschnitt III. Die selbstständigen Werke der Sprachkunst. 1) Das Sprachbild. Begriff und Eintheilung. Die Laut- und Wortspiele. Die naiven Lautspiele. Literarische Laut- und Wortspiele; Cento; Parodieen; die Wortwitze, Witzworte, Laut- und Worträthsel. — 2) Die selbstständigen Werke der Sprachkunst, welche den Gedankengehalt eines Seelenmoments darstellen, d. h. die Sinnsprüche, das Sprüchwort. — Das Epigramm. Die Gnome und Priamel. — Der Sinnwitz. — Das Sinnräthsel. — 3) Die selbstständigen Werke der Sprachkunst, welche ein Bild der Vorstellung enthalten, d. h. die ästhetischen Sprachbilder. — Die Fabel. — Die Parabel. — Die Allegorie. — Das allegorische Räthsel. — Der bildliche Witz. — 4) Das Grenzgebiet zwischen Sprachkunst und Dichtkunst.

---

§. 2. Umfang und Eintheilung der Rhetorik werden begründet durch den Umfang und die Eintheilung der Beredsamkeit.

In der ältern Zeit des griechischen Staatslebens wurde die Beredsamkeit ausschliesslich auf die Processreden bezogen, man kannte daher vor Isokrates nur eine gerichtliche Beredsamkeit. Erst Isokrates zog auch die berathende Beredsamkeit in den Kreis der technischen Behandlung. Endlich fügte Aristoteles noch als dritten Theil die epideiktische Beredsamkeit, das τὸ ἐπιδεικτικόν hinzu (vgl. Cic. de invent. 1, 5, 7: Aristoteles

autem, qui huic arti plurima adiumenta atque ornamenta submi-
nistravit, tribus in generibus versari rhetoris officium putavit,
demonstrativo, deliberativo, iudiciali. Demonstrativum
est, quod tribuitur in alicuius certae personae laudem aut vitu-
perationem; deliberativum, quod positum in disceptatione civili
habet in se sententiae dictionem; iudiciale, quod positum in
iudicio habet in se accusationem et defensionem, aut petitionem et
recusationem. Et, quem ad modum nostra quidem fert opinio,
oratoris ars et facultas in hac materia tripertita versari existi-
manda est). Aristoteles' eigene Worte sind (Rhetor. 1, 3, 1—3):
Ἔστι δὲ τῆς ῥητορικῆς εἴδη τρία τὸν ἀριθμόν· τοσοῦτοι γὰρ καὶ
οἱ ἀκροαταὶ τῶν λόγων ὑπάρχουσιν ὄντες· σύγκειται μὲν γὰρ ἐκ
τριῶν ὁ λόγος, ἔκ τε τοῦ λέγοντος, καὶ περὶ οὗ λέγει, καὶ πρὸς
ὅν· καὶ τὸ τέλος πρὸς τοῦτόν ἐστιν· λέγω δὲ τὸν ἀκροατήν.
Ἀνάγκη δὲ τὸν ἀκροατὴν ἢ θεωρὸν εἶναι, ἢ κριτήν· κριτὴν δὲ, ἢ
τῶν γεγενημένων, ἢ τῶν μελλόντων. Ἔστι δ' ὁ μὲν περὶ τῶν
μελλόντων κρίνων, οἷον ἐκκλησιαστής· ὁ δὲ περὶ τῶν γεγενημένων
οἷον ὁ δικαστής· ὁ δὲ περὶ τῆς δυνάμεως, οἷον ὁ θεωρός. Ὥστ'
ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τρία γένη τῶν λόγων τῶν ῥητορικῶν, συμβου-
λευτικόν, δικανικόν, ἐπιδεικτικόν. Συμβουλῆς δὲ τὸ μὲν
προτροπή, τὸ δὲ ἀποτροπή· ἀεὶ γὰρ καὶ οἱ ἰδίᾳ συμβουλεύοντες
καὶ οἱ κοινῇ δημηγοροῦντες, τούτων θάτερον ποιοῦσι. Δίκης δὲ
τὸ μὲν κατηγορία, τὸ δὲ ἀπολογία· τούτων γὰρ ὁποτερονοῦν ποιεῖν
ἀνάγκη τοὺς ἀμφισβητοῦντας. Ἐπιδεικτικοῦ δὲ τὸ μὲν ἔπαινος,
τὸ δὲ ψόγος.

Diese Dreitheilung der Beredsamkeit wurde denn auch die
allgemein herrschende für die Rhetorik. Vgl. Dionys. de Lys. iud.
16 p. 253: *Τριχῇ δὲ νενεμημένου τοῦ ῥητορικοῦ λόγου καὶ τρία*
περιειληφότος γένη, τὸ δὲ δικανικὸν καὶ τὸ συμβουλευτικὸν
καὶ τὸ καλούμενον ἐπιδεικτικὸν ἢ πανηγυρικόν, ἐν ἅπασι μὲν
τούτοις ἐστὶν ὁ ἀνὴρ λόγου ἄξιος. Und Cornific. Rhetor. ad
Herenn. 1, 2, 2: Tria sunt genera causarum, quae recipere debet
orator: demonstrativum, deliberativum, iudiciale.

Innerhalb der eben angegebenen Dreitheilung zerfällt die Rhe-
torik in Rücksicht auf die Behandlung ihres Stoffes in fünf Theile,
nämlich:

1) Die Erfindung oder Auffindung des Stoffes, *εὕρεσις*,
inventio;

2) die Anordnung, *τάξις*, dispositio;

3) der Ausdruck, *λέξις*, elocutio;

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

4) das Gedächtniss, *μνήμη*, memoria;

5) der Vortrag, *ὑπόκρισις*, pronuntiatio oder actio.

Cic. de orat. 1, 15, 64: Is orator erit mea sententia hoc tam avi dignus nomine, qui, quaecumque res inciderit, quae sit di- one explicanda, prudenter et composite et ornate et memoriter et cum quadam actionis etiam dignitate.

Die Befähigung für diese verschiedenen Theile der Beredsam- t wird durch dreierlei gewonnen: a) durch natürliche An- ge, *φύσις*; b) durch Kunst oder theoretische Anleitung, *νη*; und c) durch Uebung, *ἄσκησις* oder *μελέτη*. Schon otagoras hat diese drei Erfordernisse rhetorischer Propädeutik gestellt, und Plato und Isokrates hielten dieselben fest (vgl. t. Phaedr. p. 269, d; Isocr. or. 13, 14 ff.; vgl. auch Quintil. 3, l). Von den drei angegebenen Erfordernissen sind natürliche lage und Uebung die Hauptsache, theoretische Anleitung nur sekundärem Werthe, vgl. Isocr. or. 13, 15: *ἡ δὲ παίδευσις ; μὲν τοιούτους (τοὺς εὐφυεῖς καὶ τοὺς περὶ τὰς ἐμπειρίας γυμνασμένους) τεχνικωτέρους καὶ πρὸς τὸ ζητεῖν εὐπορωτέρους ησεν. οἷς γὰρ νῦν ἐντυγχάνουσι πλανώμενοι, ταῦτ' ἐξ ἑτοι- έρου λαμβάνειν αὐτοὺς ἐδίδαξεν. τοὺς δὲ καταδεεστέραν τὴν ιν ἔχοντας ἀγωνιστὰς μὲν ἀγαθοὺς ἢ λόγων ποιητὰς οὐκ ἂν τελέσειεν, αὐτοὺς δ' ἂν αὐτῶν προαγάγοι καὶ πρὸς πολλὰ νμιωτέρως διακεῖσθαι ποιήσειεν.*

Die allgemeinste Formel für die Aufgabe des Redners stellt ro auf de opt. gen. 1, 3: Optimus est enim orator, qui dicendo nos audientium et docet et delectat et permovet; docere tum est, delectare honorarium, permovere necessarium; vgl. . 49, 185: tria sunt enim, quae sint efficienda dicendo: ut do- ur is, apud quem dicetur, ut delectetur, ut moveatur vehemen- und Quintil. 3, 5, 1: tria sunt, quae praestare debeat orator, oceat, moveat, delectet.

---

§. 3. Die fünf Haupttheile der Rhetorik.

I. Die Lehre von der Erfindung oder Auffindung des es, *εὕρεσις*, inventio.

A. In der gerichtlichen Beredsamkeit.

Nach Aristoteles (Rhetor. 3, 13, 1 ff.) enthält jede Rede im meinen zwei Theile: *πρόθεσις*, die Behauptung, und

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

πίστις, die Beglaubigung. Seine Worte sind: Ἔστι δὲ τ
λόγου δύο μέρη· ἀναγκαῖον γὰρ, τό τε πρᾶγμα εἰπεῖν περὶ οὗ, κ
τότ' ἀποδεῖξαι. Διὸ εἰπόντα μὴ ἀποδεῖξαι, ἢ ἀποδεῖξαι μὴ προε
πόντα, ἀδύνατον. Ὅτε γὰρ ἀποδεικνύων τὶ ἀποδείκνυσι· καὶ
προλέγων ἕνεκα τοῦ ἀποδεῖξαι προλέγει. Τούτων δὲ τὸ μὲν πρ
θεσίς ἐστι, τὸ δὲ πίστις. Ὥσπερ ἂν εἴ τις διέλοι, ὅτι τὸ μ
πρόβλημα, τὸ δὲ ἀπόδειξις.

Schon zu Aristoteles' Zeit nahmen manche Rhetoriker vi
Theile der Rede an: προοίμιον (Einleitung), πρόθεσις (E
hauptung), πίστις (Beglaubigung), ἐπίλογος (Schlussrede). Spä
theilte man die Rede allgemein in fünf Theile: a) προοίμι
(prooemium), b) διήγησις (narratio), c) πίστις, spät. ἀγών, o
ἀπόδειξις, auch κατασκευὴ κεφαλαίων (confirmatio, probat
d) λύσις od. ἀνασκευή (refutatio), und e) ἐπίλογος (perorat
Andre fassten die probatio und refutatio nur als Einen Theil a

Der Zweck dieser verschiedenen Theile wird von Theode
tes (bei Lollianus in Walz Rhetor. gr. VII. p. 33) folgendermas
angegeben: ἔργον ῥήτορος, ὥς φησι Θεοδέκτης, προοιμιάσασ
πρὸς εὔνοιαν, διηγήσασθαι πρὸς πιθανότητα, πιστώσασθαι π
πειθώ, ἐπιλογίσασθαι πρὸς ὀργὴν ἢ ἔλεον. Und von Cic
(orat. 35, 122): Quid iam sequitur, quod quidem artis sit, nisi
diri orationem, [in] quo aut concilietur auditor aut erigatur
paret se ad discendum; rem breviter exponere et probabilite
aperte, ut quid agatur intellegi possit; sua confirmare, advers
evertere, eaque efficere non perturbate, sed singulis argumenta
nibus ita concludendis, ut efficiatur quod sit consequens eis, q
sumentur ad quamque rem confirmandam; post omnia peror
nem inflammantem restinguentemve concludere?

a. Die Einleitung, προοίμιον, prooemium.

Aristot. Rhetor. 3, 14: Τὸ μὲν οὖν προοίμιόν ἐστιν
λόγου, ὅπερ ἐν ποιήσει πρόλογος, καὶ ἐν αὐλήσει προαύλιον.

Anonym. Seguer. p. 427: Ἰστέον ὅτι κυρίως προοίμια ἔλ
οἱ παλαιοὶ τὰ τῶν κιθαρῳδῶν· οἴμας γὰρ ἐκάλουν οὗτοι
ᾠδάς· τὸ οὖν ἀνάκρουμα τὸ πρὸ τῆς ᾠδῆς τῆς κιθάρας προοί
ἐκάλουν, ἀπὸ τούτων καὶ ἐπὶ τὸν ῥητορικὸν μετενήνεκται λ
τὸ ὄνομα.

Quintil. 4, 1, 1 ff.: Quod principium Latine vel exord
dicitur, maiore quadam ratione Graeci videntur προοίμιον
minasse: quia a nostris initium modo significatur; illi satis

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

artem hanc esse ante ingressum rei, de qua dicendum sit, osten-
unt. Nam, sive propterea, quod *οἶμη* cantus est, et citharoedi
uca illa, quae, antequam legitimum certamen incoënt, emerendi
voris gratia canunt, prooemium cognominaverunt: oratores
oque ea, quae, priusquam causam exordiantur, ad conciliandos
bi iudicum animos praeloquuntur, eadem appellatione signarunt:
ve, quod *οἶμον* iidem Graeci viam appellant, id quod ante in-
essum rei ponitur sic vocare est institutum: certe prooeminm
t, quod apud iudicem, priusquam causam cognoverit, prosit. vi-
seque in scholis facimus, quod exordio semper sic utimur, quasi
usam iudex iam noverit.

Ueber den Hauptzweck des *προοίμιον* in den Gerichtsreden
hrt Aristoteles (Rhet. 3, 14, 6 ff.), 'es sei eine Hinweisung auf
s Thema der Rede, damit die Zuhörer im Voraus wissen, wovon
e Rede handelt' etc.: *Ἐν δὲ τοῖς λόγοις καὶ ἔπεσι (τὸ προοίμιον)
ἴγμά ἐστι τοῦ λόγου, ἵνα προΐδωσι, περὶ οὗ ἡ ὁ λόγος, καὶ μὴ
ἐμῆται ἡ διάνοια· τὸ γὰρ ἀόριστον πλανᾷ. Ὁ δοὺς οὖν, ὥσπερ
ς τὴν χεῖρα, τὴν ἀρχὴν ποιεῖ ἐχόμενον ἀκολουθεῖν τῷ λόγῳ.
ὰ τοῦτο,*

Μῆνιν ἄειδε θεά.
Ἄνδρα μοι ἔννεπε Μοῦσα.
Ἤγεό μοι λόγον ἄλλον, ὅπως Ἀσίας ἀπὸ γαίης
ἦλθεν ἐς Εὐρώπην πόλεμος μέγας . .

*μὲν οὖν ἀναγκαιότατον ἔργον τοῦ προοιμίου καὶ ἴδιον τοῦτο,
λῶσαι, τί ἐστι τὸ τέλος, οὗ ἕνεκα ὁ λόγος. Διόπερ ἂν δῆλον
καὶ μικρὸν τὸ πρᾶγμα, οὐ χρηστέον προοιμίῳ.*

Das Prooemium soll zugleich dazu dienen, den Zuhörer auf
vortheilhafteste Weise vorzubereiten, ihn wohlwollend,
fmerksam und gelehrig zu machen. Anonym. (ap. Spengel
p. 321): *Ἔργον προοιμίων εὔνοια, πρόσεξις, εὐμάθεια.* Quintil.
1, 5: Causa principii nulla est alia, quam ut auditorem, quo sit
bis in ceteris partibus accommodatior, praeparemus. Id fieri
bus maxime rebus, inter auctores plurimos constat, si bene-
lum, attentum, docilem fecerimus: non quia ista non per
tam actionem sint custodienda, sed quia initiis praecipue neces-
ria, per quae in animum iudicis, ut procedere ultra possimus,
mittimur. Vgl. auch Cornific. 1, 4, 6: Principium est, cum statim
mum auditoris nobis idoneum reddimus ad audiendum. id ita
mitur, ut attentos, ut dociles, ut benevolos auditores habere

πίστις, die Beglaubigung. Seine Worte sind: Ἔστι δὲ τ
λόγου δύο μέρη· ἀναγκαῖον γὰρ, τό τε πρᾶγμα εἰπεῖν περὶ οὗ, κ
τότ' ἀποδεῖξαι. Διὸ εἰπόντα μὴ ἀποδεῖξαι, ἢ ἀποδεῖξαι μὴ προε
πόντα, ἀδύνατον. Ὅτε γὰρ ἀποδεικνύων τὶ ἀποδείκνυσι· καὶ
προλέγων ἕνεκα τοῦ ἀποδεῖξαι προλέγει. Τούτων δὲ τὸ μὲν προ
θεσίς ἐστι, τὸ δὲ πίστις. Ὥσπερ ἂν εἴ τις διέλοι, ὅτι τὸ μ
πρόβλημα, τὸ δὲ ἀπόδειξις.

Schon zu Aristoteles' Zeit nahmen manche Rhetoriker vi
Theile der Rede an: προοίμιον (Einleitung), πρόθεσις (B
hauptung), πίστις (Beglaubigung), ἐπίλογος (Schlussrede). Spät
theilte man die Rede allgemein in fünf Theile: a) προοίμι
(prooemium), b) διήγησις (narratio), c) πίστις, spät. ἀγών, od
ἀπόδειξις, auch κατασκευὴ κεφαλαίων (confirmatio, probat
d) λύσις od. ἀνασκευή (refutatio), und e) ἐπίλογος (perorat
Andre fassten die probatio und refutatio nur als Einen Theil a

Der Zweck dieser verschiedenen Theile wird von Theode
tes (bei Lollianus in Walz Rhetor. gr. VII. p. 33) folgendermas
angegeben: ἔργον ῥήτορος, ὥς φησι Θεοδέκτης, προοιμιάσασ
πρὸς εὔνοιαν, διηγήσασθαι πρὸς πιθανότητα, πιστώσασθαι π
πειθώ, ἐπιλογίσασθαι πρὸς ὀργὴν ἢ ἔλεον. Und von Cic
(orat. 35, 122): Quid iam sequitur, quod quidem artis sit, nisi
diri orationem, [in] quo aut concilietur auditor aut erigatur
paret se ad discendum; rem breviter exponere et probabiliter
aperte, ut quid agatur intellegi possit; sua confirmare, advers
evertere, eaque efficere non perturbate, sed singulis argumenta
nibus ita concludendis, ut efficiatur quod sit consequens eis, q
sumentur ad quamque rem confirmandam; post omnia perora
nem inflammantem restinguentemve concludere?

a. Die Einleitung, προοίμιον, prooemium.

Aristot. Rhetor. 3, 14: Τὸ μὲν οὖν προοίμιόν ἐστιν
λόγου, ὅπερ ἐν ποιήσει πρόλογος, καὶ ἐν αὐλήσει προαύλιον.

Anonym. Seguer. p. 427: Ἰστέον ὅτι κυρίως προοίμια ἔλ
οἱ παλαιοὶ τὰ τῶν κιθαρῳδῶν· οἵμας γὰρ ἐκάλουν οἵτοι
ᾠδάς· τὸ οὖν ἀνάκρουμα τὸ πρὸ τῆς ᾠδῆς τῆς κιθάρας προοί
ἐκάλουν, ἀπὸ τούτων καὶ ἐπὶ τὸν ῥητορικὸν μετενήνεκται
τὸ ὄνομα.

Quintil. 4, 1, 1 ff.: Quod principium Latine vel exord
dicitur, maiore quadam ratione Graeci videntur προοίμιον
minasse: quia a nostris initium modo significatur; illi satis

artem hanc esse ante ingressum rei, de qua dicendum sit, osten-lunt. Nam, sive propterea, quod *οἶμη* cantus est, et citharoedi auca illa, quae, antequam legitimum certamen incoënt, emerendi voris gratia canunt, prooemium cognominaverunt: oratores oque ea, quae, priusquam causam exordiantur, ad conciliandos bi iudicum animos praeloquuntur, eadem appellatione signarunt: ve, quod *οἶμον* iidem Graeci viam appellant, id quod ante in-ressum rei ponitur sic vocare est institutum: certe prooemium st, quod apud iudicem, priusquam causam cognoverit, prosit. vi-oseque in scholis facimus, quod exordio semper sic utimur, quasi usam iudex iam noverit.

Ueber den Hauptzweck des *προοίμιον* in den Gerichtsreden hrt Aristoteles (Rhet. 3, 14, 6 ff.), 'es sei eine Hinweisung auf as Thema der Rede, damit die Zuhörer im Voraus wissen, wovon e Rede handelt' etc.: *Ἐν δὲ τοῖς λόγοις καὶ ἔπεσι (τὸ προοίμιον) σῖγμά ἐστι τοῦ λόγου, ἵνα προϊδωσι, περὶ οὗ ἡ ὁ λόγος, καὶ μὴ μέμηται ἡ διάνοια· τὸ γὰρ ἀόριστον πλανᾷ. Ὁ δοὺς οὖν, ὥσπερ ς τὴν χεῖρα, τὴν ἀρχὴν ποιεῖ ἐχόμενον ἀκολουθεῖν τῷ λόγῳ. ιὰ τοῦτο,*

Μῆνιν ἄειδε θεά.
Ἄνδρα μοι ἔννεπε Μοῦσα.
Ἤγεό μοι λόγον ἄλλον, ὅπως Ἀσίας ἀπὸ γαίης
ἦλθεν ἐς Εὐρώπην πόλεμος μέγας . .

ὁ μὲν οὖν ἀναγκαιότατον ἔργον τοῦ προοιμίου καὶ ἴδιον τοῦτο, λῶσαι, τί ἐστι τὸ τέλος, οὗ ἕνεκα ὁ λόγος. Διόπερ ἂν δῆλον καὶ μικρὸν τὸ πρᾶγμα, οὐ χρηστέον προοιμίῳ.

Das Prooemium soll zugleich dazu dienen, den Zuhörer auf e vortheilhafteste Weise vorzubereiten, ihn wohlwollend, ufmerksam und gelehrig zu machen. Anonym. (ap. Spengel p. 321): *Ἔργον προοιμίων εὔνοια, πρόσεξις, εὐμάθεια.* Quintil. 1, 5: Causa principii nulla est alia, quam ut auditorem, quo sit bis in ceteris partibus accommodatior, praeparemus. Id fieri bus maxime rebus, inter auctores plurimos constat, si bene-olum, attentum, docilem fecerimus: non quia ista non per tam actionem sint custodienda, sed quia initiis praecipue neces-ria, per quae in animum iudicis, ut procedere ultra possimus, mittimur. Vgl. auch Cornific. 1, 4, 6: Principium est, cum statim imum auditoris nobis idoneum reddimus ad audiendum. id ita mitur, ut attentos, ut dociles, ut benevolos auditores habere

possimus. Cic. de invent. 1, 15, 20: Exordium est oratio animum auditoris idonee comparans ad reliquam dictionem, quod eveniet, si eum benevolum, attentum, docilem confecerit. Id. Top. 26, 97: in quibus (principiis) ut benevoli, ut dociles, ut attenti sint qui audiant, efficiendum est propriis locis.

Zuweilen ist das Prooemium gar nicht anzuwenden, vielmehr sogleich mit der Erzählung (s. im Folg.) zu beginnen, wenn nämlich die Zeit drängt, oder die Sache keiner Vorbereitung bedarf. Anonym. Seguer. p. 430: *ἰστέον ὅτι πολλάκις δεῖ παραιτεῖσθαι τὰ προοίμια· οὐ γὰρ ἀεὶ προοιμιαστέον, ὅταν γὰρ μὴ πάθος ἔχῃ τὰ πράγματα, οὐ προοιμιαστέον· δεύτερον, ὅταν πάθος μὲν ἔχῃ, ὁ δὲ ἀκροατὴς μὴ προσίηται τὸν ἔξω τῶν πραγμάτων λόγον ἤτοι σπεύδων ἢ ὀργιζόμενος· τρίτον, ὅταν οἰκεῖοι ὦσιν οἱ ἀκούοντες· περιττὸν γὰρ τὸ πειρᾶσθαι εὔνους ἡμῖν ποιεῖν τοὺς ἀκούοντας οἰκείους ὄντας· τέταρτον, ὅταν ὀλίγον λαμβάνωμεν ὕδωρ, πρὸς ὃ δεῖ λέγειν τὸν λόγον· ἐνταῦθα γὰρ ἡ τῶν ὠφελιμωτέρων διήγησις ἀναγκαιότερα.* Quintil. 4, 1, 72: Haec de prooemio, quoties erit eius usus. non semper autem est. nam et supervacuum aliquando est, si sit praeparatus satis etiam sine hoc iudex, aut si res praeparatione non egeat. Aristoteles quidem in totum id necessarium apud bonos iudices negat (Rhetor. 3, 14, 8: *δεῖ δὲ μὴ λανθάνειν, ὅτι πάντα ἔξω τοῦ λόγου τὰ τοιαῦτα· πρὸς φαῦλον γὰρ ἀκροατὴν, καὶ τὰ ἔξω τοῦ πράγματος ἀκούοντα· ἐπεὶ ἂν μὴ τοιοῦτος ᾖ οὐδὲν δεῖ προοιμίου, ἀλλ' ἢ ὅσον τὸ πρᾶγμα εἰπεῖν κεφαλαιωδῶς, ἵνα ἔχῃ ὥσπερ σῶμα κεφαλήν*). Aliquando tamen uti, nec si velimus, eo licet, cum iudex occupatus, cum angusta sunt tempora, cum maior potestas ab ipsa re cogit incipere.

Der Schluss des Prooemium muss einen passenden Uebergang zur eigentlichen Rede bilden. Cic. de orat. 2, 80, 325: connexum autem ita sit principium consequenti orationi, ut non tamquam citharoedi prooemium adfictum aliquod, sed cohaerens cum omni corpore membrum esse videatur. Quintil. 4, 1, 76: id debebit in principio postremum esse, cui commodissime iungi initium consequentium poterit. Vgl. so bei Isocr. 19, 4: *ὅθεν δ' οἶομαι τάχιστ' ἂν ὑμᾶς μαθεῖν περὶ ὧν ἀμφισβητοῦμεν, ἐντεῦθεν ἄρξομαι διηγεῖσθαι.* Demosth. 27, 3: *ὅθεν οὖν ῥᾷστα μαθήσεσθε περὶ αὐτῶν, ἐνταῦθεν ὑμᾶς καὶ ἐγὼ πρῶτον πειράσομαι διδάσκειν·* und 29, 5: *ἄρξομαι δ' ἐντεῦθεν, ὅθεν καὶ ὑμεῖς ῥᾷστ' ἂν μάθοιτε κἀγὼ τάχιστ' ἂν διδάξαιμι* etc. Vgl. auch Dion. Hal. de Lys. iud. 24 p. 259; Weber zu Demosth. Aristocr. p. 123 ff.

b. Die Erzählung, *διήγησις*, narratio.

Cic. part. orat. 9, 31: Narratio est rerum explicatio ('die ntwickelung des Sachverhalts') et quaedam quasi sedes et fun-mentum constituendae fidei. Id. de invent. 1, 19, 27: Narratio t rerum gestarum aut ut gestarum expositio; vgl. auch im Folg. uintil. 4, 2, 30.

Die Erzählung ist nicht immer nothwendig. Quintil. 2, 4: Plerique semper narrandum putaverunt: quod falsum esse aribus coarguitur. Sunt enim ante omnia quaedam tam breves usae, ut propositionem potius habeant, quam narrationem. Id idit aliquando utrique parti, cum vel nulla expositio est, vel de constat, de iure quaeritur: ut apud centumviros, 'Filius an ter debeat esse intestatae heres?' 'Pubertas annis, an habitu poris aestimetur?' Aut cum est quidem in re narrationi locus, ante aut iudici nota sunt omnia, aut priore loco recte expo- etc.

Die verschiedenen Arten der Erzählung gibt Cicero an t. Stelle an: Narrationum genera tria sunt: unum genus est, in ipsa causa et omnis ratio controversiae continetur; alterum, quo digressio aliqua extra causam aut criminationis aut simi-dinis aut delectationis non alienae ab eo negotio, quo de agitur, amplificationis causa interponitur. tertium genus est remotum vilibus causis; eius partes sunt duae, quarum altera in nego- altera in personis maxime versatur etc. — Theodorus von anz nahm (nach Mart. Capell. 5, 552 p. 186 ed. Eyssenh.) fünf en der Erzählung an: *προδιήγησις*, *ὑποδιήγησις*, *παρα-γησις*, *ἀντιδιήγησις*, *καταδιήγησις*. Die *προδιήγησις* ist Erzählung von etwas, was der Darlegung des eigentlichen (in spätern Rhetorik auch *προκατάστασις* oder *προκαταστατικόν* Sachverhalts vorausliegt. — Die *ὑποδιήγησις* ist die Art der hlung, welche mit den Thatsachen zugleich die Absichten, e und Veranlassungen der Thäter angibt. — Die *παραδιή-* liegt eigentlich extra causam, trägt aber dazu bei, den Rich- für unsre Darstellung des Sachverhalts zu gewinnen, von til. 4, 2, 17 'pertinentes ad causam, sed non ipsius causae tiones'. — Die *ἀντιδιήγησις* ist die Art der Erzählung, welche n die Erzählung des Gegners im Ganzen oder im Einzelnen htet ist. — Die *καταδιήγησις* ist die Erzählung, welche zu- h als Beweis dient. Fortunat. p. 112: Katadiegesis est, cum

sola narratione materia continetur, quae in his controversiis co
locatus, in quibus tota oratio narrativa est. Ausser den genan
ten fünf Arten wird noch eine *ἐπιδιήγησις* angenommen, ei
repetita narratio, die nach dem Beweis, oder auch nach dem Epil
ihren Platz findet, von Quintil. 4, 2, 128 bezeichnet als 'sane r
declamatoria magis quam forensis, ideo autem reperta, t
quia narratio brevis esse debet, fusius et ornatius res posset e
poni: quod fit vel invidiae gratia vel miserationis'.

Nach Isokrates und den ihm folgenden Rhetorikern muss
διήγησις drei Eigenschaften besitzen: sie muss nämlich *α*) deu
lich, *σαφής*, lucida, perspicua, manifesta, aperta; *β*) kur
σύντονος, brevis; endlich *γ*) wahrscheinlich, *πιθανή*, ver
similis, probabilis, credibilis sein. Dion. Halic. de Demos
34: *καὶ τῆς σαφηνείας καὶ τῆς συντομίας καὶ τοῦ πιθανοῦ χωρ
ἀποφαίνουσιν οἱ τεχνογράφοι τὴν διήγησιν.* Cornif. 1, 9, 14: T
res convenit habere narrationem: ut brevis, ut dilucida, ut v
similis sit. Cic. de invent. 1, 20, 28: Nunc de narratione
quae causae continet expositionem, dicendum videtur. oportet igi
eam tris habere res: ut brevis, ut aperta, ut probabilis
Quintil. 4, 2, 30: Narratio est rei factae, aut ut factae, utilis
persuadendum expositio, vel (ut Apollodorus finit) oratio doc
auditorem, quid in controversia sit. Eam plerique scriptores, i
xime qui sunt ab Isocrate, volunt esse lucidam, brevem, ve
similem. Neque enim refert, an pro lucida perspicuam,
verisimili probabilem credibilemve dicamus. Eadem n
placet divisio; quamquam et Aristoteles ab Isocrate parte in
dissenserit, praeceptum brevitatis irridens, tanquam necesse
longam aut brevem esse expositionem, nec liceat ire per medi
Die von Quintilian erwähnte Stelle lautet (Rhetor. 3, 16, 4):
*δὲ γελοίως τὴν διήγησίν φασι δεῖν εἶναι ταχείαν. Καίτοι ὥσ
ὁ τῷ μάττοντι ἐρομένῳ, πότερον σκληρὰν ἢ μαλακὴν μάξει, τ
ἔφη, εὖ ἀδύνατον; καὶ ἐνταῦθα ὁμοίως· δεῖ γὰρ μὴ μακρῶς
γεῖσθαι, ὥσπερ οὐδὲ προοιμιάζεσθαι μακρῶς, οὐδὲ τὰς πίσ
λέγειν· οὐδὲ γὰρ ἐνταῦθά ἐστι τὸ εὖ, ἢ τῷ ταχύ, ἢ τῷ συντό
ἀλλὰ τῷ μετρίως· τοῦτο δ' ἐστὶ, τὸ λέγειν ὅσα δηλώσει τὸ πρᾶ
ἢ ὅσα ποιήσει ὑπολαβεῖν γεγονέναι, ἢ βεβλαφέναι, ἢ ἠδικηκ
ἢ τηλικαῦτα ἡλίκα βούλει· τῷ δὲ ἐναντίῳ τὰ ἐναντία.*

Das Speciellere über die drei Eigenschaften der Erzählun
bei Volkmann S. 114 ff.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

c. Der Beweis, *πίστις, ἀγών, ἀπόδειξις, κατασκευὴ ἐφαλαίων*, argumentatio, confirmatio, probatio.

Der Beweis ist der wichtigste Theil der Rede, der daher iemals fehlen darf. Anaxim. 5 p. 191, 32: *Πίστεις, αἷς ἀνάγκη ἐν πρὸς πάντα τὰ μέρη τῶν λόγων χρῆσθαι, χρησιμώταται δέ σιν ἐν ταῖς κατηγορίαις καὶ ταῖς ἀπολογίαις· ταῦτα γὰρ πλείσης ἀντιλογίας δέονται.* Cic. de invent. 1, 24, 34: Confirmatio t, per quam argumentando nostrae causae fidem et auctoritatem firmamentum adiungit oratio.

Nach Aristoteles zerfallen die Beweise in zwei Arten: in unünstliche und künstliche Beweise, *πίστεις ἄτεχνοι* und *στεις ἔντεχνοι*, d. h. theils Beweise, die der Redner ausserlb seiner Sache vorfindet und blos rhetorisch gestaltet; theils lche, die er selbst aus der Sache zieht und gleichsam hervoringt. Aristot. Rhetor. 1, 2, 2: *τῶν δὲ πίστεων αἱ μὲν ἄτεχνοί σιν, αἱ δ' ἔντεχνοι· ἄτεχνα δὲ λέγω, ὅσα μὴ δι' ἡμῶν πεπόσται, ἀλλὰ προϋπῆρχεν, οἷον μάρτυρες, βάσανοι, συγγραφαὶ καὶ α τοιαῦτα, ἔντεχνα δὲ ὅσα διὰ τῆς μεθόδου καὶ δι' ἡμῶν κασκευασθῆναι δυνατόν· ὥστε δεῖ τούτων τοῖς μὲν χρῆσθαι, τὰ δὲ ρεῖν.* Cic. de orat. 2, 27, 116: Ad probandum autem duplex est atori subiecta materies: una rerum earum, quae non excogitantur oratore, sed in re positae ratione tractantur, ut tabulae, testionia, pacta, conventa, quaestiones, leges, senatus consulta, res dicatae, decreta, responsa, reliqua, si quae sunt, quae non ab atore pariuntur, sed ad oratorem a reis deferuntur; altera est, ae tota in disputatione et in argumentatione oratoris collocata . Quintil. 5, 1, 1 ff.: Ac primum quidem illa partitio, ab Aritele tradita, consensum fere omnium meruit, alias esse probanes, quas extra dicendi rationem acciperet orator; alias, quas causa traheret ipse, et quodam modo gigneret; ideoque illas *ἄτεχνους*, id est inartificiales, has *ἐντέχνους*, id est artificiales caverunt. Ex illo priore genere sunt praeiudicia, rumores, rmenta, tabulae, iusiurandum, testes, in quibus pars mana contentionum forensium consistit.

Die unkünstlichen Beweise, *πίστεις ἄτεχνοι*, enthalten nach istoteles fünf Arten: Gesetze, Zeugen, Verträge, Folterständnisse, Eidschwüre. Aristot. Rhetor. 1, 15, 1 ff.: *Περὶ τῶν ἀτέχνων καλουμένων πίστεων, ἐχόμενόν ἐστι τῶν εἰρημέν, ἐπιδραμεῖν· ἴδιαι γὰρ αἱ τῶν δικανικῶν. Εἰσὶ δὲ πέντε*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τὸν ἀριθμόν, νόμοι, μάρτυρες, συνθῆκαι, βάσανοι, ὅρκος Noch andre Arten führen Cicero und Quintilian an (s. die vor stehenden Citate). Das Specielle über diese Beweisarten s. be Aristoteles l. l. §. 3 ff.

Die künstlichen Beweise, *πίστεις ἔντεχνοι*, beruhen au logischen Operationen, bei welchen vermittels des Gewissen ode Wahrscheinlichen dem Ungewissen eine nicht leicht zu bezwei felnde Glaubwürdigkeit verschafft wird. Nach Aristoteles wir jeder Beweis, welcher eine subjektive Ueberzeugung hervorbring entweder durch Induction oder durch Syllogismus, durch Bei spiele oder durch Schlüsse gebildet; und so auch in der Rhe torik. Hier zerfallen die *πίστεις* in *ἐνθυμήματα* und *παρα δείγματα*; und zwar ist *ἐνθύμημα* der rhetorische Schlus *παράδειγμα* die rhetorische Induction. Aristot. Rhetor. 1, 2, 8 *Τῶν δὲ διὰ τοῦ δεικνύναι ἢ φαίνεσθαι δεικνύναι, καθάπερ καὶ ἐ τοῖς διαλεκτικοῖς τὸ μὲν ἐπαγωγή ἐστι, τὸ δὲ συλλογισμός καὶ ἐνταῦθα ὁμοίως. Ἔστι γὰρ τὸ μὲν παράδειγμα ἐπαγωγ τὸ δὲ ἐνθύμημα συλλογισμός. Καλῶ δ' ἐνθύμημα μὲν ῥητορικὸ συλλογισμόν, παράδειγμα δὲ ἐπαγωγὴν ῥητορικήν* ('ich nenne ab Enthymem einen rhetorischen Syllogismus, Beispiel eine rhe torische Induction').

Ueber die verschiedenen Topen der Enthymeme und die Be spiele s. Volkmann S. 158 ff.

d. Die Widerlegung, *λύσις*, refutatio od. reprehensi

Die älteren griechischen und römischen Rhetoriker (Anax menes, Aristoteles, Cornificius, Cicero) behandeln die Regeln fi die 'Widerlegung' zugleich mit der Lehre vom 'Beweise'; erst b Quintilian (5, 13) erhalten dieselben eine besondere Behandlung.

Die *λύσις*, deren Aufgabe es ist, die *ἀντίθεσις* des Gegner d. i. das, was derselbe entweder wirklich uns gegenüber aufgestel hat, oder doch aufstellen könnte, zu widerlegen, muss entwed das Materiale oder das Formale derselben oder Beides zugleic angreifen. Die *ἀντιθέσεις* sind, wie die *πίστεις*, theils *ἄτεχν* theils *ἔντεχνοι* oder *παραδειγματικοί*.

Die logischen Operationen bei der Widerlegung sind doppelt Art: man widerlegt entweder durch einen Gegenschluss, *ἀντ συλλογισμός*, oder durch Vorbringung von Einwürfen od sogen. Instanzen, *ἐνστάσεις*. Aristot. Rhetor. 2, 25, 1 ff.: *Πε δὲ λύσεων ἐχόμενόν ἐστι τῶν εἰρημένων εἰπεῖν. Ἔστι δὲ λύειν*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ντισυλλογισάμενον ἢ ἔνστασιν ἐνεγκόντα etc. Ferner geschieht die Widerlegung entweder direkt, indem man die Behauptung des Gegners gradezu in Abrede stellt (*λύσις κατ' ἔνστασιν* nach Hermog., *λύσις κατ' ἀνατροπήν* nach Aps.), oder indirekt durch Conjectur (über die Unwahrheit des Thatbestands, ie Lys. or. 1, 37 ff.; Cic. pro Cael. 21 ff.; pro Mur. 6, 13) oder rch Definition (*λύσις κατὰ μέθοδον*). — Die wirksamste Art r indirekten Widerlegung ist die *μέθοδος κατὰ περιτροπήν*, dem man dem Gegner dasjenige, worauf er sich am meisten itzt, gleichsam unter den Füssen fortzieht und es gegen ihn lbst kehrt. Aristoteles nennt (Rhetor. 2, 23) diese Art der Wirlegung den *τόπος ἐκ τῶν εἰρημένων καθ' αὑτοὺς πρὸς τὸν τόντα*. — Andere Arten der Widerlegung sind noch: die *μέθοδος* oder *λύσις κατὰ σύγκρουσιν*, welche darin besteht, dass n die gegnerischen Behauptungen einander gegenüberstellt und gt, dass sie einander widersprechen (wie in Demosth. Androt. Eubul. 52; Cic. pro Sulla 10, 31; pro Ligar. 3, 9). — Ferner *μέθοδος* oder *λύσις κατὰ μείωσιν*, bei welcher man die nerische Behauptung zu verkleinern sucht (so in Demosth. Sept. 21). — Umgekehrt besteht die *λύσις κατ' αὔξησιν* darin, Sache, welche der Gegner in seinem Interesse als geringfügig gestellt hat, als bedeutend erscheinen zu lassen. — Sehr wirkt ist die *ἀπαγωγὴ εἰς ἄτοπον*, deductio ad absurdum. — ber noch andre Arten der *λύσις* s. Volkmann S. 201 ff.

c. Der Schluss der Rede, *ἐπίλογος*, peroratio (auch aulus oder conclusio gen.).

Nach Aristoteles besteht der Epilog aus vier Bestandtheilen: erns aus dem, welcher es damit zu thun hat, den Zuhörer für uns stig und für unsern Gegner ungünstig zu stimmen; zweitens aus , welcher auf Vergrösserung oder Verkleinerung ausgeht; drits aus dem, welcher den Zuhörer in die bezüglichen Stimmen zu versetzen sucht; endlich viertens aus der Recapitula- (Rhetor. 3, 19, 1: *Ὁ δ' ἐπίλογος σύγκειται ἐκ τεττάρων, ἐκ οὗ πρὸς ἑαυτὸν κατασκευάσαι εὖ τὸν ἀκροατήν, καὶ τὸν ἐναντίον· καὶ ἐκ τοῦ αὐξῆσαι καὶ ταπεινῶσαι· καὶ ἐκ τοῦ εἰς πάθη τὸν ἀκροατὴν καταστῆσαι· καὶ ἐξ ἀναμνήσεως*). Bei eren Rhetorikern besteht der Epilogus nur aus drei Theilen. bei Cornific. 2, 30, 47: Conclusiones, quae apud Graecos *ἐπιφ* nominantur, tripertitae sunt, nam constant ex enumeratione,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

amplificatione et commiseratione. Cic. de invent. 1, 52, 98: Conclusio est exitus et determinatio totius orationis: haec habet partes tres, enumerationem, indignationem, conquestionem. Apsin. 1 p. 384: *ὁ ἐπίλογος τόπος τριμερής ἐστιν· ἔχει γὰρ καὶ ἀνάμνησι τῶν εἰρημένων καὶ ἔλεον καὶ δείνωσιν, ἡ δὲ δείνωσις κατὰ τὴ αὔξησιν θεωρεῖται.* Da die amplificatio und commiseratio auc nur als Ein Theil betrachtet werden konnte, so zerfiel dann de Epilogus nur in zwei Theile. Vgl. so Cic. part. orat. 15, 52: Pe oratio sequebatur, quam cumulum quidam, conclusionem alii v cant. Eius duplex ratio est, posita aut in rebus aut in affectibu

Der wichtigste Theil des Epilogus ist die Erregung d Affecte (Mitleid, Abscheu, Zorn, Hass etc.), die commiserati welche deswegen in den Gerichtsreden sehr selten fehlt (wie z. bei Demosthenes in orat. 30 der Epilog sich lediglich auf die R capitulation beschränkt). Cic. orat. 38, 131: est faciendum, ut ir scatur iudex mitigetur, invideat faveat, contemnat admiretur, ode diligat, cupiat satietate afficiatur, speret metuat, laetetur dole vgl. Id. Brut. 50, 188: delectatur audiens multitudo et ducit oratione et quasi voluptate quadam perfunditur: quid habes qu disputes? gaudet dolet, ridet plorat, favet odit, contemnit invid ad misericordiam inducitur, ad pudendum, ad pigendum, irasci mitigatur, sperat timet etc. Quintil. 5, 2, 5 ff: Probationes e ciunt sane, ut causam nostram meliorem esse iudices putent: a fectus praestant, ut etiam velint, sed id quod volunt, credi quoque. Nam, cum irasci, favere, odisse, misereri coeperu agi iam rem suam existimant: et, sicut amantes de forma iudic non possunt, quia sensum oculorum praecipitat animus, ita omn veritatis inquirendae rationem iudex omittit occupatus affectib aestu fertur, et velut rapido flumini obsequitur. Ita argume ac testes quid egerint, pronuntiatio ostendit: commotus autem oratore iudex, quid sentiat, sedens adhuc atque audiens confitet

Bei Behandlung der Erregung von Stimmungen und Affec unterscheiden die Rhetoriker zwischen *ἦθος* und *πάθος*. V Quintil. 6, 2, 8: Horum (affectuum), sicut antiquitus traditum cepimus, duae sunt species: alteram Graeci *πάθος* vocant, qu nos vertentes recte ac proprie affectum dicimus; alteram *ἦθ* cuius nomine, ut ego quidem sentio, caret sermo Romanus; mo appellantur, atque inde pars quoque illa philosophiae *ἠθικὴ* r ralis est dicta. Sed ipsam rei naturam spectanti mihi non t mores significare videntur quam morum quaedam propriet

am ipsis quidem omnes habitus mentis continentur. Der wahre nterschied zwischen ἦθος und πάθος ist (nach Volkmann S. 224) er, dass ἦθος eine durch bestimmte Eigenschaften des Charakrs bedingte, sich gleichbleibende ruhige Haltung des Gemüths t, die in der Persönlichkeit und Ausdrucksweise des Redners herrtretende edle Gesinnung, welche im Allgemeinen dem Sinn iner Zuhörer entspricht und bei ihnen den Eindruck hervorruft, ss sie es mit einem menschenfreundlichen, anspruchslosen und ohlwollenden Manne zu thun haben. Ein ἠθικῶς λέγειν bewirkt emals πάθος bei den Zuhörern, sondern ein ruhiges Aufmerken d Aufpassen, dann ein williges Glauben und Vertrauen. (Vgl. L. Roth, Was ist das ἦθος in der alten Rhetorik? in Jahn's Jahrbb. 66. S. 855 ff.). Wesentlich verschieden vom ἦθος ist πάθος, der ffect, eine vorübergehende aufgeregte Stimmung, eine momentane örung des vernünftigen intellectuellen Theiles der Seele durch das ehhervordrängen des Willens oder des Begehrungsvermögens, den rn mit eingerechnet. Vgl. Aristot. Rhetor. 2, 1, 7: Ἔστι δὲ τὰ ἤθη, δι' ὅσα μεταβάλλοντες διαφέρουσι πρὸς τὰς κρίσεις, οἷς εται λύπη καὶ ἡδονή· οἷον ὀργὴ, ἔλεος, φόβος, καὶ ὅσα ἄλλα αὐτα καὶ τὰ τούτοις ἐναντία ('Affecte sind alle solche Gemüthsvegungen, in Folge deren die Menschen je nach dem Wechsel selben in ihren Urtheilen wechseln, und mit welchen Lust und lust verbunden ist, wie z. B. Zorn, Mitleid, Furcht und derichen mehr, sowie die Gegensätze derselben').

Unter den Mitteln zur Erregung von Affecten spielt der Witz Erregung des Lachens eine bedeutende Rolle; daher die Rheiker vielfach vom Lächerlichen gehandelt haben. Aristot. etor. 3, 18, 7: Περὶ δὲ τῶν γελοίων, ἐπειδή τινα δοκεῖ χρῆσιν τοῖς ἀγῶσι, καὶ δεῖν, ἔφη Γοργίας, τὴν μὲν σπουδὴν διαφθεί- ν τῶν ἐναντίων γέλωτι, τὸν δὲ γέλωτα σπουδῇ, ὀρθῶς λέγων, ηται πόσα εἴδη γελοίων ἐστὶν, ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς (dieser il der aristotel. Poetik ist aber verloren gegangen, s. ob. S. 55). τὸ μὲν ἁρμόττει ἐλευθέρῳ, τὸ δὲ οὔ. Ὅπως οὖν τὸ ἁρμόττον ᾧ λήψεται. Ἔστι δ' ἡ εἰρωνεία τῆς βωμολοχίας ('Spassmache-) ἐλευθεριώτερον· ὁ μὲν γὰρ αὑτοῦ ἕνεκα ποιεῖ τὸ γελοῖον· ὁ βωμολόχος ('der Spassmacher') ἑτέρου. Quintil. 6, 3, 1 ff.: Huic eration) diversa virtus, quae risum iudicis movendo et illos tes solvit affectus, et animum ab intentione rerum frequenter rtit, et aliquando etiam reficit, et a satietate vel a fatigatione ovat. Quanta sit autem in ea difficultas, vel duo maximi ora-

tores, alter Graecae, alter Latinae eloquentiae principes, docent Nam plerique Demostheni facultatem defuisse huius rei credunt Ciceroni modum. Nec videri potest noluisse Demosthenes, cuius pauca admodum dicta, nec sane ceteris eius virtutibus respondentia palam ostendunt, non displicuisse illi iocos, sed non contigisse Noster vero non solum extra iudicia, sed in ipsis etiam orationibus habitus est nimius risus affectator. Mihi quidem, sive id rect iudico, sive amore immodico praecipui in eloquentia viri labor mira quaedam in eo videtur fuisse urbanitas etc. Hinsichtlich de Demosthenes vgl. Cic. orat. 26, 90: quicquid est salsum aut salubr in oratione, id proprium Atticorum est, e quibus tamen non om nes faceti: Lysias satis et Hyperides, Demades praeter cetero fertur, Demosthenes minus habetur, quo quidem mihi nihil videtu urbanius, sed non tam dicax fuit quam facetus; est autem illu acrioris ingenii, hoc maioris artis. Specielleres über das Lächer liche und den Witz s. bei Cic. de orat. 2, 58—71; Quintil. 6, 3 6 ff.; u. vgl. Volkmann S. 234 ff. —

B. Die berathende Beredsamkeit, *τὸ συμβουλευτικὸν γένος*, genus deliberativum.

Die berathende Beredsamkeit beruht auf dem öffent lichen Staatsleben, sie gehört vor Senat und Volk und bezweck entweder zu überreden oder abzureden. Die berathende Rede heiss bei den Griechen *δημηγορία*, von Cornificius mit consultatio vom Rhetor Seneca und Quintilian mit suasoria übersetzt; da gegen bezeichnet deliberatio bei Cicero (de orat. 1, 6, 22; Quintil 2, 21, 18) nicht sowol die einzelne berathende Rede als die ganz Gattung der berathenden Beredsamkeit (Cic. l. l.: ea pars dicendi quae in forensibus disceptationibus iudiciorum aut deliberationum versatur. Quintil. l. l.: an huiusmodi res nec in laudem nec in deliberationem, nec in iudicium veniunt?).

Nach Anaximenes (2 p. 179) hat die *δημηγορία* einen sie benfachen Inhalt: 1) Religions-Angelegenheiten, 2) Gesetze, 3) in nere Staatseinrichtungen, 4) Bündnisse und Verträge mit anderen Staaten, 5) Krieg, 6) Frieden, 7) Staatseinkünfte. Da Nr. 2 u. 3 und ebenso Nr. 5 u. 6 zusammenfallen, so kann man auch eine fünffache Eintheilung annehmen; vgl. Aristot. Rhetor. 1, 4, 7 *σχεδὸν γὰρ, περὶ ὧν βουλεύονται πάντες καὶ περὶ ἃ ἀγορεύουσι οἱ συμβουλεύοντες, τὰ μέγιστα τυγχάνει πέντε τὸν ἀριθμὸν ὄντα ταῦτα δ' ἐστὶ περί τε πόρων, καὶ πολέμου καὶ εἰρήνης· ἔτι δ*

ερὶ φυλακῆς τῆς χώρας, καὶ τῶν εἰσαγομένων καὶ ἐξαγομένων, ὰ περὶ νομοθεσίας.

Die berathende Rede hat im Allgemeinen dieselben einzelnen standtheile wie die gerichtliche, nämlich *προοίμιον, διήγησις, στις, λύσις* und *ἐπίλογος* (s. ob. S. 230). Doch erscheint das *οοίμιον* in der Staatsrede häufig als überflüssig: denn 'theils ssen hier die Zuhörer bereits, um was es sich handelt, theils ordert der Gegenstand selbst keinen Eingang, es sei denn, dass Redner auf seine Persönlichkeit oder auf die Persönlichkeit die gegnerische Ansicht Vertretenden einzugehen hat, oder in len, da die Zuhörer dem vorliegenden Gegenstande nicht den- en Grad von Wichtigkeit beilegen, den er selbst ihm beigelegt sen will, sondern entweder einen grösseren oder einen gerin- n; in diesem Falle muss der Redner verdächtigen oder ent- ten, vergrössern oder verkleinern: und dazu bedarf er des Ein- ges'. (Aristot. Rhetor. 3, 14, 11: *Τὰ δὲ τοῦ δημηγορικοῦ ἐκ τοῦ δικανικοῦ λόγου ἐστί. Φύσει δὲ ἥκιστα ἔχει· καὶ γὰρ καὶ, οὗ, ἴσασι. Καὶ οὐδὲν δεῖται τὸ πρᾶγμα προοιμίου, ἀλλ' ἢ τὸν, ἢ τοὺς ἀντιλέγοντας, ἢ ἐὰν μὴ, ἡλίκον βούλει, ὑπολαμ- σιν, ἀλλ' ἢ μεῖζον, ἢ ἔλαττον· διὸ ἢ διαβάλλειν ἢ ἀπολύεσ- ἀνάγκη, καὶ ἢ αὐξῆσαι ἢ μειῶσαι.*) Das Beispiel einer Ein- ng von der Person des Redners aus gibt Isokrates im Archi- s, von der Person der Zuhörer aus im Areopagiticos und icos, von Beiden in der Rede vom Frieden.

Hauptzielpunkte der berathenden Rede, von Hermogenes den Späteren *τελικα κεφάλαια* (latein. von Priscian capi- finalia) genannt, werden von Hermogenes sechs aufgestellt: *όμιμον, δίκαιον, σύμφερον, δυνατόν, ἔνδοξον* und *ἐκ- μενον*. Longin stellt deren vier auf: das *δίκαιον, σύμ- ν, δυνατόν* und *ἔνδοξον*; Aphthonius (I. p. 109) ebenfalls *νόμιμον, δίκαιον, σύμφερον* und *δυνατόν*. Apsines (IX. 7) fügt noch *τὸ σαφές* hinzu. Die besondere Erläuterung *τελικὰ κεφάλαια* geben Cornif. 3, 4, 8; Cic. de invent. 2, ; Quintil. 3, 8, 22—35; Hermog. II. p. 164. Vgl. Volkmann 1 ff.

Die epideiktische Beredsamkeit, *τὸ ἐπιδεικτικὸν*, genus demonstrativum.

Die epideiktische Beredsamkeit hat zu ihrem Gegenstande nd Tadel (s. ob. S. 228 von Aristoteles: *ἐπιδεικτικοῦ δὲ τὸ μὲν*

ἔπαινος, τὸ δὲ ψόγος). Sie war, namentlich bei den Griechen, a
einen kleinen Kreis von gebildeten Zuhörern, von Beurtheilern d
Kunst, beschränkt (sogen. Prunkreden), doch fand sie, besonde
unter den Römern, auch bei grossen Festversammlungen, bei ö
fentlichen Leichenreden vor einem grössern Zuhörerkreise Anwe
dung. Quintil. 3, 7, 1 ff.: Ac potissimum incipiam ab ea cau
quae constat laude ac vituperatione. Quod genus videtur A
stoteles atque eum secutus Theophrastus a parte negotiali, hoc
πραγματικῇ, removisse, totamque ad solos auditores relegasse:
id eius nominis, quod ab ostentatione ducitur, proprium
Sed mos Romanus etiam negotiis hoc munus inseruit. Nam
funebres laudationes pendent frequenter ex publico aliquo
ficio, atque ex senatus consulto magistratibus saepe mandant
et laudare testem, vel contra, pertinet ad momentum iudic
rum; et ipsis etiam reis dare laudatores licet: et editi in co
petitores, in L. Pisonem, in Clodium et Curionem libri vitup
ationem continent, et tamen in senatu loco sunt habiti sentent

Da Lob und Tadel nicht selten auch in den Gerichts- u
Staatsreden Anwendung fand (schon Isokrates soll gelehrt hal
'dass Beides überall enthalten sei'; vgl. Quintil. 3, 4, 11: Isocr
in omni genere inesse laudem ac vituperationem existimavit),
wurde den angehenden Rednern gerathen, sich auch mit der
deiktischen Beredsamkeit vertraut zu machen. Vgl. Cornif. 3
15: Nec hoc genus causae, eo quod rare accidit in vita, negleg
tius commendandum est, neque enim id, quod potest accidere
faciendum sit aliquando, non oportet velle quam commodiss
posse facere; et si separatim haec causa minus saepe tractatu
in iudicialibus et in deliberativis causis saepe magnae partes
santur laudis aut vituperationis, qua re in hoc quoque causae
nere non nihil industriae consumendum putavimus. So findet
bei Demosthenes in der Leptinea (§. 75 ff.) das Lob des Chal
und andrer Wohlthäter Athens, bei Cicero in der Rede de
Cn. Pompei die laudes Luculli.

Nach den Lehren der Rhetoriker muss jede Lobrede mit
Einleitung beginnen (der Anfang der Lobrede des Gorgias au
Eleer mit den Worten: Ἦλις, πόλις εὐδαίμων, Aristot. Rhet
14 extr., ist ein ganz ungewöhnlicher). Diese Einleitung war
fangs den Proömien der Gerichtsreden und Suasorien entsprec
Vgl. Isocr. orat. 4, 12: τοὺς μὲν γὰρ ἄλλους ἐν τοῖς προοι
ὁρῶ καταπραΰνοντας τοὺς ἀκροατάς, καὶ προφασιζόμενος ὑπὲρ

λλόντων ῥηθήσεσθαι· καὶ λέγοντας τοὺς μὲν ὡς ἐξ ὑπογυίου γέ-
ιεν αὐτοῖς ἡ παρασκευή, τοὺς δ' ὡς χαλεπόν ἐστιν ἴσους τοὺς λόγους
μεγέθει τῶν ἔργων ἐξευρεῖν. Isokrates selbst hat in seinen λόγοι
ιτρεπτικοί derartige Proömien angewandt. Später wählte man
ere, allgemeinere Themata als Inhalt der Proömien und suchte
n durch eine passende Wendung zum eigentlichen Gegenstande
ulenken. Vgl. Aristot. Rhetor. 3, 14, 5: τὰ μὲν οὖν τῶν ἐπι-
τικῶν λόγων προοίμια, ἐκ τούτων· ἐξ ἐπαίνου, ἐκ ψόγου, ἐκ
τροπῆς, ἐξ ἀποτροπῆς, ἐκ τῶν πρὸς τὸν ἀκροατήν· δεῖ δὲ ἢ
ι, ἢ οἰκεῖα εἶναι τὰ ἐνδόσιμα τῷ λόγῳ. So entnimmt Isokrates
Panegyricos den Stoff für das Proömium von einer Nebenfrage,
der Klage, dass man den Vorzügen des Körpers mehr Ehre
lenen des Geistes erweise; ebenso geht Gorgias in seinem Olym-
s von dem Lobe derjenigen aus, welche zuerst solche Zusam-
künfte eingesetzt hatten (vgl. Quintil. 3, 8, 9).

Die Hauptaufgabe der epideiktischen Rede ist tractatio, die
lificirung und Ausschmückung (amplificatio u. ornatio) des
benden Gegenstandes (sei es einer Person oder einer Sache).
til. 3, 7, 6: Proprium laudis est, res amplificare et ornare.
, or. 11, 4: δεῖ τοὺς μὲν εὖ λέγειν τινὰς βουλομένους πλείω
ὑπαρχόντων αὐτοῖς ἀγαθῶν τὰ προσόντα ἀποφαίνειν, τοὺς
πηγοροῦντας τἀναντία τούτων ποιεῖν, was Tisias und Gor-
(nach Plat. Phaedr. p. 267, b) kurz und allgemein bezeichnen
: τὰ σμικρὰ μεγάλα καὶ τὰ μεγάλα σμικρὰ φαίνεσθαι ποιεῖν.
auch Aristot. Rhet. 1, 9, 40: ὅλως δὲ τῶν κοινῶν εἰδῶν
ι τοῖς λόγοις, ἡ μὲν αὔξησις ἐπιτηδειοτάτη τοῖς ἐπι-
τικοῖς· τὰς γὰρ πράξεις ὁμολογουμένας λαμβάνουσιν, ὥστε
ν μέγεθος περιθεῖναι καὶ κάλλος (‘überhaupt aber ist aus-
n allen Redegattungen gemeinsamen Formen die Steige-
die allerpassendste für die epideiktischen Reden:
in diesen nimmt der Redner die Thaten als zugestanden an,
s ihm nur übrig bleibt, sie mit Grösse und Schönheit zu
iden’); so auch ib. 2, 18, 5: ἔστι δὲ τῶν κοινῶν τὸ μὲν αὔξειν
ὐτατον τοῖς ἐπιδεικτικοῖς, ὥσπερ εἴρηται (nämlich an
en angegebenen Stelle).

Die älteren Rhetoriker behandeln vorzüglich Lobreden auf
chen (so Anaximenes, Aristoteles, Cornificius, Cicero). Erst
ätern berücksichtigen auch andre Gegenstände (so Dionysius
alikarnassus, Quintilian und am ausführlichsten Menander
Schrift Περὶ ἐπιδεικτικῶν). Vgl. Quintil. 3, 7, 6: quae materia

(amplificandi et ornandi) praecipue quidem in deos et homin
cadit, est tamen et aliorum animalium et carentium anin

Eine Hauptgattung der epideiktischen Reden in der Kais
zeit bildet der λόγος βασιλικός, die Lobrede auf den Kais
für welche Menander in der citirten Schrift eine ausführliche A
leitung gibt, die denn auch von den Panegyrikern (Libanius,
lian, Themistius, Eumenius u. a., s. II. Abth. S. 192 u. 337)
ihren Lobreden mehr oder weniger befolgt worden ist. Der
rühmteste Ueberrest dieser Gattung epideiktischer Beredsaml
ist der sogen. Panegyricus des jüngern Plinius auf den Ka
Trajan, die erweiterte Umarbeitung einer wirklich im Senat
haltenen gratiarum actio.

Ueber andere Gattungen der epideiktischen Beredsamkei
Volkmann S. 292 ff.

II. Die Lehre von der Anordnung, τάξις, disposit

Die τάξις bildet im rhetorischen System eigentlich nur ei
Anhang zur εὕρεσις, indem sie von der Anordnung und Rei
folge des aufgefundenen Stoffes (τάξις τοῦ λόγου) han
Ihren Inhalt und ihre Arten gibt Cornificius 3, 9, 16 folgen
massen an: Quoniam dispositio est, per quam illa, quae inv
mus, in ordinem redigimus, ut certo quidque loco pronunti
videndum est, cuius modi rationem in disponendo habere co
niat. Genera dispositionum sunt duo: unum ab instituti
artis profectum, alterum ad casum temporis accommoda
Ex institutione artis disponemus, cum sequemur eam praece
nem, quam in primo libro exposuimus, hoc est, ut utamur
cipio, narratione, divisione, confirmatione, confutatione, conclus
et ut hunc ordinem, quem ad modum praeceptum est ante, i
cendo sequamur. Est autem alia dispositio, quae, cum ab o
artificioso secedendum est, oratoris iudicio ad tempus accor
datur, ut si ab narratione dicere incipiamus aut ab aliqua fi
sima argumentatione aut litterarum aliquarum recitatione;
si secundum principium confirmatione utamur, deinde narra
aut si quam eius modi permutationem ordinis faciamus; qu
nihil, nisi causa postulet, fieri oportebit. nam si vehementer
auditorum obtunsae videbuntur atque animi defatigati ab a
sariis multitudine verborum, commode poterimus principio s
sedere, exordiri causam narratione, deinde, si commodum erit,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

a semper necesse est, ad principii sententiam reverti licebit; si ratio parum probabilis erit, exordiemur ab aliqua firma argutatione. his commutationibus et translationibus saepe uti nese est, cum ipsa res artificiosam dispositionem artificiose comlare cogit. In confirmatione et confutatione argumentationum ositiones huius modi convenit habere: firmissimas argumentaes in primis et in postremis causae partibus, mediocres et neque iles ad dicendum neque necessarias ad probandum, quae, si ratim ac singulae dicantur, infirmae sint, cum ceteris coniunfirmae et probabiles fiant, in medio collocari oportet: nam et m re narrata exspectat animus auditoris, ex qua re causa conari possit, quapropter continuo firmam aliquam oportet in argumentationem, et re dicta quoniam nuperrime dictum lime memoriae mandatur, utile est, recentem aliquam relin in animis auditorum bene firmam argumentationem. haec sitio locorum, tamquam instructio militum, facillime in dicendo, illa in pugnando, parare poterit victoriam. Vgl. Aristot. or. 3, 17, 13: *Δεῖ δὲ καὶ ἐν συμβουλῇ, καὶ ἐν δίκῃ ἀρχόμενον ἔχειν τὰς ἑαυτοῦ πίστεις πρότερον, ὕστερον δὲ πρὸς τἀναντία τῶν λύοντα καὶ προδιασύροντα. ἂν δὲ πολύχους ᾖ ἡ ἐναντιπρότερον τὰ ἐναντία· οἷον ἐποίησε Καλλίστρατος ἐν τῇ ηναϊκῇ ἐκκλησίᾳ* (1, 7, 13; 1, 14, 1)· *ἃ γὰρ ἐροῦσι, προαντεπῶς τότε αὐτὸς εἶπεν. Ὕστερον δὲ λέγοντα πρῶτον τὰ τὸν ἐναντίον λόγον λεκτέον, λύοντα καὶ ἀντισυλλογιζόμενον, ἅλιστα ἂν εὐδοκιμηκότα ᾖ· ὥσπερ γὰρ ἄνθρωπον προδιαμένον οὐ δέχεται ἡ ψυχὴ, τὸν αὐτὸν τρόπον οὐδὲ λόγον, ἐὰν ντίος εἰ δοχῇ εἰρηκέναι. Δεῖ οὖν χώραν ποιεῖν ἐν τῷ ἀκροῷ μέλλοντι λόγῳ· ἔσται δὲ, ἂν ἀνέλῃς· διὸ ἢ πρὸς πάντα, μέγιστα, ἢ τὰ εὐδοκιμοῦντα, ἢ τὰ εὐέλεγκτα μαχεσάμενον, τὰ αὑτοῦ πιστὰ ποιητέον.*

on der Anordnung der Epicheireme handelt besonders ogenes (in der Schrift *περὶ εὑρέσεως* III, 13 p. 228). Er wei Gesetze auf: das der Steigerung und das der Conät, und unterscheidet zunächst zwischen *ἐπιχειρήματα ἀποικὰ πολιτικῆς μόνης ἑρμηνείας δεόμενα* und *πανηγυρικά*. man beide anwenden kann, so soll man, um eine Steigerr Eindrucke der Rede zu bewirken, die *ἀποδεικτικὰ* voraufn und die *πανηγυρικὰ* folgen lassen. Ferner ist es von beer Wichtigkeit, im Einzelnen immer nur dasjenige ans Ende en, wodurch der folgende Beweisgrund vorbereitet wird (*τὰ*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

προκλητικώτερον τοῦ ἑξῆς κεφαλαίου τελευταῖον τιθέναι, ἵνα
τῆς ἀνάγκης τοῦ ἐπιχειρήματος ἀνισταμένου τοῦ κεφαλαίου, κα
τὸ ἐφεξῆς ὑφ' ἓν ὁ λόγος γένηται σῶμα μὴ διασπώμενος ἐν τα
ὑποφοραῖς, ἀλλὰ αὐτὸς αὑτοῦ δοκῶν ἔχεσθαι καὶ ἀνίστασθαι
αὑτοῦ). Schon Isokrates (Antid. 68) rühmt von seinen Reden, n
Ausnahme der Paränesen, dass sie τὸ λεγόμενον ἀεὶ ὁμολογούμεν
τῷ προειρημένῳ καὶ συγκεκλειμένον haben. Die Rede mit d
Grössten und Stärksten abzuschliessen, stellt er Panath. 176; 1
als allgemein anerkanntes Prinzip auf. (Vgl. Volkm. S. 315 ff

---

III. Die Lehre vom Ausdruck oder von der Darstellu

Die Lehre vom Ausdruck oder von der Darstellung, λέ
od. φράσις (seltner ἀπαγγελία od. ἑρμηνεία), elocutio, ist ei
der wichtigsten und daher am fleissigsten bearbeiteten Theile
Rhetorik. Aristot. Rhetor. 3, 1, 2: Περὶ δὲ τῆς λέξεως ἐχόμε
ἐστιν εἰπεῖν· οὐ γὰρ ἀπόχρη τὸ ἔχειν ἃ δεῖ λέγειν, ἀ
ἀνάγκη καὶ ταῦτα ὡς δεῖ εἰπεῖν, καὶ συμβάλλεται πολλὰ π
τὸ φανῆναι ποιόν τινα τὸν λόγον ('denn es reicht nicht hin, d
man weiss, was man sagen muss, sondern man muss es auch
die gehörige Weise zu sagen verstehen, und es trägt dies
dazu bei, dass die Rede den beabsichtigten Eindruck hervorbrin

Die älteste Anleitung über die λέξις hat Isokrates gege
(vgl. Spengel Artt. script. p. 149); nächstdem Theophrast
mentlich hinsichtlich der Lehre von den Tropen und Figurer
der (verloren gegangenen) Schrift Περὶ λέξεως (vgl. M. Schn
Commentatio de Theophrasto rhetore, Hal. 1839, 4. p. 37 ff.). N
Dionysius (de Isocr. iud. c. 3. p. 278) behandelte Theophrast
ganzen Stoff in drei Theilen: in der Lehre von der Auswahl
Worte, der Lehre von der Composition oder Harmonie
Rede und der Lehre von den Figuren, welche die beiden vo
gehenden Theile zusammenfasste (Καθόλον δὲ τριῶν ὄντων,
φησι Θεόφραστος ἐξ ὧν γίνεται τὸ μέγα καὶ σεμνὸν καὶ περι
ἐν λέξει, τῆς τ' ἐκλογῆς τῶν ὀνομάτων, καὶ τῆς ἐκ τούτων
μονίας, καὶ τῶν περιλαμβανόντων αὐτὰ σχημάτων etc.).
Schluss bildete ohne Zweifel die Lehre von den Stilarten.
einer andern Stelle (de Thuc. iud. c. 22 p. 90) gibt Dionysius
Eintheilung noch specieller (ohne Nennung des Theophrast
Quelle); seine Worte sind: Ὅτι μὲν οὖν ἅπασα λέξις εἰς δύο

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ιαιρεῖται τὰ πρῶτα, εἴς τε τὴν ἐκλογὴν τῶν ὀνομάτων, ὑφ' ὧν ηλοῦται τὰ πράγματα, καὶ εἰς τὴν σύνθεσιν τῶν ἐλαττόνων τε ὶ μειζόνων μορίων· καὶ ὅτι τούτων αὖθις ἑκάτερον εἰς ἕτερα ὑρια διαιρεῖται· ἡ μὲν ἐκλογὴ τῶν στοιχειωδῶν μορίων, ὀνομακῶν λέγω καὶ ῥηματικῶν καὶ συνδετικῶν, εἴς τε τὴν κυρίαν ράσιν, καὶ εἰς τὴν τροπικήν· ἡ δὲ σύνθεσις εἴς τε τὰ κόμματα, ὶ τὰ κῶλα, καὶ τὰς περιόδους· καὶ ὅτι τούτοις ἀμφοτέροις συμβηκε, λέγω δὲ τοῖς τε ἁπλοῖς καὶ ἀτόμοις ὀνόμασι, καὶ τοῖς ἐκ ὑτων συνθέτοις, τὰ καλούμενα σχήματα· καὶ ὅτι τῶν καλουνων ἀρετῶν αἱ μέν εἰσιν ἀναγκαῖαι, καὶ ἐν ἅπασιν ὀφείλουσι ρεῖναι τοῖς λόγοις, αἱ δ' ἐπίθετοι, καὶ ὅταν ὑφεστῶσιν αἱ πρῶ-, τότε τὴν ἑαυτῶν ἰσχὺν λαμβάνουσιν, εἴρηται πολλοῖς πρότερον.

i die nothwendigsten Tugenden der Darstellung gibt er im folg.) Cap. (p. 92) an, dass sie rein, deutlich, kurz sei und den dekt festhalte; ferner, dass sie passend sei; zu den accessorien Tugenden, an denen die Tüchtigkeit des Redners am mei- erkannt werde, rechnet er den Schmuck, *ὕψος, καλιρρηνύνη, σεμνολογία, μεγαλοπρέπεια* etc.

Die theophrastische Dreitheilung findet sich mit geringer Aberung bei Cornificius (4, 12, 17 ff.) in der Lehre von der elo- io wieder: Videamus nunc, quas res debeat habere elocutio moda et perfecta. quae maxime ad modum oratoris accommo- est, tris res in se debet habere: a) elegantiam, b) compoonem, c) dignitatem.

a) Elegantia est, quae facit, ut unum quidque pure perte dici videatur. haec distribuitur in Latinitatem xplanationem. Latinitas est, quae sermonem purum conat ab omni vitio remotum. Vitia in sermone, quo minus is nus sit, duo possunt esse: soloecismus et barbarismus. ecismus est, cum in verbis pluribus consequens verbum ad rius non accommodatur; barbarismus est, cum verbum ali- vitiose effertur. haec qua ratione vitare possimus, in arte matica dilucide dicemus. — Explanatio est, quae reddit am et dilucidam orationem; ea comparatur duabus rebus: atis verbis et propriis. Usitata sunt ea, quae versantur in one et consuetudine cotidiana; propria, quae eius rei verba aut esse possunt, qua de loquemur.

b) Compositio est verborum constructio aequabiliter olita. ea conservabitur, si fugiemus crebras vocalium conones, quae vastam atque hiantem orationem reddunt, ut haec

est: 'baccae aereae amoenissimae impendebant'; et si vitabimu eiusdem litterae nimiam assiduitatem, cui vitio versus hic eri exemplo — nam hic nihil prohibet in vitiis alienis exemplis uti —

'O Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti,'

et hic eiusdem poetae:

'unquam quicquam quisquam cuiquam, quod ei conveniat, neget

et si eiusdem verbi assiduitatem nimiam fugiemus huius mod 'nam cuius rationis ratio non exstat, ei rationi ratio non est fide habere'; et si non utemur continenter similiter cadentibus verbi hoc modo: 'flentes plorantes lacrimantes obtestantes'; et si verb rum transiectionem vitabimus, nisi quae erit concinna, qua de posterius loquemur: quo in vitio est Lucilius assiduus, ut ha est in priore libro:

'has res ad te scriptas, Luci, misimus, Aeli'.

item fugere oportet longam verborum continuationem, quae auditoris auris et oratoris spiritum laedit. his vitiis in compo sitione vitatis reliquum consumendum est in dignitate.

c) Dignitas est, quae reddit ornatam orationem v rietate distinguens. haec in verborum et in sententiaru exornationem dividitur. Verborum exornatio est, quae ipsi sermonis insignita continetur perpolitione; sententiarum ex natio est, quae non in verbis, sed in ipsis rebus quandam hal dignitatem.

Völlig verschieden von der theophrastischen Eintheilung die des Quintilian (8, 1, 1 ff.): Igitur, quam Graeci φράσιν cant, Latine dicimus elocutionem. Eam spectamus verbis singulis aut coniunctis. In singulis intuendum est, ut s Latina, perspicua, ornata, ad id, quod efficere volumus, a commodata; in coniunctis, ut emendata, ut collocata, figurata etc.

Nach der angegebenen theophrastischen Eintheilung, der a die meisten späteren Rhetoriker folgen, sind die drei Hau erfordernisse der rednerischen Darstellung 1) die sprachli Correctheit, 2) die Deutlichkeit, 3) die Angemessenh des Ausdrucks.

1. Die Correctheit, τὸ καθαρὸν τῆς λέξεως, sermo pur Latinitas. Schon Isokrates (Euag. 9) verlangt, dass der Red durchaus nur ὀνόματα πολιτικά gebrauche, während dem Dich

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

uch *ξένα* (Glossen) und *καινά* so wie Metaphern gestattet seien. benso sagt Aristoteles (Rhetor. 3, 5, 1): *ἔστι δ' ἀρχὴ τῆς λέ-ως τὸ ἑλληνίζειν* (d. i. grammatisch correct, ohne Fremdörter oder mit richtiger Anwendung der herrschenden grammaschen Formen). Vgl. auch im Vorsteh. das Citat aus Cornific. 2, 17 unter a: Latinitas est, quae sermonem purum conservat omni vitio remotum. Cic. Brut. 74, 258: solum quidem et quasi ndamentum oratoris vides locutionem emendatam et Latinam. de orat. 3, 11, 40: ut Latine loquamur, non solum videndum , ut et verba efferamus ea, quae nemo iure reprehendat, et ea et casibus et temporibus et genere et numero conservemus, ut quid perturbatum ac discrepans aut praeposterum sit, sed etiam gua et spiritus et vocis sonus est ipse moderandus etc.

2. Die Deutlichkeit und Klarheit des Ausdrucks, latein. cutio perspicua, perspicuitas (Quintil. 8, 1, 1 ff.), welche in der lig zutreffenden, veranschaulichenden Bezeichnung des Gedans durch die geeignetsten Worte besteht. Vgl. Quintil. l. l. §. 22: is prima sit virtus perspicuitas, propria verba, rectus ordo, in longum dilata conclusio: nihil neque desit, neque superet. Ita sermo et doctis probabilis et planus imperitis erit. So mt Dionysius (de Lys. iud. 3 p. 239 ff.) an Lysias, dass er seine anken stets durch *κύριά τε καὶ κοινὰ καὶ ἐν μέσῳ κείμενα ατα* ausdrückte, und trotz der Kürze dennoch stets die Deutkeit zu wahren verstand: *τούτου δὲ αἴτιον ὅτι οὐ τοῖς ὀνόμασι ιεῖ τὰ πράγματα παρ' αὐτῷ, τοῖς δὲ πράγμασιν ἀκολουθεῖ ὀνόματα· τὸν δὲ κόσμον οὐκ ἐν τῷ διαλλάττειν τὸν ἰδιώτην, ἐν τῷ μιμεῖσθαι λαμβάνει.*

Das fehlerhafte Gegentheil der Deutlichkeit ist die Undeutkeit, welche entweder in dem Fehler der *ἀκυρολογία* oder *ἄκυρον*, improprium besteht, wenn man ungewöhnliche, ltete, provinzialistische und ähnliche Wörter und Ausdrücke aucht (vgl. Quintil. 8, 2, 3 u. Longin. p. 306: *περύλαξο δὲ λιαν ἀρχαίοις καὶ ξένοις τῶν ὀνομάτων καταμαίνειν τὸ σῶμα λέξεως*); oder in der *ἀμφιβολία*, Zweideutigkeit oder pelsinnigkeit des Ausdrucks, ambiguitas, ambiguum. til. l. l. 8, 2, 16: Vitanda in primis ambiguitas, non haec soquae incertum intellectum facit, ut: 'Chremetem audivi pers se Demeam', sed illa quoque, quae, etiamsi turbare non potensum, in idem tamen verborum vitium incidit, ut si quis : 'visum a se hominem librum scribentem': nam, etiamsi librum

ab homine scribi patet, male tamen composuerit, feceritque ambiguum, quantum in ipso fuit.

3. Die Angemessenheit des Ausdrucks, τὸ πρέπον, probabile, das dritte Haupterforderniss der rednerischen Darstellung. Aristot. Rhetor. 3, 2, 1: ὡρίσθω λέξεως ἀρετὴ σαφῆ εἶναι καὶ μήτε ταπεινὴν μήτε ὑπὲρ τὸ ἀξίωμα, ἀλλὰ πρέπουσαν ('bestimmen wir das Wesen eines guten sprachlichen Ausdrucks dahin, dass er deutlich sei und weder niedrig noch über Gebühr erhaben, sondern angemessen sei'). Cic. part. or. 6, 19: Probabile genus est orationis, si non nimis est comptum atque expolitum, si est auctoritas ac pondus in verbis, si sententiae vel graves vel aptae opinionibus hominum ac moribus. Vgl. Quintil. 8, 3, 42 ff.: Ante omnia ne speremus ornatam orationem fore, quae probabilis non erit. Probabile autem Cicero id genus dicit, quod non plus minusve est quam decet.

Die in dieser Hinsicht besonders zu vermeidenden Fehler sind:

α) Das κακέμφατον oder die αἰσχρολογία, welcher Fehler darin besteht, dass man durch die Zusammenstellung von an sich harmlosen Wörtern oder Silben, wenn auch absichtslos, einen obscönen Sinn bewirkt. Cic. orat. 45, 154: 'cum nobis' non dicitur sed 'nobiscum', quia si ita diceretur, obscenius concurrerent litterae', näml. cunno. Vgl. Quintil. 8, 3, 47: plerique obscene intelligere, nisi caveris, cupiunt et ex verbis, quae longissime ab obscenitate absunt, occasionem turpitudinis rapere; si quidem Celsus κακέμφατον apud Vergilium (Georg. 1, 357) putat: 'Incipiunt agitata tumescere', quod si recipias, nihil loqui tutum est. Und das §. 44 ff.: quam culpam non scribentium quidem iudico, sed legentium, tamen vitanda, quatenus verba honesta moribus perdidimus et vincentibus iam vitiis cedendum est.

β) Die ταπείνωσις oder μείωσις, humilitas, d. i. der Gebrauch eines niedern Ausdrucks, der die Grösse oder Würde des Gedankens beeinträchtigt. Quintil. 8, 3, 48: Deformitati proximus est humilitatis vitium, ταπείνωσιν vocant, qua rei magnitudo vel dignitas minuitur, ut: 'Saxea est verruca in summo montis vertice' (vermuthlich Worte eines dramat. Dichters, vgl. Ribbeck Trag. p. 218; vgl. auch Gell. 3, 7, 6: Cato in Orig. 'verrucam locum editum asperumque appellat).

γ) Das κακόζηλον, mala affectatio, d. i. die Sucht nach allzu blühendem und gekünsteltem Ausdrucke, die Affectation

Quintil. 8, 3, 56: *Κακόζηλον*, id est, mala affectatio, per omne dicendi genus peccat. Nam et tumida, et exilia, et praedulcia, et abundantia, et arcessita, et exultantia sub idem nomen cadunt. Denique *κακόζηλον* vocatur, quidquid est ultra virtutem, quoties ingenium iudicio caret et specie boni fallitur: omnium in eloquentia vitiorum pessimum: nam cetera parum vitantur, hoc petitur. Est autem totum in elocutione. Nam rerum vitia sunt stultum, commune, contrarium, supervacuum; corrupta oratio in verbis maxime impropriis, redundantibus, comprehensione obscura, compositione fracta, vocum similium aut ambiguarum veri captatione consistit. Est autem omne *κακόζηλον* utique falsum, etiamsi non omne falsum *κακόζηλον*· et dicitur aliter quam res natura habet, et quam oportet, et quam sat est. Totidem generibus corrumpitur oratio, quot ornatur. Selbst Isokrates hielt sich von dem Fehler des *κακόζηλον* nicht frei; vgl. Dion. Halic. de admir. vi dic. c. 18 (tom. VI. p. 176): *ἀνθηρὰν δὲ καὶ θεατρικὴν ἐκ παντὸς ἀξιῶν εἶναι τὴν διάλεκτον, ὡς τῆς ἡδονῆς ἅπαν ἐχούσης ἐν λόγοις τὸ κράτος, ἀπολείπεταί ποτε τοῦ πρέποντος. οὐχ ἅπαντα δέ γε τὰ πράγματα τὴν αὐτὴν ἀπαιτεῖ διάλεκτον· ἀλλ' ἔστιν ὥσπερ σώμασι πρέπουσά τις ἐσθής, οὕτως καὶ νοήσεσιν ἁρμόττουσά τις ὀνομασία. τὸ δ' ἐκ παντὸς ἡδύνειν τὰς ἀκοάς, εὐφώνων τε καὶ ἐκλέκτων ὀνομάτων ἐκλογῇ, καὶ πάντα ἰσοῦν εἰς εὐρύθμους κατακλείειν περιόδων ἁρμονίας, καὶ διὰ τῶν θεατρικῶν σχημάτων καλλωπίζειν τὸν λόγον, οὐκ ἦν πανταχῇ ἥσιμον.*

d) Noch andre Fehler gegen die Angemessenheit der Darstellung sind nach Quintil. 8, 3, 59: das *ἀνοικονόμητον*, quod male dispositum est; das *ἀσχήματον*, quod male figuratum; das *κακοσύνθετον*, quod male collocatum; der *σαρδισμός*, quaedam ficta ex varia ratione linguarum oratio, ut si Atticis Dorica, Ionica, Aeolica etiam dicta confundas. Ebenso (nach Quintil. l. l. §. 52) die *ὁμοιολογία*, quae nulla varietatis gratia levat taedium atque est tota coloris unius, qua maxime deprehenditur carens arte oratoria, eaque et sententiis et figuris et compositione longa non auribus solum sed etiam animis est ingratissima. Ferner die *μακρολογία*, id est longior, quam oportet, sermo, ut apud Livium: 'Legati, non impetrata pace, retro domum, unde venerant, abierunt'. Ungleichen der *πλεονασμός*, cum supervacuis verbis oratio onerat: 'Ego oculis meis vidi'. Sat est enim 'vidi'. Emendavit hoc iam urbane in Hirtio Cicero, qui, cum in Pansam declamans,

'filium a matre decem mensibus in utero latum esse' dixisset, 'Quid? aliae', inquit, 'in penula solent ferre?' —

4. Der Schmuck der Rede, *εὐρυθμία, ποικιλία*, ornatus.

Im Schmucke der Rede, als der höhern Aufgabe der rhetorischen Kunst, wird die grössere oder geringere Tüchtigkeit des Redners erkannt. Quintil. 8, 3, 1 ff.: Venio nunc ad ornatum: in quo sine dubio plus quam in ceteris dicendi partibus sibi indulget orator. Nam emendate quidem ac lucide dicentium tenue praemium est, magisque vitiis carere, quam ut aliquam magnam virtutem adeptus esse videaris. Inventio cum imperitis saepe communis: dispositio modicae doctrinae credi potest, et si quae sunt artes altiores, plerumque occultantur, ut artes sint: denique omnia haec ad utilitatem causarum solam referenda sunt. Cultu vero atque ornatu se quoque commendat ipse, qui dicit, et in ceteris iudicium doctorum, in hoc vero popularem laudem petit. Nec fortibus modo, sed etiam fulgentibus armis proeliatus in causa est Cicero Cornelii, qui non assecutus esset docendo iudicem tantum, et utiliter demum ac Latine perspicueque dicendo, ut populus Romanus admirationem suam non acclamatione tantum, sed etiam plausu confiteretur: sublimitus profecto et magnificentia et nitor et auctoritas expressit illum fragorem . . recteque Cicero his ipsis ad Brutum verbis quadam in epistola scribit: 'nam eloquentiam, quae admirationem non habet, nullam iudico'. Aristoteles quoque eandem petendam maxime putat. Sed hic ornatus virilis et fortis et sanctus sit: nec effeminatam levitatem et fuco mentitum colorem amet, sanguine et viribus niteat: hoc autem adeo verum est, ut cum in hac maxime parte sint vicina virtutibus vitia, etiam, qui vitiis utuntur, virtutis tamen his nomen imponant. Tac. dial. de orat. 21: Oratio, sicut corpus hominis, ea demum pulchra est, in qua non eminent venae nec ossa numerantur, sed temperatus ac bonus sanguis implet membra et exsurgit toris ipsosque nervos rubore tegit et decore commendat.

Die Hauptmittel für den Redeschmuck sind **a.** der übertragene oder tropische Ausdruck, **b.** die Redefiguren.

a. Der übertragene oder tropische Ausdruck.

Τρόπος, tropus (auch motus, mores und modi gen., vgl. Ruhnk. ad Aqu. Rom. p. 141), der übertragene oder bildliche Ausdruck, wird von Quintil. 8, 6, 1 erklärt: Tropus est verbi vel sermonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio; und das. 9, 1, 4: Est igitur tropus sermo a

aturali et principali significatione translatus ad aliam rnandae orationis gratia, vel (ut plerique grammatici finiunt) dictio ab eo loco, in quo propria est, translata in eum, n quo propria non est; vgl. Charis. p. 272 nach Scaurus: Tro- us est dictio translata a propria significatione ad non ropriam similitudinem necessitatis aut cultus gratia. ryph. bei Spengel Rhet. gr. III. p. 191: *Τρόπος ἐστὶ λόγος κατὰ αρατροπὴν τοῦ κυρίου λεγόμενος κατά τινα δήλωσιν κοσμιωτέραν κατὰ τὸ ἀναγκαῖον.* Gregor. Cor. ib. p. 215: *Τρόπος ἐστὶ λέξεως ράσις ἐκ τῆς καθ' ἑαυτὴν ὁπωσοῦν ἰδιότητος μετατροπὴν εἰλη- νῖα, διὸ καὶ τρόπος καλεῖται, παρείληπται δὲ ἤτοι χρείας ἕνεκα κόσμου περὶ τὴν φράσιν.* Ueber den Unterschied zwischen tropi nd formae oder figurae (*τρόποι* und *σχήματα*) s. im Folg. n. b.

Ueber Anzahl und Klassification der Tropen herrschten hon bei den Alten verschiedene Meinungen. Quintilian bemerkt i Allgemeinen, dass die einen Tropen der deutlichen Bezeich- ıng, andere des Schmuckes wegen, die einen bei eigent- chen Wörtern, andre bei übertragenen angewandt werden; und ss dabei nicht blos die Formen der Wörter, sondern auch der danken und der Composition verändert werden (Quintil. 8, 1 ff.: Circa tropum inexplicabilis et grammaticis inter ipsos philosophis pugna est, quae sint genera, quae species, qui nu- rus, qui cuique subiiciatur. Nos omissis, quae nihil ad insti- ndum oratorem pertinent, cavillationibus, necessarios maxime ue in usum receptos exequemur, hoc modo in his annotasse con- ti, quosdam gratia significationis, quosdam decoris assumi, esse alios in verbis propriis, alios in translatis, vertique mas non verborum modo, sed et sensuum et compositionis. re mihi videntur errasse, qui non alios crediderunt tropos, quam quibus verbum pro verbo poneretur). Nach dieser allgemeinen ärung und Eintheilung der Tropen behandelt Quintilian (8, 1 ff.) folgende vierzehn Tropen: 1) *μεταφορά*, 2) *συνεκ- δή*, 3) *μετωνυμία*, 4) *ἀντονομασία*, 5) *ὀνοματοποιΐα*, *αταχρῆσις*, 7) *μετάληψις*, 8) *ἔπιθετον*, 9) *ἀλληγορία*, *αῖνιγμα*, 11) *εἰρωνεία* mit ihren Unterarten, 12) *περίφρα-* , 13) *ὑπέρβατον*, 14) *ὑπερβολή*. Auch Tryphon (*περὶ π.* b. Speng. III. p. 191) gibt vierzehn verschiedene *τρόποι* aber statt *ἀντονομασία*, *ἔπιθετον*, *εἰρωνεία* und *ὑπερβολή* nennt *ἀναστροφή*, *πλεονασμός*, *ἔλλειψις* und *παραπλήρωμα*. ser diesen Tropen bespricht Tryphon in der erwähnten Schrift

noch folgende andere: 15) *ὑπερβολή*, 16) *ἔμφασις*, 17) *ἐνέργεια*, 18) *παρασιώπησις*, 19) *ὁμοίωσις* nebst den Unterarten *εἰκών*, *παράδειγμα*, *παραβολή*, 20) *χαρακτηρισμός*, 21) *εἰκασμός*, 22) *συντομία*, 23) *βραχύτης*, 24) *σύλληψις*, 25) *ἐπανάληψις*, 26) *προαναφώνησις*, 27) *παρέκβασις*, 28) *ἀμφιβολία*, 29) *ἀντίφρασις*, 30) *μετατύπωσις*, 31) *ἀντονομασία*, 32) *εἰρωνεία*, 33) *σαρκασμός*, 34) *μυκτηρισμός*, 35) *χαριεντισμός*, 36) *ἐπιχειρτόμησις*, 37) *ἀστεϊσμός*, 38) *παροιμία*. — Spätere Rhetoren folgen meist dem Tryphon, doch werden von den Einen diese, von Anderen jene hinweggelassen oder neu hinzugefügt; so vom Anonymus bei Speng. III. p. 207 ff.: *ἐξοχή* und *ἀνταπόδοσις*, von Gregor. Corinth.: *ἐναντίωσις*, *ἐπανάξησις*, *ὑστερολογία* und *σχῆμα* (worunter er einen zu entschuldigenden Solöcismus versteht) u. dgl.

Die wichtigsten und am häufigsten angewandten Tropen sind die von Quintilian genannten:

1. *Μεταφορά*, translatio. Aristot. Poët. 21, 4: *Μεταφορὰ δέ ἐστιν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ τὸ γένος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ εἶδος, ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον* ('Metapher ist die Uebertragung eines Wortes, dessen gewöhnliche Bedeutung eine andre ist, entweder von der Gattung auf die Art, oder von der Art auf die Gattung oder von der einen Art auf die andre, oder nach der Analogie') et s. ob. S. 102 ff. (4) Quintil. 8, 6, 4 ff.: Incipiamus igitur ab eo (trop qui cum frequentissimus est, tum longe pulcherrimus, translatio dico, quae *μεταφορὰ* Graece vocatur. Quae quidem cum ita e ab ipsa nobis concessa natura, ut indocti quoque ac non sente ties ea frequenter utantur: tum ita iucunda atque nitida, ut oratione quamlibet clara proprio tamen lumine eluceat. (5) Neq enim vulgaris esse neque humilis nec insuavis, recte modo, asci potest. Copiam quoque sermonis auget permittendo mutuari, qu non habet: quodque difficillimum est, praestat, ne ulli rei nom deesse videatur. Transfertur ergo nomen aut verbum ex eo lo in quo proprium est, in eum, in quo aut proprium deest, aut tra latum proprio melius est. (6) Id facimus, aut quia necesse aut quia significantius est, aut (ut dixi) quia decentius. I nihil horum praestabit, quod transferetur, improprium erit. N cessitate rustici gemmam in vitibus (quid enim dicerent alii et sitire segetes, et fructus laborare. Necessitate nos duri hominem aut asperum: non enim proprium erat, quod daren

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

is affectibus, nomen. (7) Iam incensum ira et inflammatum upiditate, et lapsum errore, significandi gratia. Nihil nim horum suis verbis, quam his arcessitis, magis proprium erat. lla ad ornatum, lumen orationis, et generis claritatem, ; contionum procellas, et eloquentiae fulmina; ut Cicero ro Milone (13, 34) Clodium fontem gloriae eius vocat, et alio co (13, 35) segetem ac materiem. (8) Quaedam etiam parum eciosa dictu per hanc explicantur (Verg. Georg. 3, 135 ff.):

'Hoc faciunt, nimio ne luxu obtusior usus
sit genitali arvo et sulcos oblimet inertes.'

totum autem metaphora brevior est similitudo, eoque distat, od illa comparatur rei, quam volumus exprimere, haec pro ipsa dicitur. (9) Comparatio est, cum dico fecisse quid hominem ut onem, translatio, cum dico de homine leo est. Huius vis omnis adruplex maxime videtur: cum in rebus animalibus aliud pro o ponitur, ut de agitatore:

... guberuator magna contorsit equum vi,

ut Livius (38, 54, 1), Scipionem a Catone allatrari solitum ort. (10) Inanima pro aliis generis eiusdem sumuntur, ut (Verg. n. 6, 1): classique immittit habenas. Aut pro rebus animibus inanima (Poët. trag. ap. Ribbeck I. p. 208):

'Ferro non fato moerus Argivum occidit.'

; contra (Verg. Aen. 2, 307 ff.):

... 'sedet inscius alto
accipiens sonitum saxi de vertice pastor.'

Praecipueque ex his oritur sublimitas, quae audaci et proxime culum translatione tolluntur, cum rebus sensu carentibus actum ndam et animos damus; qualis est (Verg. Aen. 8, 728):

... 'pontem indignatus Araxes'.

Et illa Ciceronis (pro Lig. 3, 9): Quid enim tuus ille, Tu-o, destrictus in acie Pharsalica gladius agebat? cuius is ille mucro petebat? qui sensus erat armorum tuo-i? Duplicatur interim haec virtus apud Vergilium (Aen. 9, 773):

... 'ferrumque armare veneno':

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

nam et veneno armare et ferrum armare translatio est. (13) Secantur haec in plures: ut a rationali ad rationale, et idem de irrationalibus: et haec invicem, quibus similis ratio est, et a toto, et a partibus. Sed iam non pueris praecipimus, ut, accepto genere, species intelligere non possint. (14) Ut modicus autem atque opportunus eius usus illustrat orationem: ita frequens et obscurat, et taedio complet: continuus vero in allegoriam et aenigmata exit. Sunt etiam quaedam et humiles translationes, ut id, de quo modo dixi, Saxea est verruca, et sordidae: (15) non enim, si Cicero recte sentinam reipublicae dixit, foeditatem hominum significans, iccirco probem illud quoque veteris oratoris, Persecuisti reipublicae vomicas. Optimeque Cicero demonstrat cavendum, ne sit deformis translatio: qualis est (nam ipsis eius utar exemplis) Castratam morte Africani rempublicam, et, Stercus curiae Glauciam; ne nimio maior. (16) Aut, quod saepius accidit, minor; ne dissimilis: quorum exempla nimium frequentes deprehendet, qui scierit haec vitia esse. Sed copia quoque modum egressa vitiosa est; praecipue in eadem specie. (17) Sunt et durae id est, a longinqua similitudine ductae: ut, Capitis nives, et,

Iuppiter hibernas cana nive conspuit Alpes.

In illo vero plurimum erroris, quod ea, quae poëtis (qui et omnia ad voluptatem referunt, et plurima vertere etiam ipsa metri necessitate coguntur) permissa sunt, convenire quidam etiam prosae putant. (18) At ego in agendo nec pastorem populi auctore Homero dixerim: nec volucres pennis remigare: licet Vergilius in apibus ac Daedalo speciosissime sit usus. Metaphora enim aut vacantem occupare locum debet, aut, si in alienum venit, plus valere eo, quod expellit. Quod aliquanto paene etiam magis de

2. *Συνεκδοχή*

dicam. (19) Nam translatio permovendis animis plerumque et signandis rebus, ac sub oculos subiiciendis reperta est: haec variare sermonem potest, ut ex uno plures intelligamus, parte totum, specie genus, praecedentibus sequentia, vel omnia haec contra liberior poëtis, quam oratoribus. (20) Nam prosa, ut mucronem pro gladio, et tectum pro domo recipiet: ita non puppim pro navi, nec abietem pro tabellis. Et rursus, ut pro gladio ferrum, ita non pro equo quadrupedem. Maxime autem in orando valebit numerorum illa libertas. Nam et Livius saepe sic dicit

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

omanus proelio victor: cum Romanos vicisse significat. Et ntra, Cicero ad Brutum: Populo, inquit, imposuimus, et ora- res visi sumus, cum de se tantum loqueretur. (21) Quod genus n orationes modo ornat, sed etiam quotidiani sermonis usus re- it. Quidam *συνεκδοχὴν* vocant, et cum id in contextu ser- nis quod tacetur, accipimus. Verbum enim ex verbo intelligi, od inter vitia ellipsis vocatur.

Arcades ad portas ruere. — —

) Mihi hanc figuram esse magis placet. Illic ergo reddetur. ud etiam intelligitur ex alio,

Aspice, aratra iugo referunt suspensa iuvenci,

le apparet noctem appropinquare. Id nescio an oratori con- iat, nisi in argumentando, cum rei signum est. Sed hoc ab ntionis ratione distat. (23) Nec procul ab hoc genere discedit

3. *Μετωνυμία*,

ie est nominis pro nomine positio; cuius vis est, pro eo, d dicitur, causam, propter quam dicitur, ponere: sed, ut ait ro, *ὑπαλλαγὴν* rhetores dicunt. Haec inventa ab inventore, ubiecta ab obtinentibus significat: ut, Cererem corruptam is: et,

... receptus
Terra Neptunus classes Aquilonibus arcet.

Quod sit retro durius. Refert autem, in quantum dictus tropus rem sequatur. Nam, ut Vulcanum pro igne vulgo audimus, vario Marte pugnatum, eruditus est sermo, et Venerem, a coitum, dixisse magis decet: ita Liberum et Cererem pro et pane licentius, quam ut fori severitas ferat. Sicut ex eo, continetur, usus recipit bene moratas urbes, et poculum um, et seculum felix. (25) At id, quod contra est, raro at quis, nisi poëta,

... iam proximus ardet Ucalegon.

forte hoc potius est, a possessore, quod possidetur: ut ho- m devorari, cuius patrimonium consumatur. Quo modo innumerabiles species. (26) Huius enim sunt generis, cum nnibale caesa apud Cannas sexaginta milia dicimus:

et apud Tragicos ab Aegialeo: et carmina Vergilium, venisse commeatus, qui afferantur: sacrilegium deprehensum, nc sacrilegum: armorum scientiam habere, non artis. (27) Illu quoque et poëtis et oratoribus frequens, quo id, quod efficit, eo, quod efficitur, ostendimus. Nam et carminum auctores,

Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas,

et,

Pallentesque habitant morbi, tristisque senectus;

et orator praecipitem iram, hilarem adolescentiam, seg otium dicet. (28) Est etiam huic tropo quaedam cum synecdoc vicinia. Nam, cum dico vultus hominis pro vultu, dico plu liter, quod singulare est; sed non id ago, ut unum ex multis telligatur (nam id est manifestum), sed nomen immuto: et, c aurata tecta, aurea, pusillum a vero discedo, quia non est pars auratura. Quae singula exequi, minutioris est curae, eti non oratorem instituentibus. (29)

4. *Ἀντονομασία*,

quae aliquid pro nomine ponit, Poëtis quoque modo frequen sima, et per epitheton, quia detracto eo, cui apponitur, valet nomine, Tydides, Pelides: et ex his, quae in quocunque s praecipua,

... Divum pater, atque hominum rex:

et ex factis, quibus persona signatur,

... Thalamo quae fixa reliquit Impius.

(30) Oratoribus etiamsi rarus eius rei, nonnullus tamen usus Nam, ut Tydiden et Peliden non dixerint, ita dixerunt imp pro parricida: eversorem quoque Carthaginis et Numan pro Scipione, et Romanae eloquentiae principem pro Cice posuisse non dubitent. Ipse certe usus est hac libertate: multa peccas, inquit ille fortissimo viro senior magis Neutrum enim nomen est positum, et utrumque intelligitur.

5. *Ὀνοματοποιΐα*

quidem, id est, fictio nominis, Graecis inter maximas h virtutes, nobis vix permittitur. Et sunt plurima ita posita a qui sermonem primi fecerunt, aptantes affectibus vocem.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

gitus, et sibilus, et murmur inde venerunt. (32) Deinde, quam consummata sint omnia, nihil generare audemus ipsi, cum lta quotidie ab antiquis ficta moriantur. Vix illa, quae *παρώμενα* vocant, quae ex vocibus in usum receptis quocunque lo declinantur, nobis permittimus, qualia sunt Sullaturit, et scripturit. atque laureati postes, pro illo, lauro coronati, eadem fictione sunt. (33) Sed hoc feliciter, evaluit: at contra pro eo, infelicius. In Graecis obelisco, coludumo, etc. dure n iungere vetamur, qui toleranter videre septentriones viur. (34) Eo magis necessaria

6. *Καταχρησις,*

n recte dicimus abusionem, quae non habentibus nomen suum, nmodat quod in proximo est: sic,

... Equum divina Palladis arte Aedificant:

ud Tragicos, Et iam leo pariet, at pater est. (35) Mille haec, et acetabula, quidquid habet; et pyxides, cuiuscunque riae sunt; et parricida, matris quoque aut fratris interfector. rnendumque est hoc totum a translatione genus, quia abusio ibi nomen defuit: translatio, ubi aliud fuit. Nam poëtae ; abusive etiam in his rebus, quibus nomina sua sunt, vicinis uti; quod rarum in prosa est. (36) Illa quoque quidam *χρήσεις* volunt esse, cum pro temeritate virtus, aut pro a liberalitas dicitur. A quibus haec quidem dissonantia quod in his non verbum pro verbo ponitur, sed res pro re. enim putat quisquam luxuriam et liberalitatem idem care: verum id, quod fit, alius luxuriam esse dicit, alius alitatem: quamvis neutri dubium sit, haec esse diversa. (37) st ex his, quae aliter significant,

Μετάληψις,

transumtio, quae ex alio in aliud velut viam praetropus et rarissimus, et maxime improprius, Graecis tamen ntior, qui Centaurum Chirona, et *νήσους ϑοὰς ὀξείας* Nos quis ferat, si Verrem, suem: aut Laelium doctum emus? (38) Est enim haec in metalepsi natura, ut inter id, ransfertur, sit medius quidem gradus, nihil ipse significans, iebens transitum: quem tropum magis affectamus, ut habere

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

videamur, quam ullo in loco desideramus. Nam eius frequenti simum exemplum est, cano, canto, dico: ita cano, dico. I terest medium illud canto. (39) Nec diutius in eo morandu nihil enim usus admodum video, nisi, ut dixi, in mediis. Cete iam non significandi gratia, sed ad ornandam modo, non augenda orationem assumuntur. (40) Ornat enim

8. *Ἐπίθετον*,

quod recte dicimus appositum, a nonnullis sequens dicitur. poëtae et frequentius et liberius utuntur. Namque illis satis convenire verbo, cui apponitur: itaque et dentes albos et h mida vina in iis non reprehendemus. Apud oratorem, nisi quid efficitur, redundat. Tum autem efficitur, si sine illo, q dicitur, minus est: qualia sunt, O scelus abominandum, o formem libidinem. (41) Exornatur autem res tota maxime tra lationibus, Cupiditas effrenata, et Insanae substructio Et solet fieri aliis adiunctis epitheton tropus, ut apud Vergili Turpis egestas, et, Tristis senectus. Verumtamen talis ratio huiusce virtutis, ut sine appositis nuda sit et velut inco oratio; oneretur tamen multis. (42) nam fit longa et impedita in quaestionibus eam iudices similem agmini totidem lixas habe quot milites quoque, in quo et numerus est duplex, nec dup virium: quamquam non singula modo, sed etiam plura verba poni solent: ut:

Conjugio Anchisa Veneris dignate superbo.

(43) Sed hoc quoque modo duo verba, uni apposita, ne ver quidem decuerint. Sunt autem, quibus non videatur hic om tropus, quia nihil vertat. Necesse est semper, ut id, quod est positum, si a proprio diviseris, per se significet, et faciat a nomasiam. Nam, si dicas, Ille, qui Numantiam et Car ginem evertit, antonomasia est: si adieceris Scipio, apposi (44) Non potest ergo non esse iunctum. At

9. *Ἀλληγορία*,

quam inversionem interpretantur, aliud verbis, aliud sensu o dit, etiam interim contrarium. Prius, ut

O navis, referent in mare te novi
Fluctus: o quid agis? fortiter occupa
Portum.

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

usque ille Horatii locus, quo navem pro republica, fluctuum
npestates pro bellis civilibus, portum pro pace atque con-
dia dicit. (45) Tale Lucretii,

Avia Pieridum peragro loca. — —

Vergilii,

Sed nos immensum spatio confecimus aequor
Et iam tempus equum fumantia solvere colla.

Sine translatione vero in Bucolicis,

erte equidem audieram, qua re subducere colles
icipiunt, mollique iugum demittere clivo,
sque ad aquam, et veteris iam fracta cacumina fagi,
nnia carminibus vestrum servasse Menalcam.

Hoc enim loco praeter nomen cetera propriis decisa sunt ver-
rerum non pastor Menalcas, sed Vergilius est intelligendus.
t usum talis allegoriae frequenter oratio, sed raro totius:
mque apertis permixta est. Tota apud Ciceronem talis est:
miror enim, querorque, quenquam hominem ita pes-
lare alterum verbis velle, ut et iam navem perforet,
ua ipse naviget. (48) Illud commixtum frequentissimum:
dem ceteras tempestates et procellas in illis dun-
t fluctibus concionum semper Miloni putavi esse sub-
as. Nisi adiecisset duntaxat fluctibus concionum, esset
ria: nunc eam miscuit. Quo in genere et species ex arces-
rerbis venit, et intellectus ex propriis. (49) Illud vero longe
sissimum genus orationis, in quo trium permixta est gratia,
ndinis, allegoriae, translationis: Quod fretum, quem Euri-
tot motus, tantas, tam varias habere credimus agita-
s, commutationes, fluctus, quantas perturbationes, et
os aestus ratio comitiorum? Dies intermissus unus,
ox interposita saepe et perturbat omnia, et totam
onem parva nonnunquam commutat aura rumoris.
am id quoque in primis est custodiendum, ut, quo ex ge-
oeperis translationis, hoc desinas. Multi autem, cum initium
pestate sumserunt, incendio aut ruina finiunt: quae est in-
uentia rerum foedissima. (51) Ceterum allegoria parvis
ingeniis, et quotidiano sermoni frequentissime servit. nam
agendis causis iam detrita, Pedem conferre, et Iugulum

petere, et Sanguinem mittere, inde sunt: nec offendunt tamen. Est enim grata in eloquendo novitas, et emutatio: et magis in opinata delectant. Ideoque iam in his amisimus modum, et gra tiam rei nimia captatione consumsimus. (52) Est in exempli allegoria, si non praedicta ratione ponantur. Nam, ut Dionysium Corinthi esse, quo Graeci omnes utuntur, ita plurima similia dici possunt. Haec allegoria, quae est obscurior

10. *Αἴνιγμα*

dicitur: vitium meo quidem iudicio (siquidem dicere dilucide, virtu quo tamen et poëtae utuntur,

Dic, quibus in terris, et eris mihi magnus Apollo,
Tris pateat coeli spatium non amplius ulnas?

(53) et oratores nonnunquam: ut Coelius, quadrantariam Cl taemnestram, et in triclinio coam, in cubiculo nola Namque et nunc quaedam solvuntur, et tum erant notiora, cu dicerentur: et aenigmata sunt tamen, nec ea, nisi quis interpr tetur, intelligas. (54) In eo vero genere, quo contraria ostendunt

11. *Εἰρωνεία*

est: illusionem vocant: quae aut pronunciatione intelligitur, persona, aut rei natura: nam, si qua earum verbis dissentit, paret diversam esse orationi voluntatem. (55) quamquam in p rimis id tropis accidit, ut intersit, quid de quo dicatur: quia (qu dicitur alibi) verum est, et laudis simulatione detrahere, et vi perationis laudare, concessum esse. quale est, quod C. Verr praetor urbanus, homo sanctus et diligens, subsortition eius in eo codice non haberet. Et contra, Oratores v sumus, et populo imposuimus. (56) Aliquando cum risu q dam contraria dicuntur iis, quae intelligi volunt. quemadmod in Clodium, Integritas tua te purgavit, mihi crede, pu eripuit, vita anteacta servavit. (57) Praeter haec usus allegoriae, ut tristia dicamus melioribus verbis, aut bonae rei gr quaedam contrariis significemus, aliud textu: quae et enumer mus. Haec, si quis profecto ignorat, quibus Graeci nominibus pellent, *σαρκασμὸν, ἀστεϊσμὸν, ἀντίφρασιν, παροιμίαν* sciat. (58) Sunt etiam, qui haec non species allegoriae, sed tropos dicunt: acri quidem ratione, quod illa obscurior sit, in

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

nnibus aperte appareat, quid velimus. Cui accedit hoc quoque, iod genus, cum dividitur in species, nihil habet proprium; ut bor pinus, et olea, et cupressus, et ipsius per se nulla proietas: Allegoria vero habet aliquid proprium. quod quomodo ri potest, nisi ipsa species est? Sed ad utendum nihil refert.) Adiicitur his *μυκτηρισμὸς*, dissimulatus quidam, sed non ens derisus. Pluribus autem verbis cum id, quod uno aut pauribus certe dici potest, explicatur,

12. *Περίφρασιν*

ant, circuitum eloquendi, qui nonnunquam necessitatem et, quoties dictu deformia operit: ut Sallustius, Ad requisita urae. (60) Interim ornatum petit solum, qui est apud poëtas uentissimus:

Tempus erat, quo prima quies mortalibus aegris
Incipit, et dono divûm gratissima serpit.

Et apud oratores non rarus, semper tamen astrictior. Quid- enim significari brevius potest, et cum ornatu latius osten- r, *περίφρασις* est: cui nomen Latine datum est, non sane ionis aptum virtuti, circumlocutio. Verum haec ut, cum rem habet, periphrasis; ita, cum in vitium incidit, *περισσολα* dicitur. Obstat enim, quidquid non adiuvat. (62)

13. *Ὑπέρβατον*

ue, id est verbi transgressionem, quoniam frequenter ratio arationis et decor poscit, non immerito inter virtutes habemus. nim frequentissime aspera et dura, et dissoluta et hians oratio, necessitatem ordinis sui verba redigantur, et, ut quodque r, ita proximis, etiam si vinciri non potest, alligetur. (63) Difda igitur quaedam, et praesumenda, atque, ut in structuris um impolitorum, loco, quo convenit, quodque ponendum. Non recidere ea, nec polire possumus, quo coagmentata se magis nt, sed utendum iis, qualia sunt, eligendaeque sedes. (64) Nec potest sermonem facere numerosum, quam opportuna ordinis tio. Neque alio ceris Platonis inventa sunt quatuor illa verba, s in illo pulcherrimo operum in Piraeum se descendisse icat, plurimis modis scripta, quod eum quoque maxime faxperiretur. (65) Verum id cum duobus verbis sit, *ἀναστροφὴ* r, reversio quaedam; qualia sunt vulgo, Mecum, secum:

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

apud oratores et historicos, Quibus de rebus. At, cum decoris gratia contrahitur longius verbum, proprie hyperbati tenet nomen: ut, Animadverti, iudices, omnem accusatoris orationem in duas divisam esse partes. Nam in duas partes divisam esse, rectum erat, sed durum et incomtum. (66) Poëtae quidem etiam verborum divisionem faciunt, et transgressionem,

... Hyperboreo septem subiecta trioni.

quod oratio nequaquam recipiet. At id quidem est, propter quod cum dicitur, tropus sit, quia componendus est e duobus intellectus. (67) Alioqui, ubi nihil ex significatione mutatum est, e structura sola variatur, figura potius verborum dici potest: sicut multi narrationem longis mutant hyperbatis. Ex confusis quae vitia accidunt, suo loco diximus.

14. Ὑπερβολήν

audacioris ornatus summo loco posui. Est haec decens veri superiectio. Virtus eius ex diverso par augendi atque minuendi. (68) Fit pluribus modis. Aut enim plus facto dicimus, Vomens frustis esculentis gremium suum et totum tribunal implevit.

... Geminique minantur In coelum scopuli.

Aut res per similitudinem attollimus:

... Credas innare revulsas Cycladas.

(69) Aut per comparationem: ut,

... Fulminis ocior alis.

Aut signis quasi quibusdam

Illa vel intactae segetis per summa volaret
Gramina, nec teneras cursu laesisset aristas.

(70) Vel translatione, ut ipsum illud volaret. Crescit interim hyperbole, alia insuper addita: ut Cicero in Antonium dicit, Quae Charybdis tam vorax? Charybdin dico? quae, si fuit, fuit animal unum: Oceanus, medius fidius, vix videtur tot res tam dissipatas, tam distantibus in locis positas, tam cito absorbere potuisse. (71) Exquisitam vero figuram huius

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

prehendisse apud principem Lyricorum Pindarum videor in libro, iem inscripsit *Ὕμνους*. Is namque Herculis impetum adrsus Meropas, qui in insula Co dicuntur habitasse, non igni, e ventis, nec mari, sed fulmini dicit similem fuisse: ut illa nora, hoc par esset. (72) Quod imitatus Cicero, illa composuit Verrem, Versabatur in Sicilia longo intervallo non Diosius ille, nec Phalaris (tulit enim illa quondam insula ltos et crudeles tyrannos) sed quoddam novum monstrum vetere illa immanitate, quae in iisdem versata locis itur. Non enim Charybdin tam infestam neque Scyln navibus, quam istum in eodem freto fuisse arbitror. Nec pauciora sunt genera minuendi. — Vix ossibus haet. Et quod Cicero in quodam iocular libello,

Fundum Varro vocat, quem possim mittere funda:
Si tamen exciderit, qua cava funda patet.

huius quoque rei servetur mensura quaedam. Quamvis est enim iis hyperbole ultra fidem: non tamen esse debet ultra modum: alia via magis in *κακοζηλίαν* itur. (74) Piget referre plurima orta vitia, cum praesertim minime sint ignota et obscura. Monere est, mentiri hyperbolen, nec ita, ut mendacio fallere velit. magis intuendum est, quousque deceat extollere, quod nobis non itur. Pervenit haec res frequentissime ad risum: qui si aptus urbanitatis, sin aliter, stultitiae nomen assequitur. (75) Est m in usu vulgo quoque et inter eruditos, et apud rusticos: licet quod a natura est omnibus augendi res vel minuendi ditas insita, nec quisquam vero contentus est. Sed ignoscitur, non affirmamus. (76) Tum est hyperbole virtus, cum res de qua loquendum est, naturalem modum excessit. Concenim amplius dicere, quia dici, quantum est, non potest: sque ultra, quam citra, stat oratio.

b. Die Redefiguren, *σχήματα*, formae oder figurae.

Die Redefigur ist 'eine kunstmässig geänderte Form des rucks, eine von der gewöhnlichen und zuerst sich darbietenArt entfernte Gestaltung der Rede'. Quintil. 9, 1, 4: Figura nomine ipso patet) est conformatio quaedam orationis, ta a communi et primum se offerente ratione, und kürzer das. §. 14: ergo figura sit arte aliqua novata a dicendi. Vgl. Alex. tom. III. p. 11: *σχῆμά ἐστιν ἐξάλ-*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

λαξις λόγου ἐπὶ τὸ κρεῖττον κατὰ λέξιν ἢ κατὰ διάνοιαν ἄνευ τρόπου. Tiber p. 59: Ἔστι σχῆμα τὸ μὴ κατὰ φύσιν τὸν νοῦν ἐκφέρειν μηδὲ ἐπ' εὐθείας, ἀλλ' ἐκτρέπειν καὶ ἐξαλλάσσειν τὴν διάνοιαν κόσμου τινὸς τῇ πλάσει ἢ χρείας ἕνεκα. Vom Tropus ist die Figur wesentlich darin verschieden, dass der Tropus es mit dem einzelnen Worte zu thun hat, an dessen Stelle ein anderes gesetzt wird (s. im Vorsteh. S. 252), die Figur dagegen mit der innern Verbindung der Wörter unter einander, welche verändert wird, ohne dass die ursprüngliche Bedeutung der Wörter verändert würde (Volkmann S. 392).

Der griechische Name σχῆμα für die rhetorische Figur lässt sich bis auf Theophrast zurückführen. Cicero gebraucht dafür bald forma, bald figura (Cic. Brut. 17, 69: ornari orationem Graeci putant, si verborum immutationibus utantur, quos appellant τρόπους, et sententiarum orationisque formis, quae vocant σχήματα. Id. de opt. gen. 5, 14: sententiis isdem et earum formis tamquam figuris); auch lumina (orat. 54, 181: quasi formae et lumina, quae, ut dixi, Graeci vocant σχήματα; vgl. ib. 25, 83: luminibus, quae Graeci quasi aliquos gestus orationis σχήματα appellant).

Schon von den älteren griechischen Rhetoren (wahrscheinlich seit Theophrast) wurden die σχήματα in zwei Hauptgattungen eingetheilt: in α) σχήματα διανοίας und β) σχήματα λέξεως oder λόγου, latein. figurae sententiarum und figurae verborum, Sinn- und Wortfiguren. Quintil. 9, 1, 17: Inter plurimos, quod sciam, consensum est, duas eius (schematis) esse partes, διανοίας, id est mentis vel sensus vel sententiarum nam his omnibus modis dictum est; et λέξεως, id est verborum vel dictionis vel elocutionis vel sermonis vel orationis: nam et variatur et nihil refert. Der Unterschied beider Gattungen wird von Alex. p. 10 also angegeben: τὸ δὲ τῆς λέξεως σχῆμα τοῦ τῆς διανοίας διαφέρει, ὅτι τὸ μὲν κινηθείσης τῆς λέξεως τῆς συσχούσης τὸ σχῆμα ἀπόλλυται, τοῦ δὲ τῆς διανοίας σχήματος, κἂν τὰ ὀνόματα κινῇ τις, κἂν ἑτέροις ὀνόμασιν ἐξενέγκῃ τὸ αὐτὸ πρᾶγμα μένει ὁμοίως δὲ κἂν ἡ σύνταξις κινηθῇ ἢ προτεθῇ καὶ ἀφαιρεθῇ τι, λύεται τὸ σχῆμα τῆς λέξεως. Vgl. Aq. Rom. p. 28: Sententiae figura immutato verborum ordine vel translato manet nihilominus, elocutionis autem si distraxeris vel immutaveris verba, vel ordinem eorum non servaveris, manere non poterit. — Die Wortfiguren werden im Allgemeinen eingethe-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

a α) Figuren der Wiederholung, β) Figuren der Weg-
assung, γ) Figuren der Gegenüberstellung.

α) Die wichtigsten Wortfiguren der Wiederholung sind:

1) *Παλιλλογία* oder *ἀναδίπλωσις* (*ἐπανάληψις*, wenn
ehr als Ein Wort wiederholt wird, wie Hom. Il. 20, 372; 22, 128),
m Cornificius conduplicatio gen., die Wiederholung desselben
'ortes oder derselben Worte. Cornif. 4, 28, 38: Conduplicatio
t cum ratione amplificationis aut commiserationis eiusdem unius
t plurium verborum iteratio, hoc modo: 'Tumultus Gracchi,
acchi tumultus domesticos et intestinos comparant?' item: 'Com-
tus non es, cum tibi pedes mater amplexaretur, non es com-
tus?' item: 'Nunc audes etiam venire in horum conspectum,
oditor patriae, proditor, inquam, patriae, venire audes in horum
spectum?' Vehementer auditorem commovet eiusdem redinte-
tio verbi et volnus maius efficit in contrario causae, quasi ali-
d telum saepius perveniat in eandem partem corporis. Beispiele
ser Figur sind: Cic. pro Mil. 27: Occidi, occidi Sp. Maelium
plificatio). Verg. Ecl. 2, 69: ah Corydon, Corydon! (commi-
tio). Andere Beispiele s. bei Kayser zu Cornif. p. 296; Volkm.
97 ff.; u. vgl. Gerber II, 1. S. 189 ff. Sehr selten ist die drei-
ige Wiederholung eines Wortes; so im höchsten Affect bei
hocl. Ai. 396; 867; Oed. Col. 210; viermal wiederholt Ai. 694.
Hiermit verwandt ist

2) *Ἐπαναφορά* oder *ἀναφορά*, bei Cornificius und Cicero
etitio, die Wiederholung desselben Wortes oder derselben
rte zu Anfange mehrerer Satzglieder. Cornif. 4, 13, 19: Re-
itio est, cum continenter ab uno atque eodem verbo in rebus
libus et diversis principia sumuntur, hoc modo: 'Vobis istud
ibuendum est, vobis gratia est habenda, vobis ista res erit
ori.' item: 'Scipio Numantiam sustulit, Scipio Karthaginem
vit, Scipio pacem peperit, Scipio civitatem servavit' etc. —
s exornatio cum multum venustatis habet, tum gravitatis et
nonine plurimum; qua re videtur esse adhibenda et ad ornan-
et ad exaugendam orationem. Cic. de orat. 3, 54, 206: eius-
verbi crebra tum a primo repetitio, tum in extremum con-
io (s. im Folg.). Demosth. de cor. p. 268: *Τί οὖν, ὦ ταλαί-
, συκοφαντεῖς; τί λόγους πλάττεις; τί σαυτὸν οὐκ ἐλλεβορί-
καὶ τούτοις;* Lys. or. 12, 21: *Οἵτοι γὰρ πολλοὺς μὲν τῶν
ῶν εἰς τοὺς πολεμίους ἐξέλασαν, πολλοὺς δ' ἀδίκως ἀπο-
ντες ἀτάφους ἐποίησαν, πολλοὺς δ' ἐπιτίμους ὄντας ἀτί-*

μους τῆς πόλεως κατέστησαν, πολλῶν δὲ θυγατέρας μελλούσας ἐκδίδοσθαι ἐκώλυσαν. Cic. Catil. 1, 1, 1: 'Nihilne te nocturnum praesidium Palatii, nihil urbis vigiliae, nihil timor populi, nihil concursus bonorum omnium, nihil hic munitissimus habendi senatus locus, nihil horum ora vultusque moverunt?' Id. pro Sulla 5, 14: 'Multa, cum essem consul, de summis rei publicae periculis audivi, multa quaesivi, multa cognovi: nullus umquam de Sulla nuntius ad me, nullum indicium, nullae litterae pervenerunt, nulla suspicio.' Viele andre Beispiele s. bei Volkmann S. 398; bei Gerber II, 1. S. 195 ff. — Das Gegentheil der Epanaphora ist

3) Ἀντιστροφή oder ἐπιφορά, bei Cornificius und Cicero conversio, die Wiederholung desselben Wortes oder derselben Wörter am Ende mehrerer Satzglieder. Cornif. 4, 13, 19: Conversio est, per quam non, ut ante, primum repetimus verbum sed ad postremum continenter revertimur, hoc modo: 'Poenos populus Romanus iustitia vicit, armis vicit, liberalitate vicit'; item: 'Ex quo tempore concordia de civitate sublata est, libertas sublata est, fides sublata est, amicitia sublata est, res publica sublata est' etc. Cic. de orat. 3, 54, 206: eiusdem verbi crebra tum a primo repetitio, tum in extremum conversio (s. im Vorsteh.). Aesch. Ktes. 198: ὅστις δ' ἐν τῷ πρώτῳ λόγῳ τὴν ψῆφον αἰτεῖ, ὅρκον αἰτεῖ, νόμον αἰτεῖ, δημοκρατίαν αἰτεῖ, ὧν οὔτ' αἰτήσει οὐδὲν ὅσιον οὐδενὶ οὔτ' αἰτηθέντα ἑτέρῳ δοῦναι. Noch andre Beispiele s. bei Kayser zu Cornif. p. 288; Volkmann S. 399; Gerber II, 1. S. 198 ff.

4) Συμπλοκή, complexio, die Verbindung der Epanaphora und Epiphora, d. i. die Wiederholung derselben Anfangs- und Schlussworte mehrerer Satzglieder. Cornif. 4, 14, 20: Complexio est, quae utramque complectitur exornationem, et hanc (conversionem) et quam ante exposuimus (repetitionem), ut et repetatur idem verbum saepius et crebro ad idem postremum revertamur, hoc modo: 'Qui sunt, qui foedera saepe ruperunt? Karthaginienses. Qui sunt, qui crudele bellum gesserunt? Karthaginienses. Qui sunt, qui Italiam deformaverunt? Karthaginienses. Qui sunt, qui postulant ignosci? Karthaginienses' et Aeschin. Ktes. 202: Ἐπὶ σαυτὸν καλεῖς, ἐπὶ τοὺς νόμους καλεῖς, ἐπὶ τὴν δημοκρατίαν καλεῖς. Cic. pro Mil. 22, 59: Quis eos postulavit? Appius. Quis produxit? Appius. Id. de lege agr. 2, 9, 22: Quis legem tulit? Rullus. Quis maiorem partem populi suffragiis prohibuit? Rullus. Quis comitiis praefuit? qui

ribus quas voluit vocavit nullo custode sortitus? quis Xviros uos voluit renuntiavit? idem Rullus. Quem principem renuniavit? Rullum.

5) *Κύκλος*, bei Aqu. Rom. redditio gen., Wiederholung des nfangswortes am Ende des Satzes. Demosth. Phil. 4 p. 151: *ol μὲν γὰρ ἦν κλέπτης ὁ πατήρ, εἴπερ ἦν ὅμοιός σοι.* Anonym. p. Speng. III. p. 116: *Ἦν ἡμῖν πόλεμος πρὸς Φίλιππον, ἦν; οὐ ὰρ Αἰσχίνης ὑπὲρ τῆς εἰρήνης κρίνεται, οἵ* (Demosth. *παραπρεσβ.* 373). Quintil. 9, 3, 34: Respondent primis et ultima, 'Multi graves dolores inventi parentibus et propinquis, multi' (Cic. err. 2, 5, 45 §. 119). So nennt Eustath. p. 818 den homer. Vers . 10, 466): *θῆκεν ἀνὰ μυρίκην· δέελον δ' ἐπὶ σῆμά τ' ἔθηκεν* nen *κύκλον ῥητορικόν.* Vgl. auch Verg. Aen. 11, 358: Ipsum testemur, veniamque oremus ab ipso.

6) *Ἐπαναστροφή* (bei Hermog.) oder *Ἀναστροφή* (bei Anom. ap. Speng. III. p. 133), auch *Ἀναδίπλωσις* (bei Aqu. Rom.), vocatio (Cic. de orat. 3, 54, 206), Wiederholung des Schlusswortes eines Satzes zu Anfange des nächstfolgenden Satzes. Demosth. cor. p. 229: *Οὐ γὰρ δήπου Κτησιφῶντα μὲν δύναται διώ-ειν δι' ἐμέ, ἐμὲ δὲ εἴπερ ἐξελέγχειν ἐνόμιζεν αὐτόν, οὐκ ἂν ἐάψατο.* Quintil. 9, 3, 44: Prioris sententiae verbum ultimum sequentis primum frequenter est idem: quo quidem schemate ntur poëtae saepius, (Verg. Buc. 10, 72 ff.):

Pierides, vos haec facietis maxima Gallo,
Gallo, cuius amor tantum mihi crescit in horas etc.

ne oratores quidem raro. (Cic. Catil. 1, 1, 2): 'Hic tamen it. vivit? immo vero etiam in senatum venit'. Diomed. p. 440: *αδίπλωσις* est congeminatio dictionis ex ultimo loco praecetis et principio sequentis, ut ap. Verg. (Aen. 10, 180):

... sequitur pulcherrimus Astur,
Astur equo fidens etc.

7) *Κλῖμαξ*, gradatio, die Steigerung, die durch Wiederahme des Wortes weiter fortgesetzt wird. Demosth. cor. p. 288: *ι εἶπον μὲν ταῦτα, οὐκ ἔγραψα δέ, οὐδ' ἔγραψα μέν, οὐκ ἐπρέσ-ευσα δέ, οὐδ' ἐπρέσβευσα μέν, οὐκ ἔπεισα δὲ Θηβαίους.* Vgl. ntil. 9, 3, 54 ff.: Gradatio, quae dicitur *κλῖμαξ*, apertiorem haartem et magis affectatam, ideoque esse rarior debet. Est autem quoque adiectionis: repetit enim, quae dicta sunt, et priusquam

ad aliud descendat, in prioribus resistit. Eius exemplum ex Graeco notissimo (der vorsteh. demosthen. Stelle) transferatur: 'Non enim dixi quidem, sed non scripsi; nec scripsi quidem, sed non obii legationem; nec obii quidem, sed non persuasi Thebanis.' Sit tamen tradita et Latina (gradatio): 'Africano virtutem industria, virtus gloriam, gloria aemulos comparavit.' Et Calvi: 'Non ergo magis pecuniarum repetundarum quam maiestatis neque maiestatis magis quam Plautiae legis, neque Plautiae legis magis quam ambitus, neque ambitus magis quam omnium legum iudicia perierunt.' Invenitur apud poëtas quoque, ut apud Homerum de sceptro (Il. 2, 101 ff.), quod a Iove ad Agamemnonem usque deducit; et apud nostrum etiam tragicum (bei Ribbeck Trag. Lat. p. 212):

Iove própagatus ést, ut perhibent, Tántalus,
ex Tántalo Pelóps, ex Pelope autém satus
Atreús, qui nostrum pórro propagát genus.

8) *Πλοκή*, die freiere Wiederholung desselben Wortes in der Mitte des Satzes weder unmittelbar nach einander, noch an den bedeutenderen Stellen des Satzes. Quintil. 9, 3, 40 ff.: Illa vero apud Ciceronem mira figurarum mixtura deprehenditur in qua et primum verbum longo post intervallo redditum est ultimum, et media primis et mediis ultima congruunt. (Cic. fragm. ex or. in Q. Met.): 'Vestrum iam hic factum reprehenditur, patres conscripti, non meum, ac pulcherrimum quidem factum; verum, ut dixi, non meum, sed vestrum'. Hanc frequentiorem repetitionem *πλοκὴν* vocant, quae fit ex permixtis figuris, ut supra dixi, utque se habet epistola ad Brutum: 'Ego cum in gratiam redierim cum Appio Claudio, et redierim per Cn. Pompeium, et ego ergo cum redierim. Et in iisdem sententiis crebrioribus mutata declinationibus iteratione verborum, ut apud Persium:

. . . usque adeone
scire tuum nihil est, nisi te scire hoc sciat alter? etc.

9) *Πολυσύνδετον* (bei Quintil. 9, 3, 51), *συνάφεια* (bei Demetr. de eloc. 63), die öftere Wiederholung der Conjunctionen Demosth. Phil. 3 p. 117: *Ὄλυνθον μὲν δὴ καὶ Μεθώνην καὶ Ἀπολλωνίαν καὶ δύο καὶ τριάκοντα πόλεις ἐπὶ Θράκης ἐῶ.* Lys. or. 12, 78: *Καὶ τοσούτων καὶ ἑτέρων κακῶν καὶ αἰσχρῶν καὶ πάλαι καὶ νεωστὶ καὶ μικρῶν καὶ μεγάλων αἰτίου γεγενημένου* etc. Verg. Georg. 3, 344:

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

. . . tectumque laremque
armaque Amyclaeumque canem Cressamque pharetram.

ic. de fin. 1, 20, 69: etenim si loca, si fana, si urbis, si gymnasia, campum, si canes, si equos ludicra exercendi aut venandi cuetudine adamare solemus etc. Id. Cato mai. 5, 13: Nec tamen nes possunt esse Scipiones aut Maximi, ut urbium expugnatios, ut pedestres navalesve puguas, ut bella a se gesta, ut triumos recordentur.

β) Die zweite Klasse der rhetorischen Wortfiguren besteht dem der Weglassung, *ἔνδεια*, detractio. Vgl. Quintil. 9, 58 ff.: Quae per detractionem fiunt figurae, brevitatis novisque maxime gratiam petunt: quarum una est quam libro proo in figuras ex *συνεκδοχῇ* (s. ob. S. 256) distuli, cum subtram verbum aliquod satis ex ceteris iutelligitur, ut Coelius in tonium, 'Stupere gaudio Graecus': simul enim auditur coe-. Cicero ad Brutum, 'Sermo nullus scilicet, nisi de te: quid m potius? Tum Flavius, Cras, inquit, tabellarii (zu erzen profecturi sunt), et ego ibidem has (näml. litteras) inter m exaravi.' Die wichtigsten Figuren dieser Klasse sind:

10) *Ἀσύνδετον*, auch *διάλυσις* oder *διάλυτον*, latein. disutum oder dissolutio ('quia coniunctionibus caret', Quintil. 9, 0), das Gegentheil von *πολυσύνδετον* (s. d. Vorsteh.). Vgl. nif. 4, 30, 41: Dissolutum est, quod coniunctionibus verborum edio sublatis separatis partibus effertur, hoc modo: 'Gere moparenti, pare cognatis, obsequere amicis, obtempera legibus.' : Descende in integram defensionem, noli quicquam recusare, ervos in quaestionem, stude verum invenire.' Hoc genus et noniam habet in se et vehementissimum est et ad brevitatem mmodatum (s. Kayser a. h. l.). Aristot. Rhetor. 3, 12, 2 ff.: *ἀσύνδετα καὶ τὸ πολλάκις τὸ αὐτὸ εἰπεῖν ἐν τῇ γραφικῇ ὀρ- ἀποδοκιμάζεται, ἐν δὲ ἀγωνιστικῇ καὶ οἱ ῥήτορες χρῶνται· γὰρ ὑποκριτικά* ('die Asyndeta und die vielfache Wiederholung und desselben Ausdrucks werden im schriftlichen Stile mit t verworfen, während im öffentlichen und mündlichen Vor- selbst die Redner dergleichen anwenden, weil sie dramatisch dig sind'). *Ἀνάγκη δὲ μεταβάλλειν τὸ αὐτὸ λέγοντας, ὅπερ ῳ ὑποποιεῖ τῷ ὑποκρίνεσθαι . . καὶ τὰ ἀσύνδετα ὡσαύτως· ον, ἀπίντησα, ἐδεόμην· ἀνάγκη γὰρ ὑποκρίνεσθαι, καὶ μὴ ν λέγοντα τῷ αὐτῷ ἤθει καὶ τόνῳ εἰπεῖν. Ἔτι ἔχει ἴδιόν τι*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τὰ ἀσύνδετα· ἐν ἴσῳ γὰρ χρόνῳ πολλὰ δοκεῖ εἰρῆσθαι. Ὁ γ
σύνδεσμος ἓν ποιεῖ τὰ πολλά· ὥστε ἂν ἐξαιρεθῇ, δῆλον ὅτι το
ναντίον ἔσται τὸ ἓν πολλά. Ἔχει οὖν αὔξησιν. Ἦλθον, διελέ
θην, ἱκέτευσα πολλά· δοκεῖ δὲ ὑπεριδεῖν, ὅσα εἶπον, ὅσα φη
etc. ('Es ist indessen nothwendig, dass der Redner, der ein u
dasselbe Wort mehrmals wiederholt im Ton des Ausdrucks wechs
was dann gleichsam dem dramatischen Ausdruck den Weg bahnt
dasselbe gilt von den unverbundenen Sätzen. 'Ich kam, tr
ihn, bat ihn' muss man nothwendig mit dramatischer Acti
vortragen, und nicht, als ob man nur Einen Satz spräche,
gleichen Charakterausdruck und Tone sprechen. Daneben hal
die Asyndeta noch eine besondere Eigenthümlichkeit: sie gel
nämlich den Anschein, als ob in gleichem Zeitraume eine Vielh
von Dingen gesagt werde. Die Conjunction nämlich macht
dem Vielen eine Einheit; wird sie also hinweggenommen, so w
offenbar die Einheit zu einer Vielheit, mithin liegt in dem As
deton eine Steigerung. 'Ich kam, sprach zu ihm, flehte i
an', das ist eine Vielheit von Dingen, und es liegt darin der Si
'er aber scheint Alles unbeachtet zu lassen, was ich redete, A
was ich sage'). Besonders gewichtvoll ist das Asyndeton
Schlusse einer Rede. So der meisterhafte Schluss der Rede
Lysias gegen Eratosthenes: *Παύσομαι κατηγορῶν. ἀκηκόατε, ἑω
κατε, πεπόνθατε, ἔχετε, δικάζετε.* Vgl. Aristot. Rhetor. 3, 19
*Τελευτὴ δὲ τῆς λέξεως ἁρμόττει ἡ ἀσύνδετος, ὅπως ἐπίλογος, ἀ
μὴ λόγος ᾖ. Εἴρηκα, ἀκηκόατε, ἔχετε, κρίνατε.* — Dem
de fals. leg. 76: *Πέντε γὰρ ἡμέραι γεγόνασι μόναι, ἐν αἷς οἱ
ἀπήγγειλε τὰ ψεύδη, ὑμεῖς ἐπιστεύσατε, οἱ Φωκεῖς ἐπύθοντο,
δῶκαν ἑαυτούς, ἀπώλοντο;* vgl. auch Leptin. 158. Cic. Rosc.
22, 60: 'Peroravit aliquando; adsedit; surrexi ego: respirare
est, quod non alius potius diceret. coepi dicere. usque eo a
adverti, iudices, eum iocari atque alias res agere, antequam C
sogonum nominavi: quem simul atque attigi, statim homo se er
mirari visus est, intellexi quid eum pupugisset. iterum ac t
nominavi etc. Id. de fin. 5, 28, 84: 'Proclivi currit oratio:
ad extremum, haeret in salebra. Hieher gehört das berü
Asyndeton Cäsar's: 'Veni, vidi, vici' (Suet. Caes. 37).

11) *Συνεζευγμένον* od. *ἐπεζευγμένον*, auch *ζεῦγμα*,
einmalige Setzen eines Wortes (nicht blos eines Verbums) bei
reren Satzgliedern (im zusammengezogenen Satze). Quintil.
62: Figura quae dicitur *ἐπεζευγμένον*, in qua unum ad ver

ures sententiae referuntur, quarum unaquaeque desideraret illud, sola poneretur. Id accidit aut praeposito verbo, ad quod reliqua spiciant (Cic. pro Cluent. 6): 'Vicit pudorem libido, timorem audaa, rationem amentia'; aut illato, quo plura cluduntur (id. Catil. 9): 'Neque enim is es, Catilina, ut te aut pudor umquam a turpidine, aut metus a periculo, aut ratio a furore revocaverit'. dium quoque potest esse, quod et prioribus et sequentibus suffat. Iungit autem et diversos sexus, ut cum marem feminamque os dicimus; et singularia pluralibus miscet. Sed haec adeo t vulgaria, ut sibi artem figurarum asserere non possint. Illud ne figura est, qua diversa sermonis forma coniungitur, (Verg. . 3, 234 ff.):

. . . Sociis tunc, arma capessant,
edico, et dira bellum cum gente gerendum.

mvis enim pars bello posterior participio insistat, utrique conit illud edico. — Das Gegentheil dieser Figur ist das *διεζευγμένον*, disiunctio, wenn jedes Satzglied mit einem besonVerbum schliesst, wie Cic. in Pis. 40, 96: 'Achaia exhausta, saliа vexata, laceratae Athenae, Dyrrhachium et Apollonia exita, Ambracia direpta, Parthini et Bulienses illusi, Epirus ex- Locri, Phocii, Boeotii exusti, Acarnania, Amphilochia, Perrae- Athamanumque gens vendita, Macedonia condonata barbaris, lia amissa'. Id. Catil. 1, 10, 25: 'Ad hanc te amentiam natura rit, voluntas exercuit, fortuna servavit.' Id. post red. in sen. 9: 'Quare cum me vestra auctoritas arcessierit, populus Ros vocarit, res publica implorarit, Italia cuncta paene suis is reportarit, non committam' etc. Vgl. auch Volkm. S. 404 ff. Eine dritte Klasse bilden diejenigen Wortfiguren, welche in unstvollen Gegenüberstellung theils gleicher, theils ähnr, theils auch entgegengesetzter Wörter bestehen. Vgl. til. 9, 3, 66: Tertium est genus figurarum, quod aut similie aliqua vocum, aut paribus, aut contrariis convertit in se et excitat. Die wichtigsten dieser Klasse sind:

12) *Παρονομασία*, annominatio, mit mehreren Unterarten. il. l. l.: Hinc est *Παρονομασία*, quae dicitur annominatio. on uno modo fieri solet, sed ex vicinia quadam praedicti noducta, casibus declinatur, ut Domitius Afer pro Cloantilla, er omnium rerum imperita, in omnibus rebus infelix'. m verbo idem verbum plus significanter subiungitur, 'Quando

homo, hostis homo'. Quibus exemplis sum in aliud usus; sed i uno facilis est geminatio. — *Παρονομασία* ei contrarium est, quc eodem verbo quasi falsum arguitur (Cic. in Pis. 13, 30): 'Qu lex privatis hominibus esse lex non videbatur. Cui confinis e *ἀνταναάκλασις*, eiusdem verbi contraria significatio. Cum Pr culeius quereretur de filio, quod is mortem suam expectaret, ille dixisset, se vero non expectare: 'Immo, inquit, rogo exp ctes.' Non ex eodem, sed ex diverso, vicinum accipitur, cum su plicio afficiendum dicas, quem supplicatione dignum iudicar Aliter quoque voces aut eaedem diversa in significatione ponunt aut productione tantum vel correptione mutatae: quod etiam iocis frigidum equidem tradi inter praecepta miror, eorumq exempla vitandi potius quam imitandi gratia pono: 'Amari iuct dum est; si curetur, ne quid insit amari'. 'Avium dulcedo avium ducit'. Et Ovidium ludentem:

'Cur ego non dicam, Furia, te furiam?'

Cornificius hanc traductionem vocat (ad Herenn. 4, 14, 20), delicet alterius intellectus ad alterum. Sed elegantius, quod positum in distinguenda rei proprietate, (Cic. Catil. 1, 12, 30): 'H rei publicae pestem paulisper reprimi, non in perpetuum co primi posse'. Et quae praepositionibus in contrarium mutant (ib. 1, 11, 27): 'Non emissus ex urbe, sed immissus in urb esse videatur'. Melius atque acrius, quod cum figura iucund est, tum etiam sensu valet, 'Emit morte immortalitatem.' leviora: 'Non Pisonum, sed pistorum'. Et (id. Phil. 3, 9, 'Ex oratore arator'. Pessimum vero: 'Ne patres conscri videantur circumscripti'. 'Raro evenit, sed vehementer ven Sic contingit, ut aliquis sensus vehemens et acer venustatem quam, non eodem ex verbo non dissonam, accipiat etc. Vgl. Cor 4, 21, 29 ff.; Rut. Lup. p. 4; Aqu. Rom. p. 31; Alex. p. 36; Ti p. 71; Volkmann S. 407; Gerber II, 1. S. 159 ff. — Als Unt arten der *παρονομασία* sind zu erwähnen: *Παρόμοιον, πά σον, ὁμοιοτέλευτον* und *ὁμοιόπτωτον, ἰσόκωλον*, bei Cor 4, 20, 27 ff. compar, similiter cadens, similiter desin Vgl. Quintil. 9, 3, 75 ff.; Volkmann S. 409 ff.; Gerber II, 1. S. 14 — Ueber die Anwendung aller dieser Figuren bemerkt Corni 22, 32: Haec tria proxima genera exornationum, quorum unum similiter cadentibus, alterum in similiter desinentibus verbis, tium in annominationibus positum est, perraro sumenda sunt,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

veritate dicimus, propterea quod non haec videntur reperiri sse sine elaboratione et sumptione operae; eius modi autem stu- a ad delectationem quam ad veritatem videntur accommodatiora; ia re fides et gravitas et severitas oratoria minuitur his exor- tionibus frequenter collocatis, et non modo tollitur auctoritas endi, sed offenditur quoque in eius modi oratione, propterea od est in his lepos et festivitas, non dignitas neque pulchritudo. a re quae sunt ampla atque pulchra, diu placere possunt; quae ida sunt et concinna, cito satietate afficiunt aurium sensum fa- liosissimum. Quo modo igitur, si crebro his generibus utemur, rili videbitur elocutione delectari, item, si raro interseremus exornationes et in causa tota varie dispergemus, commode lu- ibus distinctis illustrabimus orationem.

13) *Ἀντίθετον, ἀντίθεσις*, contentio, contrapositum, Antithese. Cornif. 4, 45, 58: Contentio est, per quam con- ia referuntur. Ea est in verborum exornationibus, huius modi: micis te placabilem, amicis inexorabilem praebes'. In entiarum huius modi: 'Vos huius incommodis lugetis, iste publicae calamitate laetatur; vos vestris fortunis dif- tis, iste solus suis eo magis confidit'. Inter haec duo entionis genera hoc interest: illud ex verbis celeriter relatis lat, hic sententiae contrariae ex comparatione referantur oportet'. Quintil. 9, 3, 81: Contrapositum, vel, ut quidam vocant, entio (*ἀντίθετον* dicitur) non uno fit modo. Nam et, si la singulis opponuntur, ut in eo, quod modo dixi: 'Vicit pu- m libido, timorem audacia'. Et bina binis (Cic. pro t. 1): 'Non nostri ingenii, vestri auxilii est'. Et sen- e sententiis (ib. 2): 'Dominetur in contionibus, iaceat diciis'. Cui commodissime subiungitur et ea species, quam nctionem diximus (9, 3, 65): 'Odit populus Romanus pri- n luxuriam, publicam magnificentiam diligit' (Cic. lur. 36). Et quae sunt simili casu, dissimili sententia, in ul- locata, ut (id. pro Cluent. 29): 'Quod in tempore mali fuit, obsit, quin, quod in causa boni fuit, prosit' etc. — Ein el kunstvoller Anthisese mit Paronomasie (traductio) enthält ael. 1, 5: 'Sed ut tum ad senem senex de senectute, sic bro ad amicum amicissimus scripsi de amicitia.

ine Unterart des *ἀντίθετον* ist die *ἀντιμεταβολή* od. *μετα- ις*, latein. commutatio, conversio, d. i. ein Gegensatz, rch Umkehrung des Gedankens gebildet wird. Cornif. 4,

28, 39: Commutatio est, cum duae sententiae inter se discre pantes ex transiectione ita efferuntur, ut a priore posterior cor traria priori proficiscatur, hoc modo: 'Esse oportet, ut vivas, no vivere, ut edas' etc. Cic. pro Cluent. 2: 'Ut et sine invidi culpa plectatur, et sine culpa invidia ponatur'.

Die Sinnfiguren, *σχήματα διανοίας* (s. ob. S. 266).

Die wichtigsten Sinnfiguren sind:

14) Die rhetorische Frage, *ἐρώτημα* oder *ἐρώτησις*, i terrogatio. Quintil. 9, 2, 6 ff.: Quid tam commune quam inte rogare vel percontari? nam utroque utimur indifferenter qua quam alterum noscendi, alterum arguendi gratia videtur adhibe At ea res, utrocumque dicitur modo, etiam multiplex habet schen Incipiamus enim ab iis, quibus acrior ac vehementior fit probat quod primo loco posuimus. Simplex est sic rogare (Verg. A 1, 369):

'Sed vos qui tandem? quibus aut venistis ab oris?'

Figuratum autem, quoties non sciscitandi gratia assumitur, instandi. (Cic. pro Lig. 3): 'Quid enim tuus ille, Tubero, destric in acie Pharsalica gladius agebat?' Et (id. Catil. 1, 1): 'Quous tandem abutere, Catilina, patientia nostra?' Et (ib.): 'Patere consilia non sentis?' et totus denique hic locus. Quanto ei magis ardet, quam si diceretur: Diu abuteris patientia nost et: Patent tua consilia. Interrogamus etiam, quod negari possit: (id. pro Cluent. 37, 103): 'Dixitne tandem causam C. F culanius Falcula?' Aut ubi respondendi difficilis est ratio, ut vu uti solemus: 'Quo modo?' 'Qui fieri potest?' Aut invidiae g tia, ut Medea apud Senecam (v. 453): 'Quas peti terras iubes?' miserationis, ut Sinon apud Vergilium (Aen. 2, 69):

'Heu, quae me tellus, inquit, quae me aequora possunt accipere?'

Aut instandi et auferendae dissimulationis, ut Asinius: 'Audis furiosum, iuquam, non inofficiosum testamentum reprehendin Totum hoc plenum est varietatis: nam et indignationi conve (Verg. Aen. 1, 48):

. . . 'Et quisquam numen Iunonis adoret?'

Et admirationi (ib. 3, 56):

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

. . . 'Quid non mortalia pectora cogis,
auri sacra fames?'

st interim acrius imperandi genus (Verg. Aen. 4, 592):

'Non arma expedient totaque ex urbe sequentur?'

t ipsi nosmet rogamus, quale est illud Terentianum (Eun. 1, 1, 1):
uid igitur faciam?' — Cornif. 4, 15, 22: Interrogatio non
nis gravis est neque concinna, sed haec, quae, cum enumerata
nt ea, quae obsunt causae adversariorum, confirmat superiorem
ationem, hoc pacto: 'Cum igitur haec omnia faceres, diceres, ad-
nistrares, utrum animos sociorum ab re publica removebas et
alienabas an non? et utrum aliquem exornari oportuit, qui istaec
bhiberet ac fieri non sineret, an non?' — Lys. 12, 25 ff.: *Ἀπήνες Πολέμαρχον ἢ οὔ; Τὰ ὑπὸ τῶν ἀρχόντων προσταχθέντα ὡς ἐποίουν. Ἴσθα δ' ἐν τῷ βουλευτηρίῳ, ὅτε οἱ λόγοι ἐγίνοντο περὶ ἡμῶν; Ἦν. Πότερον συνηγόρευες τοῖς κελεύουσιν ἀποθανεῖναι ἢ ἀντέλεγες; Ἀντέλεγον. Ἵνα μὴ ἀποθάνωμεν; Ἵνα μὴ ἀποθάνητε. Ἡγούμενος ἡμᾶς ἀδικα πάσχειν ἢ δίκαια; Ἄδικα* etc.
lere Beispiele s. bei Volkmann S. 418 ff. u. Gerber II, 2. S. 51 ff.
15) Die rhetorische Antwort, *ἀπόκρισις*, responsio,
, wenn die Antwort auf eine selbstgestellte Frage gegeben
d, *ὑποφορά* oder *ἀνθυποφορά*, subiectio. Quintil. 9, 2,
f.: Est aliqua etiam in respondendo figura, cum aliud inter-
nti, ad aliud, quia sic utilius sit, occurritur, tum augendi cri-
is gratia, ut testis in reum rogatus, 'An ab reo fustibus va-
sset?' 'Et innocens' inquit; tum declinandi, quod est fre-
tissimum: 'Quaero, an occideris hominem?' respondetur: 'La-
nem'. 'An fundum occupaveris?' respondetur: 'Meum'. Ut
essionem praecedat defensio, ut apud Vergilium in Bucolicis
7) dicenti:

'Non ego te vidi Damonis, pessime, caprum
excipere insidiis?'

ritur:

'An mihi cantando victus non redderet ille?' —

if. 4, 23, 33: Subiectio est, cum interrogamus adversarios
quaerimus ipsi a nobis, quid ab illis aut quid contra nos dici
t, deinde subicimus id, quod oportet dici, quod aut nobis ad-
nto futurum sit aut illis obfuturum e contrario. — Die Ver-
ng von Frage und Antwort, wodurch gleichsam die Gesprächs-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

form nachgeahmt wird, bildet die Figur des *διαλεκτικόν* ode *διαλογισμός*, communicatio (Cic. orat. 53 u. Quintil. 9, 2, 2C Vgl. Volkmann S. 419 ff.; Gerber II, 2. S. 53 ff.

16) *Πρόληψις* oder *προκατάληψις*, praesumptio, d Vorwegnehmen der gegnerischen Einwürfe zum Zwecke der B seitigung derselben. Quintil. 9, 2, 16: Mire vero in causis val praesumptio, quae *πρόληψις* dicitur, cum id, quod obici potes occupamus. id neque in aliis partibus parum est, et praecip prooemio convenit. Sed quamquam generis unius, diversas tam species habet etc. Vgl. id. 4, 1, 49: Non inutilis etiam est rat occupandi, quae videntur obstare, ut Cicero (in divinat. in Caecil. dicit, 'Sciro se mirari quosdam, quod is, qui per tot annos defe derit multos, laeserit neminem, ad accusandum Verrem descenderi deinde ostendit, hanc ipsam sociorum defensionem: quod scher *πρόληψις* dicitur. S. Volkmann S. 421 ff.; Gerber II, 2. S. 93

17) *Διαπόρησις* oder *ἀπορία*, dubitatio, der Zweif wenn der Redner scheinbar in Ungewissheit ist, von wo er a fangen, wo er aufhören, was er sagen, ob er überhaupt sprech soll u. dgl. Cornif. 4, 29, 40: Dubitatio est, cum quaerere detur orator, utrum de duobus potius aut quid de pluribus pot simum dicat, hoc modo: 'Obfuit eo tempore plurimum rei publi consulum sive stultitiam sive malitiam dicere oportet sive utrumq Item: 'Tu istud ausus es dicere, homo omnium mortalium . . q nam te digno moribus tuis appellem nomine?' (s. Kayser z. d. S Quintil. 9, 2, 19: Affert aliquam fidem veritatis et dubitatio, c simulamus quaerere nos, unde incipiendum, ubi desinendum, q potissimum dicendum, an omnino dicendum sit? cuiusmodi exe plis plena sunt omnia, sed unum interim sufficit (Cic. pro Clu 1, 4): 'Equidem, quod ad me attinet, quo me vertam nescio: gem fuisse illam infamiam iudicii corrupti?' etc. Hoc etiam praeteritum valet: nam et dubitasse nos fingimus; vgl. 9, 3, 88. Mit dieser Figur verwandt ist

18) *Ἀνακοίνωσις* oder *κοινωνία*, communicatio. Cic. orat. 3, 53, 204: Communicatio, quae est quasi cum eis ip apud quos dicas, deliberatio. Quintil. 9, 2, 20: A quo schem (nämlich der dubitatio) non procul abest illa, quae dicitur co municatio, cum aut ipsos adversarios consulimus, ut Domitius A pro Cloantilla: 'Nescit trepida, quid liceat feminae, quid o iugem deceat: forte vos in illa solicitudine obvios casus misc mulieri obtulit: tu, frater, vos, paterni amici, quod consilium dat

ut cum iudicibus quasi deliberamus, quod est frequentissimum: Quid suadetis?' et: 'Vos interrogo, quid tandem fieri portuit?'; ut Cato: 'Cedo, si vos in eo loco essetis, quid aliud cissetis?' Et alibi: 'Communem rem agi putatote, ac vos huic rei aepositos esse'. — Hieran schliessen sich

19) *Παράδοξον* od. *ὑπομονή*, sustentatio, inopinatum; id 20) *Ἐπιτροπή*, permissio. Quintil. 9, 2, 22: Nonnumquam mmunicantes aliquid inexpectatum subiungimus, quod et per se ıema est, ut in Verrem Cicero (2, 5, 5 §. 10): 'Quid deinde? id censetis? furtum fortasse, aut praedam (expectatis) aliquam'. inde, cum diu suspendisset iudicum animos, subiecit, quod multo et improbius. Hoc Celsus sustentationem vocat. Est autem plex: nam contra frequenter, cum expectationem gravissimorum imus, ad aliquid, quod sit leve, aut nullo modo criminosum, cendimus. Sed quia non tantum per communicationem fieri et, *παράδοξον* alii nominarunt, id est inopinatum. Illis non edo, qui schema esse existimant, etiam si quid nobis ipsis di- ıus inexpectatum accidisse, ut Pollio: 'Numquam fore credidi, ices, ut reo Scauro, ne quid in eius iudicio gratia valeret, pre- ır'. — Paene idem fons est illius, quam permissionem vocant, communicationis: cum aliqua ipsis iudicibus relinquimus aesti- ıda, aliqua nonnumquam adversariis quoque, ut Calvus Vatinio: frica frontem, et dic te digniorem, qui praetor fieres, quam ınem'. Zu Letzterm vgl. Cornif. 4, 29, 39: Permissio est, ostendimus in dicendo, nos aliquam rem totam tradere et edere alicuius voluntati, sic: 'Quoniam omnibus rebus ereptis m mihi superest animus et corpus, haec ipsa, quae mihi de iis sola relicta sunt, vobis et vestrae condono potestati; vos vestro, quo pacto vobis videbitur, utamini atque abutamini it; impouite in me quidlibet, quidlibet statuite: dicto atque parebo'. Hoc genus tametsi alias quoque nonnumquam tract- ım est, tamen ad misericordiam commovendam vehementis- est accommodatum (s. Kayser z. d. St.).

21) *Ἔκφώνησις* oder *σχετλιασμός*, auch *ἀναχλητικὸν ια* gen., exclamatio. Cornif. 4, 15, 22: Exclamatio est, conficit significationem doloris aut indignationis alicuius per nis aut urbis aut loci aut rei cuiuspiam compellationem, hoc ı: 'Te nunc alloquor, Africane, cuius mortui quoque nomen idori ac decori est civitati: tui clarissimi nepotes suo sanguine aut inimicorum crudelitatem'. Item: 'O perfidiosae Fregellae,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

quam facile scelere vestro contabuistis, ut, cuius nitor urbis Ita liam nuper illustravit, eius nunc vix fundamentorum reliquiae re maneant'. Item: 'Bonorum latrocinia, vitam innocentissimi cuiusqu petistis: tantamne ex iniquitate iudiciorum vestris calumniationibu adsumitis facultatem?' Hac exornatione si loco utemur, et cum r magnitudo postulare videbitur, ad quam volemus indignatione animum auditoris adducemus. Aeschin. Ktes. 137: *ὦ γῆ καὶ θε καὶ δαίμονες καὶ ἄνθρωποι.* Ibid. 260: *ἐγὼ μὲν οὖν, ὦ γῆ κ ἥλιε, καὶ ἀρετὴ καὶ σύνεσις καὶ παιδεία ᾗ διαγιγνώσκομεν τὰ καὶ καὶ αἰσχρὰ, βεβοήθηκα καὶ εἴρηκα.* Demosth. Arist. 61: *εἶτ' δεινόν, ὦ γῆ καὶ θεοί, καὶ φανερῶς παράνομον.* Cic. Catil. 1, 2: O tempora, o mores! Id. pro Quint. 25, 80: O rem incredibilem o cupiditatem inconsideratam! o nuntium volucrem!

22) *Παρρησία*, licentia, die freimüthige Rede. Corn 4, 36, 48: Licentia est, cum apud eos, quos aut vereri aut m tuere debemus, tamen aliquid pro iure nostro dicimus, quo eos a quos ei diligunt, aliquo in errato vere reprehendere videamus, h modo: 'Miramini, Quirites, quod ab omnibus vestrae rationes c serantur? quod causam vestram nemo suscipiat? quod se ne vestri defensorem profiteatur? id tribuite vestrae culpae, desin mirari' etc. Quintil. 9, 2, 27 ff.: Quam (orationem liberam) C nificius licentiam vocat, Graeci *παρρησίαν*. Frequenter sub l facie latet adulatio. Nam Cicero cum dicit pro Ligario (3, 'Suscepto bello, Caesar, gesto iam etiam ex parte magna, nulla coactus, consilio ac voluntate mea ad ea arma profectus sum, q erant sumpta contra te', non solum ad utilitatem Ligarii respi sed magis laudare victoris clementiam non potest. In illa v sententia (c. 4): 'Quid autem aliud egimus, Tubero, nisi ut, q hic potest, nos possemus?' admirabiliter utriusque partis facit nam causam: sed hoc eum demeretur, cuius mala fuerat.

23) *Ἀποστροφή*, aversio, aversus a iudice sermo. Q til. 9, 2, 38: Aversus quoque a iudice sermo, qui dicitur *ἀ στροφή*, mire movet, sive adversarios invadimus (Cic. pro Lig. 'Quid enim tuus ille, Tubero, in acie Pharsalica?', sive ad invc tionem aliquam convertimur (id. pro Mil. 31): 'Vos enim iam c Albani tumuli atque luci', sive ad invidiosam implorationem Verr. 2, 5, 64): 'O leges Porciae legesque Semproniae!' Sed quoque vocatur aversio, quae a proposita quaestione abd audientem (Verg. Aen. 4, 425 ff.):

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

'Non ego cum Danais Troianam exsciudere gentem
Aulide iuravi' ...

od fit et multis et variis figuris, cum et aliud expectasse nos, t maius aliquid timuisse simulamus, aut plus videri posse igno- ntibus: quale est prooemium pro Caelio.

24) *Παράλειψις* od. *παρασιώπησις*, auch *ὑποσιώπησις* n., occultatio, omissio, die Figur, bei der man unter dem heine, etwas zu verschweigen, es nichts desto weniger nennt. rnif. 4, 27, 37: Occultatio est, cum dicimus nos praeterire aut n scire aut nolle dicere id, quod nunc maxime dicimus, hoc do: 'Nam de pueritia quidem tua, quam tu omni omnium in- perantiae addixisti, dicerem, si hoc tempus idoneum putarem: ic consulto relinquo; et illud praetereo, quod te rei militaris equentem tradiderunt; deinde quod iniuriarum satis fecisti L. eoni, nihil ad hanc rem pertinere puto, horum nihil dico: re- or ad illud, de quo iudicium est'. Item: 'Non dico, te ab so- pecunias cepisse; non sum in eo occupatus, quod civitates, na, domos omnium depeculatus es; furta, rapinas tuas omnis to'. Haec utilis est exornatio, si aut ad rem non pertinet ius ostendere, quod occulte admonuisse prodest, aut si longum aut ignobile aut planum non potest fieri aut facile potest re- endi: ut utilius sit occulte fecisse suspicionem, quam eius modi idisse orationem, quae redarguatur (s. Kayser z. d. St.); Cic. . 1, 6, 14: Quid vero? nuper cum morte superioris uxoris novis iis domum vacuefecisses, nonne etiam alio incredibili scelere scelus cumulasti? quod ego praetermitto et facile patior sileri, n hac civitate tanti facinoris immanitas aut exstitisse aut non icata esse videatur. praetermitto ruinas fortunarum tuarum, omnis impendere tibi proximis Idibus senties: ad illa venio, etc. Mit der *ὑπερβολή* verbunden ist die *παράλειψις* in dungen wie bei Isocr. or. 8, 56: *ἐπιλίποι δ' ἄν με τὸ λοιπὸν ς τῆς ἡμέρας, εἰ πάσας τὰς πλημμελείας τὰς ἐν τοῖς πράγ- ν ἐγγεγενημένας ἐξετάζειν ἐπιχειροίην.* — Verschieden von *παράλειψις* ist

25) *Ἀποσιώπησις*, reticentia oder obticentia, inter- io, praecisio, das plötzliche Abbrechen der Rede, theils aus schaftlicher Erregung (Zorn, Entrüstung, Unwillen etc.), theils sorgniss und Scheu, theils auch, um zu etwas Anderm über- en. Cornif. 4, 30, 41: Praecisio est, cum dictis aliquibus

reliquum, quod coeptum est dici, relinquitur in cogitatione audier tium sic: 'Mihi tecum par certatio non est, ideo quod populi Romanus me — nolo dicere, ne cui forte arrogans videar; te aute saepe ignominia dignum putavit'. Item: Tu ista nunc audes d cere, qui nuper alienae domi — non ausim dicere, ne cum te digi dixerim, me indignum quidpiam dixisse videar'. Hic atrocior t cita suspicio quam diserta explanatio facti est (s. Kayser z. d. S Quintil. 9, 2, 54 ff.: *Ἀποσιώπησις*, quam Cicero reticentia Celsus obticentiam, nonnulli interruptionem appellant, ipsa ostendit aliquid affectus vel irae, ut (Verg. Aen. 1, 135):

'Quos ego! — sed motos praestat componere fluctus',

vel solicitudinis et quasi religionis: 'An huius ille legis, quam C dius a se inventam gloriatur, mentionem facere ausus esset vi Milone, non dicam consule? de nostrum enim omnium — n audeo totum dicere'. Cui simile est in prooemio pro Ctesipho Demosthenis (: *Ἀλλ' ἐμοὶ μὲν — οὐ βούλομαι δὲ δυσχερὲς εἰπ οὐδέν*), vel alio transeundi gratia: 'Cominius autem — tam ignoscite mihi, iudices'. — Demosth. Arist. 202: *Ἀνθρώπους ὀ θρους καὶ τοιαῦτα πεποιηκότας, οἷα λέγειν ἂν τις ὀκνήσειεν φρονῶν* etc. — Est alia non quidem reticentia, quae sit imperf sermonis, sed tamen praecisa, velut ante legitimum finem, ora ut illud (Cic. pro Lig. 3, 9): 'Nimis urgeo, commoveri videtur a lescens'; et: 'Quid plura? ipsum adulescentem dicere audistis'.

IV. Vom Rhythmus der Rede.

1. Die ungebundene Rede unterscheidet sich von der geb denen hinsichtlich der äussern Form (des *σχῆμα*), der Aneinan reihung und Messung der Worte darin, dass die erstere des Rhythr (numerus), die letztere des Metrums bedarf. Quintil. 9, 4, Omnis structura ac dimensio et copulatio vocum constat aut meris (numeros *ῥυθμοὺς* accipi volo) aut *μέτροις*, id est dim sione quadam. Nach Cic. orat. 52, 174 ff. war es zuerst der rühmte Rhetor Thrasymachos aus Chalkedon (Zeitgenoss Lysias, s. Real-Enc. VI, 2. S. 1903 ff.; Westermann, Gesch. d. reds. I. §. 67 u. 68, 6), und nach ihm besonders Isokrates, we auf den Rhythmus der Rede grosses Gewicht legten. Cic Worte an der bezeichneten Stelle lauten: Qui Isocratem ma mirantur, hoc in eius summis laudibus ferunt, quod verbis sol

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ımeros primus adiunxerit. cum enim videret oratores cum seritate audiri, poëtas autem cum voluptate, tum dicitur numeros :utus, quibus etiam in oratione uteretur, cum iucunditatis causa n ut varietas occurreret; quod ab eis vere quadam ex parte, n totum dicitur: nam neminem in eo genere scientius versatum crate confitendum est, sed princeps inveniendi fuit Thrasychus, cuius omnia nimis etiam exstant scripta numerose. Vgl. r Isokrates auch Cic. Brut. 8, 32: Isocrates cum cetera melius ım superiores, tum primus intellexit etiam in soluta oratione, n versum effugeres, modum tamen et numerum quendam oporservari. Isokrates' eigne Worte über den Rederhythmus lauten Joh. Siciliota in Walz Rhetor. gr. VI. p. 165): *Ὅλως δὲ ὁ λόμὴ λόγος ἔστω, ξηρὸν γάρ, μηδὲ ἔμμετρος, καταφανὲς γάρ, ἀ μεμίχθω παντὶ ῥυθμῷ.* Ausführlicher handelt Aristoteles Rederhythmus Rhetor. 3, 8: (1) *Τὸ δὲ σχῆμα τῆς λέξεως δεῖ ε ἔμμετρον εἶναι, μήτε ἄρρυθμον· τὸ μὲν γὰρ ἀπίθανον, λᾶσθαι γὰρ δοκεῖ, καὶ ἅμα καὶ ἐξίστησι· προσέχειν γὰρ ποιεῖ ἡμίῳ, πότε πάλιν ἔξει, ὥσπερ οὖν τῶν κηρύκων προλαμβάι τὰ παιδία τὸ: 'Τίνα αἱρεῖται ἐπίτροπον ὁ ἀπελευθερούμε- 'Κλέωνα'.* (2) *Τὸ δὲ ἄρρυθμον ἀπέραντον. Δεῖ δὲ πεπεαι μέν, μὴ μέτρῳ δέ· ἀηδὲς γὰρ καὶ ἄγνωστον τὸ ἄπειρον. κίνεται δὲ ἀριθμῷ πάντα, ὁ δὲ τοῦ σχήματος τῆς λέξεως μὸς ῥυθμός ἐστιν, οὗ καὶ τὰ μέτρα τμητά* (s. auch. oben 5). (3) *Διὸ ῥυθμὸν δεῖ ἔχειν τὸν λόγον, μέτρον δὲ μή· ια γὰρ ἔσται· ῥυθμὸν δὲ μὴ ἀκριβῶς, τοῦτο δὲ ἔσται, ἐὰν τον ᾖ.* (4) *Τῶν δὲ ῥυθμῶν ὁ μὲν ἡρῷος σεμνὸς καὶ λεκτιἁρμονίας δεόμενος· ὁ δὲ ἴαμβος αὐτή ἐστιν ἡ λέξις ἡ τῶν ῶν· διὸ μάλιστα πάντων τῶν μέτρων ἰαμβεῖα φθέγγονται τες· δεῖ δὲ σεμνότητα γενέσθαι καὶ ἐκστῆσαι. Ὁ δὲ τροχορδακικώτερος· δῆλοι δὲ τὰ τετράμετρα· ἔστι γὰρ τρόχερος ὸς τὰ τετράμετρα. Λείπεται δὲ παιὰν, ᾧ ἐχρῶντο μὲν ἀπὸ υμάχου ἀρξάμενοι, οὐκ εἶχον δὲ λέγειν, τίς ἦν. Ἔστι δὲ τρίπαιὰν καὶ ἔχόμενος τῶν εἰρημένων, τρία γὰρ πρὸς δύο ἐστίν, ον δὲ ὁ μὲν ἓν πρὸς ἕν, ὁ δὲ δύο πρὸς ἕν· ἔχεται δὲ τῶν τούτων ὁ ἡμιόλιος, οὗτος δ' ἐστὶν ὁ παιάν.* (S. ob. S. 137 ff. 5 ff.) (5) *Οἱ μὲν οὖν ἄλλοι διά τε τὰ εἰρημένα ἀφετέοι καὶ μετρικοί, ὁ δὲ παιὰν ληπτέος, ἀπὸ μόνου γὰρ οὐκ ἔστι ν τῶν ῥηθέντων ῥυθμῶν, ὥστε μάλιστα λανθάνειν. Νῦν μὲν ρῶνται τῷ ἑνὶ παιᾶνι καὶ ἀρχόμενοι· δεῖ δὲ διαφέρειν τὴν τὴν τῆς ἀρχῆς.* (6) *Ἔστι δὲ παιᾶνος δύο εἴδη ἀντικείμενα*

ἀλλήλοις, ὧν τὸ μὲν ἐν ἀρχῇ ἁρμόττει, ὥσπερ καὶ χρῶνται· οὗτ δ' ἐστὶν, οὗ ἄρχει μὲν ἡ μακρὰ, τελευτᾶσι δὲ τρεῖς βραχεῖ (– ⏑ ⏑ ⏑):

Δαλογενὲς, εἴτε Λυκίαν,
καὶ
Χρυσεοκόμα Ἑκατε, παῖ Διός.

Ἕτερος δ' ἐξ ἐναντίας, οὗ βραχεῖαι ἄρχουσι τρεῖς, ἡ δὲ μακρὰ λευταῖα (⏑ ⏑ ⏑ –):

Μετὰ δὲ γᾶν ὕδατα τ' ὠκεανὸν ἠφάνισε νύξ.

outos δὲ τελευτὴν ποιεῖ· ἡ γὰρ βραχεῖα διὰ τὸ ἀτελὴς εἶναι κολοβόν. Ἀλλὰ δεῖ τῇ μακρᾷ ἀποκόπτεσθαι, καὶ δήλην εἶναι τελευτὴν μὴ διὰ τὸν γραφέα, μηδὲ διὰ τὴν παραγραφὴν, ἀλλὰ τὸν ῥυθμόν. (7) Ὅτι μὲν οὖν εὔρυθμον δεῖ εἶναι τὴν λέξιν μὴ ἄρρυθμον, καὶ τίνες εὔρυθμον ποιοῦσι ῥυθμοὶ καὶ πῶς ἔχ τες, εἴρηται. Gleich ausführlicher handelt Theophrast über die Gegenstand in seinen (verloren gegangenen) rhetorischen Schrif

Nach Quintil. 9, 4, 61 ff. wird der Rhythmus der Rede zugsweise am Schlusse der Periode verlangt und wahrgenomm nächstdem am Anfange; im Allgemeinen aber muss jede Per in allen ihren Theilen eine zusammenhängende rhythmische R bilden: In omni quidem corpore totoque, ut ita dixerim, tr numerus insertus est. Neque enim loqui possumus, nisi e syll brevibus ac longis, ex quibus pedes fiunt. Magis tamen et deratur in clausulis et apparet: primum, quia sensus omnis h suum finem poscitque naturale intervallum, quo a sequentis i dividatur; deinde, quod aures, continuam vocem secutae ducta velut prono decurrentis orationis flumine, tum magis iudicant, ille impetus stetit et intuendi tempus dedit. (62) non igitur du sit neque abruptum, quo animi velut respirant ac reficiu haec est sedes orationis, hoc auditor exspectat, hic laus omni clamat. Proximam clausulis diligentiam postulant initia: na in haec intentus auditor est. (63) sed eorum facilior ratio non enim cohaerent, sed ita praecedentibus serviunt, ut exor sumant cum clausula qualibet. sit tamen composita ipsa: gra perdet, si ad eum rupta via venerimus ... (66) Mediis qu non ea modo cura sit, ut inter se cohaereant, sed ne pigra longa sint, ne, quod nunc maxime vitium est, brevium con resultent, ne sonum reddant paene puerilium crepitaculorum.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

m ut initia clausulaeque plurimum momenti habent, quoties in-
t sensus aut desinit: sic in mediis quoque sunt quidam conatus,
leviter insistunt, ut currentium pes, etiamsi non moratur, ta-
ı vestigium facit. Itaque non modo membra atque incisa bene
pere atque cludi decet, sed etiam in iis, quae non dubie con-
ta sunt nec respiratione utuntur, illi vel occulti gradus. (68)
s enim dubitet, unum sensum in hoc et unum spiritum esse
. pro Cluent. 1): Animadverti, iudices, omnem accusatoris
tionem in duas divisam esse partes?, tamen et duo prima
ba, et tria proxima, et deinceps duo rursus ac tria suos quasi
ıeros habent, spiritum sustinentes, sicut apud rhythmicos aesti-
ıtur. (69) Hae particulae, prout sunt graves, acres, lentae, ce-
s, remissae, exultantes, proinde id, quod ex illis conficitur, aut
rum aut luxuriosum aut quadratum aut solutum erit. (70) Quae-
etiam clausulae sunt claudae atque pendentes, si relinquantur:
sequentibus suscipi ac sustineri solent, eoque facto vitium,
ı erat in fine, continuatio emendat (Cic. in Verr. 2, 5, 44 § 117):
ı vult populus Romanus obsoletis criminibus accusari
rem. durum, si desinas: sed cum est continuatum iis, quae
untur, quamquam natura ipsa divisa sint: nova postulat,
ıdita desiderat: salvus est cursus. (71) (Cic. l. l. § 118): Ut
ıs, tantum dabis male cluderet: nam et trimetri versus pars
ıa est. excipit: ut cibum vestitumque introferre liceat,
um: praeceps adhuc, firmatur ac sustinetur ultimo: Nemo
sabat. Zum Ganzen vgl. Cic. orat. 59, 199: Solet autem
ri, totone in ambitu verborum numeri tenendi sint an in pri-
partibus atque in extremis: plerique enim censent cadere tan-
numerose oportere terminarique sententiam. est autem, ut
ıxime deceat, non ut solum; ponendus est enim ille ambitus,
ıbiiciendus. qua re cum aures extremum semper exspectent
que acquiescant, id vacare numero non oportet: sed ad hunc
n tamen a principio ferri debet verborum illa comprehensio
a a capite ita fluere, ut ad extremum veniens ipsa consistat. —
l. Fehlerhaft und von allen Rhetorikern als solches getadelt
ejenige Verbindung von Wörtern in der Rede, welche einen
en Vers oder einen Verstheil, besonders einen Versanfang
nfange und Versende am Schlusse einer Periode bilden
nd ein Versschluss am Anfange und ein Versanfang am
ne einer Periode zulässig ist, oft sogar gefällt); doch sind
Verse und Verstheile häufig den Rednern und Schriftstellern

unvermerkt entschlüpft. Cic. orat. 56, 189: Versus saepe in or tione per imprudentiam dicimus: quod vehementer est v tiosum; sed non attendimus neque exaudimus nosmet ipsos; s narios vero et Hipponacteos effugere vix possumus: magnam eni partem ex iambis nostra constat oratio. sed tamen eos versus f cile agnoscit auditor: sunt enim usitatissimi; inculcamus aute per imprudentiam saepe etiam minus usitatos, sed tamen vers vitiosum genus et longa animi provisione fugiendum. Elegit multis Isocrati libris triginta fortasse versus Hieronymus Perip teticus in primis nobilis, plerosque senarios, sed etiam anapaest quo quid potest esse turpius? etc. Quintil. 9, 4, 72 ff.: Versu in oratione fieri, multo foedissimum est, totum; sed etia in parte deforme: utique si pars posterior in clausula deprehe datur, aut rursus prior in ingressu. nam quod est contra, sae etiam decet, quia et cludit interim optime prima pars versus, d intra paucas syllabas, praecipue senarii atque octonarii: (73) Africa fuisse initium senarii est et primum pro Q. Ligario ca cludit; Esse videatur, iam nimis frequens, octonarium inch Talia sunt Demosthenis: *πᾶσι καὶ πάσαις, καὶ πᾶσιν ὑμῖν, ὅ εὔνοιαν,* (74) et totum paene principium, et ultima versuum in conveniunt orationis: Etsi vereor, iudices, et: Animadve iudices. Sed initia initiis non conveniunt etc. Aus der gros Anzahl von Versen und Verstheilen, welche in den Schriften besten griechischen und römischen Prosaiker herausgefunden w den sind, seien hier nur die nachstehenden erwähnt. Thuc. 3, 6 hat den Trimeter:

τοῖς ὑμετέροις αὐτῶν μαχεῖσθε ξυμμάχοις.

Bei demselben 2, 49, 3 und 6, 36, 1 finden sich die Hexamet

φλυκταίναις μικραῖς καὶ ἕλκεσιν ἐξηθημένος . . .
τοὺς μὲν Ἀθηναίους ὅστις μὴ βούλεται οὕτω . . .;

bei demselben 1, 80, 2 der Skazon:

εἰ σωφρόνως τις αὐτὸν ἐκλογίζοιτο.

Isocr. Paneg. 104 enthält den Hexameter:

ἀλλ' οὐ δεσποτικῶς βουλευόμενοι περὶ αὐτῶν.

Aeschin. Ktesiph. 50 hat einen iambischen Trimeter (mit Spondeus im zweiten Fusse), vielleicht eine poetische Reminis

ὑμεῖς δ' ὑμῖν ἔσεσθε τῶν λόγων κριταί.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ei Demosth. or. I, 5 ist ein regelmässiger iambischer Trimeter:

δῆλον γάρ ἐστι τοῖς Ὀλυνθίοις ὅτι.

)enso or. XXI, 165:

ὃ παντάπασιν ἀσθενὴς τῷ σώματι.

ich Hexameter (einige derselben allerdings nur annähernd) fin- sich bei demselben or. IV, 6; XVIII, 143; XIX, 75 u. a.:

V, 6: *πάντα κατέστραπται καὶ ἔχει, τὰ μὲν ὡς ἂν ἕλών τις*
XVIII, 143: *τὸν γὰρ ἐν Ἀμφίσσῃ πόλεμον, δι' ὃν εἰς Ἐλάτειαν*
XIX, 75: *ἀλλ' ὅτι σύμφερον ἦν σῶς εἶναι τῇ πόλει, ὥσπερ* u. a.

:h Demetrius Phalereus (Plut. v. Dem. 9) bediente sich Demo- nes einmal vor dem Volke in Extase des metrischen Schwurs:

μὰ γῆν, μὰ κρήνας, μὰ ποταμούς, μὰ νάματα.

hexametrischen Anfang von Plato's Timaeus:

Εἷς, δύο, τρεῖς ὁ δὲ δή ...

schon Quintilian 9, 4, 77: Atqui Plato, diligentissimus com- tionis, in Timaeo prima statim parte vitare ista (näml. *ἐνρυθμια*) potuit etc.

Selbst Cicero hat zuweilen Verse oder Verstheile in seinen n und Schriften. So in Verr. 2, 4, 50 § 10 einen Hexameter:

cum loquerer, tanti gemitus fletusque fiebant.

l. Acad. 2, 39, 122 (viell. dichter. Reminiscenz):

crassis occultata et circumfusa tenebris.

1, 1, 2 enthält einen Senar:

senatus haec intellegit, consul videt.

weite Hälfte eines Hexameters findet sich bei Cic. nat. deor. 25:

... terram fumare calentem;

h Cato mai. 3, 7:

... deplorare solebant

ro Rosc. Am. 11, 30 sogar:

... abesse videtur.

ΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Die letzten fünf Füsse eines Senars zu Anfange von Sallust's Iugurtha tadelt Quintil. a. a. O.: Non minore autem cura vitandum est, quidquid ἔνρυθμον, quale est apud Sallustium:

Falso queritur de natura sua;

quamvis enim vincta sit, tamen soluta videri debet oratio. Einen hexametrischen Anfang hat Sallust. Iug. 98, 2:

Iamque dies consumptus erat . . .

Und hexametrische Ausgänge Catil. 1, 1: obedientia finxit; ib. 2, 7: omnia parent; ib. § 8: de utraque siletur; 3, 3: adversa fuere; 5, 5: semper cupiebat; ib. § 7: supra memoravi u. m. a.

Selbst ganze Hexameter finden sich das. 5, 1 u. Catil. 19, 5:

Bellum scripturus sum, quod populus Romanus . . .
Gnei Pompei veteres fidosque clientîs.

Bekannt (und schon von Quintil. 9, 4, 74 angeführt) ist der hexametrische Anfang von Livius' Praefatio zu seinem Geschichtswerke:

Facturusne operae pretium sim . . .

Fünf Füsse eines Hexameters enthält Liv. 7, 13 extr.:

. . . ut signum daret, ut capere arma iuberet.

Auch finden sich bei ihm mehrere vollständige Hexameter; so

Liv. 4, 57, 5: moenia compulsis nec defendentibus agros
„ 21, 9, 3: arma, nec Hannibali in tanto discrimine rerum

und selbst anderthalb Hexameter 22, 50, 10:

haec ubi dicta dedit, stringit gladium cuneoque
facto per medios vadit.

So hexametrisch beginnt auch Tacitus seine Annalen:

Urbem Romam a principio reges habuere;

und vollständige Hexameter finden sich bei demselben

Ann. 3, 44 extr.: compererat modica esse et vulgatis leviora;
„ 15, 9: subiectis campis magna specie volitabant
Germ. 18: bellorum casus putet ipsis incipientis
„ 32: praecellunt, nec maior apud Chattos peditum lau
„ 39: auguriis patrum et prisca formidine sacram.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

3. Ueber die Anwendung einzelner Versfüsse in der
ede haben die Rhetoren besondere Vorschriften ertheilt, doch
hen hierbei ihre Ansichten vielfach auseinander. Als allgemei-
s Prinzip galt, dass die aus langen Silben bestehenden Füsse
r die ernste und nachdrucksvolle Rede, die aus kurzen Silben
stehenden für die bewegtere, lebhaftere Rede geeiguet sind. Am
eisten empfohlen wurde der Päon und der Daktylus (der Letz-
re jedoch von Aristoteles, s. im Vorst. Nr. 1, als zu feierlich
die Rede betrachtet); dagegen wurden von Einigen der Mo-
ssus, Spondeus und Trochäus verworfen (der Letztere von
istoteles als 'zu hüpfend', *χορδαχικώτερος*, s. dens. a. a. O.).
orat. 57, 191: Sequitur ergo, ut, qui maxime cadant in ora-
nem aptam numeri, videndum sit. Sunt enim qui iambicum
ent, quod sit orationi simillimus (s. ob. S. 64 ff.); qua de causa
i, ut is potissimum propter similitudinem veritatis adhibeatur
abulis, cum ille dactylicus numerus hexametrorum magniloquen-
sit accommodatior; Ephorus autem, levis ipse orator, sed pro-
us ex optima disciplina (er war Schüler des Isokrates; s. Wester-
m Gesch. d. Bereds. I. § 50, 9) paeana sequitur aut dacty-
, fugit autem spondeum et trochaeum; quod enim paean hab-
tris brevis, dactylus autem duas brevitate et celeritate sylla-
m labi putat verba proclivius, contraque accidere in spondeo
rochaeo: quod alter e longis constet, alter e brevibus, fieri
am nimis incitatam, alteram nimis tardam orationem, neutram
eratam. Sed et illi priores errant et Ephorus in culpa est:
et qui paeana praetereunt, non vident mollissimum a se nu-
m eundemque amplissimum praeteriri, quod longe Aristoteli
ur secus, qui iudicat heroum numerum grandiorem quam de-
et soluta oratio, iambum autem nimis e volgari esse sermone,
eque humilem et abiectam orationem nec nimis altam et ex-
ratam probat, plenam tamen eam vult esse gravitatis, ut eos
udient ad maiorem admirationem possit traducere; trochaeum
, qui est eodem spatio quo choreus, cordacem appellat, quia
ctio et brevitas dignitatem non habeat; ita paeana probat
ait uti omnes, sed ipsos non sentire, cum utantur; esse autem
m ac medium inter illos, et factos eos pedes esse, ut in eis
lis modus insit aut sesquiplex aut duplex aut par: itaque illi,
ibus ante dixi, tantum modo commoditatis habuerunt ratio-
nullam dignitatis; iambus enim et dactylus in versum cadunt
ne, itaque, ut versum fugimus in oratione, sic hi sunt evi-

tandi continuati pedes; aliud enim quiddam est oratio nec quid quam inimicius quam illa versibus; paean autem minime est aptu ad versum, quo libentius eum recepit oratio. Atque haec, qua sunt apud Aristotelem, eadem a Theophrasto Theodecteque c paeane dicuntur. Ego autem censeo, omnes in oratione ess quasi permixtos et confusos pedes: nec enim effugere poss mus animadversionem, si semper eisdem uteremur, quia nec n merosa esse, ut poëma, neque extra numerum, ut sermo vulgi e debet oratio: alterum nimis est vinctum, ut de industria factu appareat, alterum nimis dissolutum, ut pervagatum ac vulgare deatur; ut ab altero non delectere, alterum oderis: sit igitur, supra dixi, paeane maxime, quoniam optimus auctor ita censet, s reliquis etiam numeris, quos ille praeterit, temperata. — Qu autem numeros, cum quibus tamquam purpuram misceri oporte nunc dicendum est atque etiam quibus orationis generibus s quique accommodatissimi. Iambus enim frequentissimus est eis, quae demissio atque humili sermone dicuntur; paean aut in amplioribus; in utroque dactylus; itaque in varia et perpe oratione hi sunt inter se miscendi et temperandi: sic minime an advertetur delectationis aucupium et quadrandae orationis in stria; quae latebit eo magis, si et verborum et sententiarum p deribus utemur; nam qui audiunt haec duo, animadvertunt iucunda sibi sentiunt, verba dico et sententias, eaque dum an attentis admirantes excipiunt, fugit eos et praetervolat nume qui tamen si abesset, illa ipsa minus delectarent. nec vero is sus est numerorum — orationis dico, nam est longe aliter in sibus, — nihil ut fiat extra modum; nam id quidem esset poe sed omnis nec claudicans nec quasi fluctuans, sed aequaliter stanterque ingrediens numerosa habetur oratio; atque id in dic numerosum putatur, non quod totum constat e numeris, sed ad numeros proxime accedit; quo etiam difficilius est oration quam versibus, quod illis certa quaedam et definita lex est, q sequi sit necesse; in dicendo autem nihil est propositum, ni ne nimis moderata et angusta aut dissoluta et fluens sit or itaque non sunt in ea tamquam tibicini percussionum modi, universa comprehensio et species orationis clausa et terminat quod voluptate aurium iudicatur. Vgl. hiermit auch orat. 70, 2 Quintil. 9, 4, 79 ff. und Volkmann's Rhetor. S. 446 ff.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

V. Von den Stilgattungen der Rede.

1. Stilgattungen, *πλάσματα τῆς λέξεως, εἴδη συνθέσεως, τρόποι φραστικοὶ τοῦ λόγου*, genera dicendi, wurden von älteren griechischen Rhetoren (vermuthlich schon von der e des Isokrates, nächstdem von Theophrast in der Schrift λέξεως) in Bezug auf die rhetorische Technik (verschieden ler nationalen Eintheilung in genus Atticum, Asianum, ium, Cic. orat. 8, 25; Brut. 13, 51; Quintil. 12, 10, 16 ff.) angenommen: 1) die erhabene, *χαρακτὴρ ἀδρός, ὑψηλός* od. genus grave, sublime, vehemens od. amplum; — 2) die ere, *μέσος*, mediocre, modicum oder moderatum; — niedrige, *ἰσχνός*, subtile, tenue oder extenuatum. 4, 8, 11 ff.: Sunt igitur tria genera (elocutionis), quae ge- ios figuras appellamus, in quibus omnis oratio non vitiosa itur: unam gravem, alteram mediocrem, tertiam exte- m vocamus. Gravis est, quae constat ex verborum gra- evi et ornata constructione; mediocris est, quae constat niliore neque tamen ex infima et pervulgatissima verborum te; attenuata est, quae demissa est usque ad usitatissimam nsuetudinem sermonis. In gravi consumetur oratio figura, cuiusque rei poterunt ornatissima verba reperiri sive pro- ve extranea ad unam quamque rem accommodabuntur, et si sententiae, quae in amplificatione et commiseratione tract- eligentur, et si exornationes sententiarum aut verborum, ravitatem habebunt, adhibebuntur. (12) in hoc genere figu- hoc exemplum: 'Nam quis est vestrum, iudices, qui satis n possit in eum poenam cogitare, qui prodere hostibus pa- ogitarit? quod maleficium cum hoc scelere comparari, quod aleficio dignum supplicium potest inveniri?' etc. .. (13) In ri figura versabitur oratio, si haec, ut ante dixi, aliquantum imus, neque tamen ad infimum descenderimus, sic: 'Quibus- llum gerimus, iudices, videtis: cum sociis, qui pro nobis e et imperium nostrum nobiscum simul virtute et industria are soliti sunt; qui cum se et opes suas et copiam neces- orant, tum vero nihilo minus propter propinquitatem et rerum societatem, quid omnibus rebus populus Romanus scire et existimare poterant' etc. .. (14) In attenuatae genere, quod ad infimum et cotidianum sermonem demis- , hoc erit exemplum: 'Nam ut forte hic in balneas venit,

coepit, postquam perfusus est, defricari, deinde, ubi visum es
in alveum descenderet, ecce tibi iste de transverso: 'heus', i
'adulescens, pueri tui modo me pulsarunt: satis facias oportet
(15) Est autem cavendum, ne, dum haec genera consectamu
finitima et propinqua vitia veniamus: nam gravis figura, quae
danda est, propinqua est ei, quae fugienda; quae recte vide
appellari, si sufflata nominabitur: nam ut corporis bonam
tudinem tumor imitatur saepe, item gravis oratio saepe imp
videtur ea, quae turget et inflata est, cum aut novis aut p
verbis aut duriter aliunde translatis aut gravioribus, quam
postulat, aliquid dicitur, hoc modo: 'Nam qui perduelliohibus
ditat patriam, non satis supplicii dederit, si praeceps in Nept
depulsus erit lacunas. poenite igitur istum, qui montes be
bricatus est, campos sustulit pacis'. in hoc genus cum decl
qui ab eo, quo profecti sunt, aberraverunt, et specie gra
falluntur nec perspicere possunt orationis tumorem. (16) (
mediocre genus orationis profecti sunt, si pervenire eo no
tuerunt, errantes perveniunt ad confinium genus eius generis
appellamus dissolutum, eo quod est sine nervis et articul
potest confirmate neque viriliter sese expedire. id est huius
'Socii nostri cum belligerare nobiscum vellent, profecto rati
essent etiam atque etiam, quid possent facere, si quidem sua
facerent et non haberent hinc adiutores multos, malos hom
audaces. solent enim diu cogitare omnes, qui magna nego
lunt agere'. non potest huius modi sermo tenere attentum
torem; diffluit enim totus, neque quidquam comprehende
fectis verbis amplectitur. Qui non possunt in illa facetissim
borum attenuatione commode versari, veniunt ad aridum
sangue genus orationis, quod non alienum est exile no
cuius modi est hoc: 'Nam istic in balineis accessit ad hunc,
dicit: hic tuus servus me pulsavit; postea dicit hic illi: consi
post ille convitium fecit et magis magisque praesente mul
mavit'. frivolus hic quidem iam et illiberalis est sermo, n
est adeptus id, quod habet attenuata figura: puris et electi
compositam orationem. — Cic. orat. 21, 69 ff.: Erit igitur e
is, qui in foro causisque civilibus ita dicet, ut probet, u
etet, ut flectat: probare necessitatis est, delectare su
flectere victoriae; nam id unum ex omnibus ad obtinenda
potest plurimum. Sed quot officia oratoris, tot sunt ge
cendi: subtile in probando, modicum in delectando, vel

ctendo; in quo uno vis omnis oratoris est. (70) Magni igitur
i, summae etiam facultatis esse debebit moderator ille et
temperator huius tripertitae varietatis: nam et iudicabit,
cuique opus sit et poterit, quocumque modo postulabit causa,
. Sed est eloquentiae sicut reliquarum rerum fundamentum
ıtia: ut enim in vita, sic in oratione nihil est difficilius quam
deceat videre. Vgl. ib. 5, 20 ff.: Tria sunt omnino genera
li, quibus in singulis quidam floruerunt, peraeque autem, id
volumus, perpauci in omnibus: nam et grandiloqui, ut ita
, fuerunt cum ampla et sententiarum gravitate et maiestate
rum, vehementes varii, copiosi graves, ad permovendos et
rtendos animos instructi et parati. Et contra tenues, acuti,
docentes et dilucidiora, non ampliora facientes, subtili qua-
t pressa oratione limati; in eodemque genere alii callidi, sed
ti et consulto rudium similes et imperitorum, alii in eadem
ate concinniores, id est, faceti, florentes etiam et leviter or-
(21) Est autem quidam interiectus inter hos medius et quasi
ratus nec acumine posteriorum nec fulmine utens superiorum,
amborum, in neutro excellens, utriusque particeps, vel
que, si verum quaerimus, potius expers; isque uno tenore, u
fluit in dicendo nihil afferens praeter facilitatem et aequa-
m, aut addit aliquos ut in corona toros omnemque oratio-
rnamentis modicis verborum sententiarumque distinguit.

Unter den griechischen Rednern und Autoren werden von
ius von Halikarnassus (de admir. vi dic. in Dem. VI. p. 207 ff.
ff.) als Hauptvertreter des *χαρακτὴρ ὑψηλὸς* Thukydides,
σος Isokrates und Plato, des *ἰσχνὸς* Lysias angegeben;
sthenes hat das Eigenthümliche aller drei Stilgattungen
geeignet und je nach der Natur des zu behandelnden Ge-
ides angewandt: den *χαρακτὴρ ὑψηλὸς* im Prooemium der
philippischen Rede, den *μέσος* in der Rede vom Kranze,
den *ἰσχνὸς* in der Rede gegen Konon. Den *χαρακτὴρ μέ-*
t Dionysius am geeignetsten für die praktische Beredsam-
der Volksversammlung und vor Gericht. Von den cice-
hen Reden haben (nach Jul. Vict. p. 438) das genus vehe-
lie in Verrem, pro Cornelio maiestatis und pro Cluentio;
ius medium die Rede de imperio Cn. Pompei, das genus
le Rede pro Ligario.

metrius (de eloc. § 36 ff.) nimmt nicht drei, sondern vier
ttungen an: den *χαρακτὴρ μεγαλοπρεπὴς, γλαφυρὸς,*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ἰσχνὸς und δεινός. Der γλαφυρὸς kann sowol mit dem ἰσ
als mit dem μεγαλοπρεπὴς verbunden werden; ebenso der δε
mit den beiden letzteren, aber niemals der ἰσχνὸς mit dem μ
λοπρεπής. Homer, Plato, Herodot, Xenophon u. v. A. haben
wol μεγαλοπρέπεια als δεινότης mit einander vereinigt.

a) Der χαρακτὴρ μεγαλοπρεπής (später, d. i. im Zeitalter
Antonine, λόγιος gen.) zeigt sich im Gedanken oder im Inh
der schon an sich durch den behandelten Gegenstand erhaben
kann, im Ausdruck und in der Composition. Zu letzterer g
päonischer Rhythmus am Anfang und Ende der Kola. An
Anfangspäon muss sich das Andre entsprechend anschliessen
bei Thuc. 2, 48, 1: Ἤρξατο δὲ τὸ μὲν πρῶτον, ὡς λέγετα
Αἰθιοπίας. Auch die Länge der Kola und die ausgedehnte
dung der Perioden (die περιαγωγή) bewirkt μεγαλοπρέπεια
Thuc. 2, 102, 2: Ὁ γὰρ Ἀχελῷος ποταμὸς ῥέων ἐκ Πίνδου
διὰ Δολοπίας καὶ Ἀγραίων καὶ Ἀμφιλόχων καὶ διὰ τοῦ Ἀ
νανικοῦ πεδίου, ἄνωθεν μὲν παρὰ Στράτον πόλιν, ἐς θάλ
δ' ἐξιεὶς παρ' Οἰνιάδας καὶ τὴν πόλιν αὐτοῖς περιλιμνάζων,
ρον ποιεῖ ὑπὸ τοῦ ὕδατος ἐν χειμῶνι στρατεύειν. Der I
wird in dieser Stilgattung nicht vermieden, ja selbst emp
(Demetr. § 72: ἐν δὲ τῷ μεγαλοπρεπεῖ χαρακτῆρι σύγκρουσι
ραλαμβάνοιτ' ἂν πρέπουσα . . . ὡσαύτως καὶ τὸ 'μὴ ἦπ
εἶναι' τὸ Θουκυδίδειον; vgl. ib. § 68; Cic. orat. 44, 151;
end bekanntlich Isokrates die Zulassung des Hiatus verbiet
selbst ihn streng vermieden hat; seine Vorschrift lautet be
Siciliota in Walz Rhet. gr. VI. p. 156: δεῖ τῇ μὲν λέξει τ
νήεντα μὴ συμπίπτειν, χωλὸν γὰρ τοιόνδε. Vgl. Fr. Ben
de hiatu in scriptoribus Graecis, P. I., Friberg. 1841; Bla
Rhein. Mus. 1875 Bd. 30. S. 481; Volkmann Rhetor. S. 4
— Den Gegensatz zum χαρακτὴρ μεγαλοπρεπής bildet der
τὴρ ψυχρός (die frostige, übertreibende Redeweise). Derselb
von Theophrast definirt als τὸ ὑπερβάλλον τὴν οἰκείαν ἁ
λίαν, οἷον 'ἀπυνδάκωτος οὐ τραπεζοῦταν κύλιξ' ἀν
ἀπύθμενος ἐπὶ τραπέζης κύλιξ οὐ τίθεται. τὸ γὰρ πρᾶγμ
κρὸν ὂν οὐ δέχεται ὄγκον τοσοῦτον λέξεως.

b) Der χαρακτὴρ γλαφυρὸς ist (nach Demetr. §
anmutig und lieblich; er wird erreicht durch leichten har
Witz, durch eine gewisse Kürze, durch überraschende S
bedeutsamer Wörter am Ende der Sätze, durch Anwendu
Anadiplosis, Anaphora und ähnlicher Figuren, durch den Ge

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

n Sprichwörtern, Fabeln, Gleichnissen, Hyperbeln, durch absicht-
he Auswahl schöner Wörter, der sogenannten *λεῖα ὀνόματα*, die
tweder ganz oder überwiegend aus Vokalen bestehen. Als Mus-
r dieser Stilgattung nennt er Sappho, Xenophon und in der
mposition Plato und Herodot, auch Demosthenes in man-
en Partien seiner Reden. Im rhythmischen Bau der Perioden
d im Gebrauch der Figuren strebt Isokrates durchgängig nach
m *γλαφυρόν* (Dionys. de Isocr. iud. c. 13: *ἐκ παντὸς διώκων τὸ*
αφυρὸν, καὶ τῶν σχημάτων τὸ μειρακιῶδες περὶ τὰς ἀντιθέσεις,
ὶ παρισώσεις καὶ παρομοιώσεις κατατριβόμενον. — Das Gegen-
eil des *γλαφυρόν* ist das *κακόζηλον*, das Manirirte, Schwülstige
d Alberne (Volkm. S. 465).

c) Der *χαρακτὴρ ἰσχνὸς* beruht auf der Einfachheit und
eutlichkeit des Ausdrucks, daher bedient er sich der gewöhnlichen
ngangssprache und der natürlichen Ordnung der Wörter und
facher, nicht zu langer Perioden, vermeidet alle auffälligen Com-
sita (die sogen. *διπλᾶ ὀνόματα*, Aristot. Rhet. 3, 3, 1: *οἷον Ἀν-*
φρων τὸν πολυπρόσωπον οὐρανον, τῆς μεγαλοχορύφου γῆς,
ὶ ἀκτὴν δὲ στενοπόρον etc.), ferner die *ὀνόματα πεποιημένα*,
le mangelhafte Verbindung, alles Zweideutige, die *σχήματα ση-*
ιώδη, d. i. die auffallenden und seltneren Redefiguren. — Den
gensatz zum *χαρακτὴρ ἰσχνός* bildet das *ξηρόν*, das sich sowol im
danken als im Ausdruck und in der Composition zeigt. — Endlich

d) der *χαρακτὴρ δεινὸς* liebt nachdrückliche Kürze, beson-
s die am Schlusse kräftig zusammengedrängten Perioden, wie
Schlusse des ersten Satzes der Leptinea: *ὡμολόγησα τού-*
ς, ὡς ἂν οἷός τε ὦ, συνερεῖν. Die Perioden sind gedrängt,
ist zweigliedrig. Aus Vorliebe für die Kürze wendet er die
osiopesis, Paraleipsis, Anadiplosis, Anaphora, das Asyndeton gern
ferner Metaphern, kurze Vergleichungen (*εἰκασίαι*), auch aus-
führte Gleichnisse, bedeutungsvolle Composita u. dgl., vermei-
aber die Antithesen und Paromoia in den Perioden. — Das
gentheil des *χαρακτὴρ δεινός* ist der *χαρ. ἄχαρις*, der dem *ψυ-*
ν sehr nahe kommt, Vernachlässigung der Composition, Mangel
Verbindung zwischen den Kolis, monoton gebaute Perioden.

3. Hermogenes (der berühmte Rhetor unter Marc Aurel,
Vestermann Gesch. d. Bereds. I. § 95, 3 ff.; ob. Abth. II. S. 189 ff.;
h. I. S. 138) nimmt (p. 268 ff.) sieben Grundformen oder
en der Darstellung, *ἰδέαι τοῦ λόγου*, an, nämlich a) *σαφήνεια*
utlichkeit); — b) *μέγεθος* (Grösse, Würde); — c) *κάλλος*

(Schönheit); — d) *γοργότης* (Lebhaftigkeit); — e) *ἦθος* (das Cha rakteristische); — f) *ἀλήθεια* (Wahrheit); — g) *δεινότης* (di wahre Beredsamkeit).

a) Die *σαφήνεια* wird bewirkt durch *εὐκρίνεια* (Klarhei Uebersichtlichkeit) und *καθαρότης* (Reinheit). Die Methode b steht bei dieser Grundform in der einfachen Mittheilung des Tha sächlichen ohne Herbeiziehung von Beiwerk. Der Ausdruck e fordert gemeinverständliche Wörter mit Vermeidung der Trope und der an sich harten Wörter. Die Composition ist einfach, ohi Vermeidung des Hiatus, der Rhythmus iambisch oder trochäisc als der gewöhnlichen Rede am nächsten kommend. — Das Gege theil der *σαφήνεια* ist die *ἀσάφεια*, das Gegentheil der *εὐκρίνε* die *σύγχυσις*.

b) Das *μέγεθος* zerfällt nach Hermogenes in die Unterart der *σεμνότης* (Würde), *τραχύτης* (Herbigkeit, Schärfe), *σφ δρότης* (Heftigkeit), *λαμπρότης* (Glanz), *ἀκμή* (Kraft) und *π ριβολή* (Ausführlichkeit), welche letztere bis zur *μεστότης* (Fül gesteigert werden kann.

c) Das *κάλλος* zeigt sich in der Symmetrie der Glieder d Rede, verbunden mit einer gefälligen Färbung, die über das Gan ausgebreitet sein muss. Dies versteht Plato (im Phädrus) unt dem 'lebendigen, gegliederten Organismus' einer schönen Re Die Composition muss durchaus rhythmisch sein und nahe V wandtschaft mit dem Verse haben, ohne wirklich Vers zu sein

d) Die *γοργότης* liegt in der Methode und im Ausdru durch möglichst viele Einschnitte (wie durch kurze Einwürfe u deren eben so kurze Abfertigung) und durch Abrundung der mö lichst kurzen Sätze, endlich durch sorgfältige Vermeidung d Hiatus und Anwendung des trochäischen Rhythmus.

e) Das *ἦθος* im engern Sinne wird hervorgebracht dur *ἐπιείκεια* (wohlmeinende Milde und Billigkeit) und *ἀφέλεια* (N türlichkeit, Naivetät).

f) Die *ἀλήθεια* steht mit dem *ἦθος* in engster Verbindu daher Hermogenes im zweiten Buche (p. 375) den *λόγος ἀληθ* oder *ἀληθινός* als Unterart des *ἠθικός* aufführt. — Endlich

g) die *δεινότης* im Sinn der echten, wahren Beredsa keit, führt zum *λόγος πολιτικός*, d. i. zur vollkommen kun mässigen, vollendeten Darstellung, wie sie bei den klas schen Rednern, vorzüglich bei Demosthenes, gefunden wird. I

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

γος πολιτικός zerfällt nach Hermogenes in die drei Arten der richtlichen, berathenden und panegyrischen Rede. In gerichtlichen überwiegt das ἦθος, das μέγεθος liegt in der sführlichkeit der Gedanken; in der berathenden Rede überwiegt μέγεθος, das ἦθος tritt zurück; endlich im Panegyrikus herrscht μέγεθος (mit Ausschluss der Schroffheit und Heftigkeit) vor, rall vermischt mit ἀφέλεια; er ist fast ganz Erzählung, daher t die Lebhaftigkeit (γοργότης) der Darstellung fast ganz weg lkmann Rhetor. S. 468 ff.).

VI. Das Memoriren der Rede.

Da die griechischen und römischen Redner ihre öffentlichen räge in der Regel sorgfältig ausarbeiteten und memorirten las Stegreifreden sowie das Ablesen einer aufgeschriebenen gehört zu den seltenen Ausnahmen — so mussten sie auf Uebung des Gedächtnisses grossen Fleiss verwenden, und elangte daher die (angeblich vom Dichter Simonides aus s, s. II. Abth. S. 108, erfundene) Mnemonik, namentlich die e von den Gedächtnissörtern (locis) und Gedächtnissern (imaginibus) bei den Rhetorikern zu hoher Geltung. if. 3, 16, 28 ff.: Nunc ad thesaurum inventorum atque ompartium rhetoricae artis custodem memoriam transeamus. oria utrum habeat quiddam artificiosi an omnis ab natura iscatur, aliud dicendi tempus idoneum dabitur; nunc proinde constat in hac re multum valere artem et praeceptionem, ea re loquemur. Placet enim nobis esse artificium memoqua re placeat, alias ostendemus; in praesentia cuius modi res, aperiemus. Sunt igitur duae memoriae: una natu-, altera artificiosa. Naturalis est ea, quae nostris animis est et simul cum cogitatione nata; artificiosa est ea, quam mat inductio quaedam et ratio perceptionis; sed qua in cerebus ingenii bonitas imitatur saepe doctrinam, ars porro e commoda confirmat et auget; item fit in hac re, ut nonam naturalis memoria, si cui data est egregia, similis sit rtificiosae, porro haec artificiosa naturae commoda retineat plificet ratione doctrinae; quapropter et naturalis memoria ptione confirmanda est, ut sit egregia, et haec, quae doctrina indiget ingenii; nec hoc magis aut minus in hac re quam

in ceteris artibus fit, ut ingenio doctrina, praeceptione natura i tescat: qua re et illis, qui natura memores sunt, utilis haec e institutio, quod tute paulo post poteris intellegere; et si illi fr ingenio nostri non indigerent, tamen iusta causa daretur, qua eis qui minus ingenii habent, adiumento velimus esse. Nunc artificiosa memoria loquemur. Constat igitur artificic memoria ex locis et imaginibus. Locos appellamus eos, breviter, perfecte, insignite aut natura aut manu sunt absoluti, eos facile naturali memoria comprehendere et amplecti queam ut aedis, intercolumnium, angulum, fornicem et alia q his similia sunt. Imagines sunt formae quaedam et notae et si lacra eius rei, quam meminisse volumus, quod genus equi, l nes, aquilae etc. Vgl. Cic. de orat. 2, 85, 350 ff.; Quintil. 2, 1 ff.; Volkmann S. 480 ff.

VII. Der Vortrag.

Der Vortrag, griech. *ὑπόκρισις* (in Analogie mit der I stellungsweise der Schauspieler), lat. actio, pronuntiatio. I gin. p. 310: *Ἔστι δὲ ὑπόκρισις μίμησις τῶν κατ' ἀλήθειαν ἐκά παρισταμένων ἠθῶν καὶ παθῶν καὶ διάθεσις σώματός τε τόνου φωνῆς πρόσφορος τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασι*; vgl. Eus ad Odyss. δ. p. 1496: *ἔστι κατὰ τοὺς παλαιοὺς ὑπόκρισις θεσις φωνῆς καὶ σχήματος πιθανή, πρέπουσα τῷ ὑποκειμ προσώπῳ ἢ πράγματι*, und Dion. Hal. de admir. vi dic. in Dem tom. VI. p. 241: *διττὴν δὲ τὴν φύσιν αὐτῆς (ὑποκρίσεως) ο ὁρῶν, περὶ ἄμφω τὰ μέρη σφόδρα ἐσπούδασε· καὶ γὰρ τὰ π τὰ τῆς φωνῆς, καὶ τὰ σχήματα τοῦ σώματος, οἷς κράτιστα ἔμελλεν, οὐ μικρῷ πόνῳ κατειργάσατο.* Cornif. 3, 11, 19: I nuntiationem multi maxime utilem oratori dixerunt esse e persuadendum plurimum valere: nos quidem unum de qui rebus plurimum posse non facile dixerimus; egregie mag esse utilitatem in pronuntiatione audaciter confirmaverimus: commodae inventiones et concinnae verborum elocutione partium causae artificiosae dispositiones et horum omnium ligens memoria sine pronuntiatione non plus quam sine rebus pronuntiatio sola valere poterit. Qua re et quia nem ea re diligenter scripsit — nam omnes vix posse putarun voce et vultu et gestu dilucide scribi, cum eae res ad s

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

nostros pertinerent — et quia magnopere a nobis ad dicendum comparanda est, non negligenter videtur tota res consideranda. Dividitur igitur pronuntiatio in vocis figuram, corporis motum. Figura vocis est ea, quae suum quendam possidet habitum ratione et industria comparatum. Ea dividitur in tris partis: magnitudinem, firmitudinem, mollitudinem. Magnitudinem vocis maxime parit natura, non nihil auget, sed maxime conservat cura. Firmitudinem vocis maxime comparat cura, non nihil adauget, sed maxime conservat ratio declamationis. Mollitudinem vocis, hoc est, ut eam torquere in dicendo nostro commodo possimus, maxime facit moderatio declamationis. Quapropter de magnitudine vocis et firmitudinis parte, quoniam altera natura paritur, altera cura comparatur, nihil nos attinet commonere, nisi ut ab eis, qui non inscii sunt eius artificii, ratio curandae vocis petatur: de ea parte firmitudinis, quae conservatur ratione declamationis, et de mollitudine vocis, quae maxime necessaria est oratori, quoniam ea quoque moderatione declamationis comparatur, dicendum videtur (folgt die specielle Anleitung über die firmitudo und mollitudo vocis, § 21—25). — Motus est corporis gestus et voltus moderatio quaedam, quae pronuntianti convenit et probabiliora reddit ea quae pronuntiantur. Convenit igitur in voltu pudorem et acrimoniam esse, in gestu nec venustatem conspiciendam nec turpitudinem esse, ne aut histriones aut operarii videamur esse. Ad easdem igitur partis, in quas vox est distributa, motus quoque corporis ratio videtur esse accommodanda: nam si erit sermo cum dignitate, stantis in vestigio levi dexterae motu loqui oportebit, hilaritate, tristitia, mediocritate voltus ad sermonis sententias accommodata; sin erit in demonstratione sermo, paululum corpus a cervicibus demittemus: nam est hoc a natura datum, ut quam proxime tum voltum admoveamus ad auditores, ei quam rem docere eos et vehementer instigare velimus; sin erit in narratione sermo, idem motus poterit idoneus esse, qui paulo ante demonstrabatur in dignitate; sin in iocatione, voltu quandam debebimus hilaritatem significare sine commutatione gestus. Si contendemus per continuationem, brachio celeri, mobili voltu, acri aspectu utemur; sin contentio fiet per distributionem, porrectione sileri brachii, inambulatione, pedis dexteri rara supplosione, acri et defixo aspectu uti oportebit. Si utemur amplificatione per cohortationem, paulo tardiore et consideratiore gestu conveniet uti, similibus ceteris rebus atque in contentione per continuationem;

sin utemur amplificatione per conquestionem, feminis plangore et capitis ictu, nonnumquam sedato et constanti gestu, maesto et conturbato voltu uti oportebit. Non sum nescius, quantum susceperim negotii, qui motus corporis exprimere verbis et imitari scriptura conatus sim voces: verum nec hoc confisus sum posse fieri, ut de his rebus satis commode scribi posset, nec si fieri non posset, hoc, quod feci, fore inutile putabam, propterea quod hic admonere voluimus, quod oportet, reliqua trademus exercitationi: hoc scire oportet pronuntiationem bonam id perficere, ut res ex animo agi videatur. Hierzu vgl. Cic. de orat. 3, 56, 213 ff.; orat. 17, 55 ff.; Quintil. 11, 3, 1 ff.; Volkmann S. 485 ff.

XXXV. Anhang.

A. 204 Fragen zur Wiederholung.

1) Welches ist die Etymologie und ursprüngliche Bedeutung der Wörter *τέχνη*, ars und Kunst?
2) Welches ist die Haupteintheilung der Kunst nach der Verschiedenartigkeit der Kunstwerke?
3) Was verstanden die Alten unter 'musischen Künsten'?
4) Was unter *ἀποτελεστικαὶ τέχναι* und *πρακτικαὶ τέχναι*?
5) Wie werden die Künste nach dem Kriterium des Raumes und der Zeit eingetheilt?
6) Welche Stellung nahm Plato zu den mimetischen Künsten?
7) Wie urtheilte Aristoteles von dem Werthe dieser Künste?
8) Welches ist die historische Entwickelung der schönen Künste bei den Griechen?
9) Welches sind die neueren Hauptschriften über die Musik der Griechen und Römer?
10) Mit welchen anderen Künsten war die Musik bei den älteren Griechen stets verbunden?
11) In welche Haupttheile und Unterabtheilungen zerfiel die griechische Musiklehre, und welches waren die griechischen Bezeichnungen dieser Theile?
12) Was verstanden die griechischen Musiker unter Harmonik?
13) In wieviel Theile zerfiel dieselbe und welches waren die griechischen Bezeichnungen derselben?
14) Was bezeichnet *ἡ Δωριστὶ, Φρυγιστὶ, Λυδιστὶ ἁρμονία*?
15) Welche andere Tonweisen haben sich ausser diesen drei in der weitern Entwickelung der griechischen Musik herausgebildet?
16) Welches ist die systematische Reihefolge sämmtlicher griechischen Haupttonweisen?
17) Wieviel Tongeschlechter hatte die griechische Musik und wie hiessen sie?
18) Welches waren die Hauptinstrumente der ältesten griechischen Musik?

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

19) Was ist das Nähere über das Tetrachord?
20) Welche Verdienste hat Terpander sich um die Ausbildung der griechischen Musik erworben?
21) In welche Zeit gehört seine musikalische Thätigkeit?
22) Zu welchen Gattungen gehörten seine Compositionen?
23) Welcher Zeit gehört der Musiker Olympos an und welches waren seine Verdienste um die Musik?
24) Welches seine Hauptcompositionen?
25) Was ist das Nähere über die Zeit und die musikalischen Leistungen des Thalêtas?
26) Desgl. des Klŏnas? 27) Desgl. des Hierax?
28) Desgl. des Xenodamos? 29) Desgl. des Xenokritos?
30) Desgl. des Polymnestos? 31) Desgl. des Sakadas?
32) Welches waren die bedeutendsten Theoretiker der griechischen Musik?
33) Geben Sie Näheres an über das Leben und die musikalischen Leistungen des Aristoxenos.
34) Desgl. des Euklîdes. 35) Desgl. des Plutarchus.
36) Desgl. des Aristides Quintilianus.
37) Desgl. des Claudius Ptolemaeus. 38) Desgl. des Alypius.
39) Desgl. des Gaudentius. 40) Desgl. des Bacchius.
41) Welches ist die Hauptquelle für die Kenntniss des griechischen Notensystems und der griechischen Tonschrift?
42) Was ist das Nähere über diese Tonschrift?
43) Welche Saiteninstrumente besassen die Griechen?
44) Welche Blasinstrumente?
45) Geben Sie Näheres an über die *λύρα*. 46) Desgl. über die *κιθάρα*.
47) Desgl. über die *φόρμιγξ*. 48) Desgl. über *βάρβιτος* (*βάρβιτον*).
49) Desgl. über *πηκτίς*. 50) Desgl. über *σαμβύκη*.
51) Desgl. über *τρίγωνον*. 52) Desgl. über *ἑπτάγωνον*.
53) Desgl. über *ἐπιγόνειον*. 54) Desgl. über *μάγαδις*.
55) Desgl. über *νάβλα* (*ναβλάς*).
56) Geben Sie Näheres an über *αὐλός*. 57) Desgl. über *σῦριγξ*.
58) Desgl. über *σάλπιγξ*.
59) Welches sind die Ueberreste griechischer Compositionen?
60) Welche neuern Hauptschriften behandeln dieselben?
61) Welches war der Charakter und die Anwendung der ältesten Musik bei den Römern?
62) Welche Geltung hatte die Musik bei den ältesten Römern?
63) Welches sind die bedeutendsten römischen Musik-Schriftsteller?
64) Geben Sie Näheres an über Vitruvius. 65) Desgl. über Macrobius.
66) Desgl. über Martianus Capella. 67) Desgl. über Boëtius.
68) Welche Blasinstrumente besassen die Römer?
69) Welche Saiteninstrumente?
70) Geben Sie Näheres an über die tibia. 71) Desgl. über die tŭba.
72) Desgl. über die bûcina. 73) Desgl. über den lituus.

---

74) Wer ist der Schöpfer der Theorie der griechischen Dichtkunst?
75) Wie heisst das über dieselbe uns erhaltene Hauptwerk?

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

76) In welchem Zustande ist das Werk uns überliefert?
77) Welches sind die bedeutendsten neueren Bearbeitungen desselben?
78) Welche Theile der Poetik sind in diesem Hauptwerke am vollständigsten behandelt?
79) Was lehrt die aristotelische Poetik von der epischen Dichtung?
80) Desgl. von der tragischen Dichtung?
81) Wie lautet die aristotelische Definition von der Tragödie?
82) Was ist das Nähere über die tragische *κάθαρσις*?
83) Welches ist Bernays' Erklärung derselben, und welches sind seine Gründe für dieselbe?
84) Welches sind Spengel's Gegengründe gegen Bernays' Erklärung?
85) Was lehrt die aristotelische Poetik vom Umfange der Fabel in der Tragödie?
86) Desgl. von der Peripetie? 87) Desgl. von der Erkennung?
88) Desgl. von der Erregung von Furcht und Mitleid?
89) Desgl. von der Charakterzeichnung?
90) Desgl. von der Schürzung und Lösung des Knotens in der Tragödie?
91) Desgl. von den Gattungen der Tragödien?
92) Desgl. vom Chor der Tragödie?
93) Desgl. von den Gedanken und ihrer Einkleidung?
94) Desgl. von den Satz- und Redetheilen?
95) Desgl. von den Wortfiguren und Wortarten?
96) Desgl. vom sprachlichen Ausdrucke?
97) Desgl. von den Problemen und deren Lösungen in Bezug auf die Tragödie und das Epos?
98) Desgl. vom Vorrang der Tragödie vor dem Epos?
99) Geben Sie Näheres an über den Kunstästhetiker Longinus.
100) Welches ist der Hauptinhalt der Schrift *Περὶ ὕψους*?
101) Von welchen Dichtungsarten handelt die sogenannte Ars poëtica des Horaz?
102) Was lehrt dieselbe über das Drama? 103) Desgl. über das Epos?
104) Desgl. über das Satyrdrama?
105) Welches sind die bedeutendsten Ausgaben und Erläuterungsschriften der Ars poëtica?
106) Welches ist die Etymologie des Wortes *ῥυθμική*?
107) Was bezeichnet die Rhythmik auf dem Gebiete der nachahmenden Kunst?
108) Was bedeutet *τὸ ῥυθμιζόμενον*?
109) Welches ist das Mass der rhythmischen Bewegung?
110) Was bezeichnet *χρόνος πρῶτος* in der Rhythmik?
111) Wie heisst der Gegensatz von *χρόνος πρῶτος* und wie werden seine verschiedenen Arten genannt?
112) Was bezeichnet *πούς* in der griechischen Rhythmik und woher die Bezeichnung?
113) Was bezeichnet Thesis und Arsis bei den früheren und was bei den späteren Rhythmikern und Metrikern, und woher diese Verschiedenheit?
114) Wie heissen die drei Haupttaktgeschlechter nach Aristoxenos?
115) Welches sind die einzelnen Takte des *γένος ἴσον* oder *δακτυλικόν*?
116) Desgl. des *γένος διπλάσιον* oder *ἰαμβικόν*?

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

7) Desgl. des γένος ἡμιόλιον oder παιωνικόν?
3) Welches sind die ῥυθμοὶ μικτοὶ nach Aristoxenos?
)) Was versteht man unter ἀγωγὴ in der alten Rhythmik?
)) Desgl. unter μεταβολή?
() Welches sind die Hauptschriften der Neueren über die alte Rhythmik?
!) Desgl. über die Metrik der Griechen und Römer?
!) Welches ist der Unterschied zwischen Metrum und Rhythmus auf dem Gebiete der Poesie?
) Welches ist der Unterschied zwischen dem rhythmischen Ictus und dem Wortaccent?
) Desgl. zwischen quantitirender und accentuirender Poesie?
) Was versteht man unter der rhythmischen oder metrischen Reihe (κῶλον)?
) Wie werden die verschiedenen Arten solcher Reihen (κῶλα) bezeichnet?
; Was versteht man unter rhythmischen Perioden?
(Desgl. unter katalektischen und dikatalektischen Perioden?
(Wie bezeichnen die alten Metriker die von Natur und die durch Position lange Silbe?
) Wie verhalten sich die verschiedenen liquidae hinsichtlich der Längung der kurzen Silben in den verschiedenen Dichtungsarten?
In welchen Fällen tritt Längung kurzer Vocale auch vor Einem Consonanten ein?
Was ist das Nähere über den Hiatus bei Dichtern und Rednern?
Was ist das Nähere über die Cäsur in der Poesie?
Welches sind die Haupteigenthümlichkeiten des daktylischen Hexameters?
Welches sind die Cäsuren des Hexameters?
Welches die prosodischen Freiheiten im Hexameter?
Was ist das Nähere über den elegischen Pentameter?
Desgl. über das anapästische Versmass?
Desgl. über das trochäische Versmass im Allgemeinen?
Desgl. über den trochäischen Tetrameter?
Desgl. über das iambische Versmass im Allgemeinen?
Desgl. über den iambischen Trimeter?
Desgl. über den iambischen Tetrameter?
Desgl. über den saturnischen Vers?
Desgl. über die päonischen Verse im Allgemeinen?
Desgl. über den Creticus? 148) Desgl. über den Bacchius?
Desgl. über den Antibacchius?
Desgl. über die dochmischen Verse?
Desgl. über den Choriambus?
Desgl. über die Ionici a minore und a maiore?
Desgl. über die logaödischen Verse im Allgemeinen?
Desgl. über den glykoneischen Vers?
Desgl. über den pherekrateischen Vers?
Was ist das Nähere über die Waffentänze bei den Dorern?
Desgl. über die friedlichen Tänze bei den übrigen Griechen?
Desgl. über die religiösen Tänze bei den Römern?

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

159) Geben Sie Näheres an über die theatralische Mimik bei den Römern.
160) Welches sind die Haupttheile der Rhetorik überhaupt?
161) Welche Theile enthält die Rhetorik in Rücksicht auf die Behandlung ihres Stoffes?
162) Welches ist der Unterschied zwischen τρόποι und σχήματα (Tropen und Figuren)?
163) In welche Theile werden die Figuren eingetheilt?
164) Wie heissen die wichtigsten und am häufigsten angewandten Tropen?
165) Desgl. die wichtigsten und am häufigsten angewandten Wortfiguren?
166) Desgl. die wichtigsten und am häufigsten angewandten Sinnfiguren?
167) Geben Sie Erklärung und Beispiel von μεταφορά.
168) Desgl. von συνεκδοχή. 169) Desgl. von μετωνυμία.
170) Desgl. von ἀντονομασία. 171) Desgl. von ὀνοματοποιΐα.
172) Desgl. von κατάχρησις. 173) Desgl. von μετάληψις.
174) Desgl. von ἐπίθετον. 175) Desgl. von ἀλληγορία.
176) Desgl. von αἴνιγμα. 177) Desgl. von εἰρωνεία.
178) Desgl. von περίφρασις. 179) Desgl. von ὑπέρβατον.
180) Desgl. von ὑπερβολή. 181) Desgl. von παλιλλογία.
182) Desgl. von ἀναφορά. 183) Desgl. von ἀντιστροφή.
184) Desgl. von συμπλοκή. 185) Desgl. von κύκλος.
186) Desgl. von ἐπαναστροφί. 187) Desgl. von κλῖμαξ.
188) Desgl. von πλοκή. 189) Desgl. von πολυσύνδετον.
190) Desgl. von ἀσύνδετον. 191) Desgl. von συνεζευγμένον.
192) Desgl. von παρονομασία. 193) Desgl. von ἀντίθετον.
194) Desgl. von ἐρώτημα. 195) Desgl. von ἀπόκρισις.
196) Desgl. von πρόληψις. 197) Desgl. von διαπόρησις.
198) Desgl. von ἀνακοίνωσις. 199) Desgl. von παράδοξον.
200) Desgl. von ἐκφώνησις. 201) Desgl. von παρρησία.
202) Desgl. von ἀποστροφή. 203) Desgl. von παράλειψις,
204) Desgl. von ἀποσιώπησις.

B. Themata zur schriftlichen Bearbeitung.

Die Reichhaltigkeit des Stoffes, der in den verschiedenen Disciplinen dieser Abtheilung behandelt worden, macht eine besondere Angabe von einzelnen Themata zu schriftlicher Bearbeitung entbehrlich. Es bedarf nur noch einer Hinweisung auf die in der Metrik und Rhetorik sich besonders empfehlenden Specialuntersuchungen über das Vorkommen der verschiedenen Versfüsse in den verschiedenen Dichtungsarten (in ähnlicher Weise wie oben S. 164 ff. das Vorkommen der einzelnen Füsse des Hexameters in den römischen Dichtern angegeben worden), sowie über das Vorkommen der verschiedenen Tropen, Wort- und Sinnfiguren bei einzelnen griechischen und römischen Rednern und Dichtern.

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Triennium philologicum

oder

Grundzüge der philologischen Wissenschaften,

für Jünger der Philologie

zur Wiederholung und Selbstprüfung

bearbeitet von

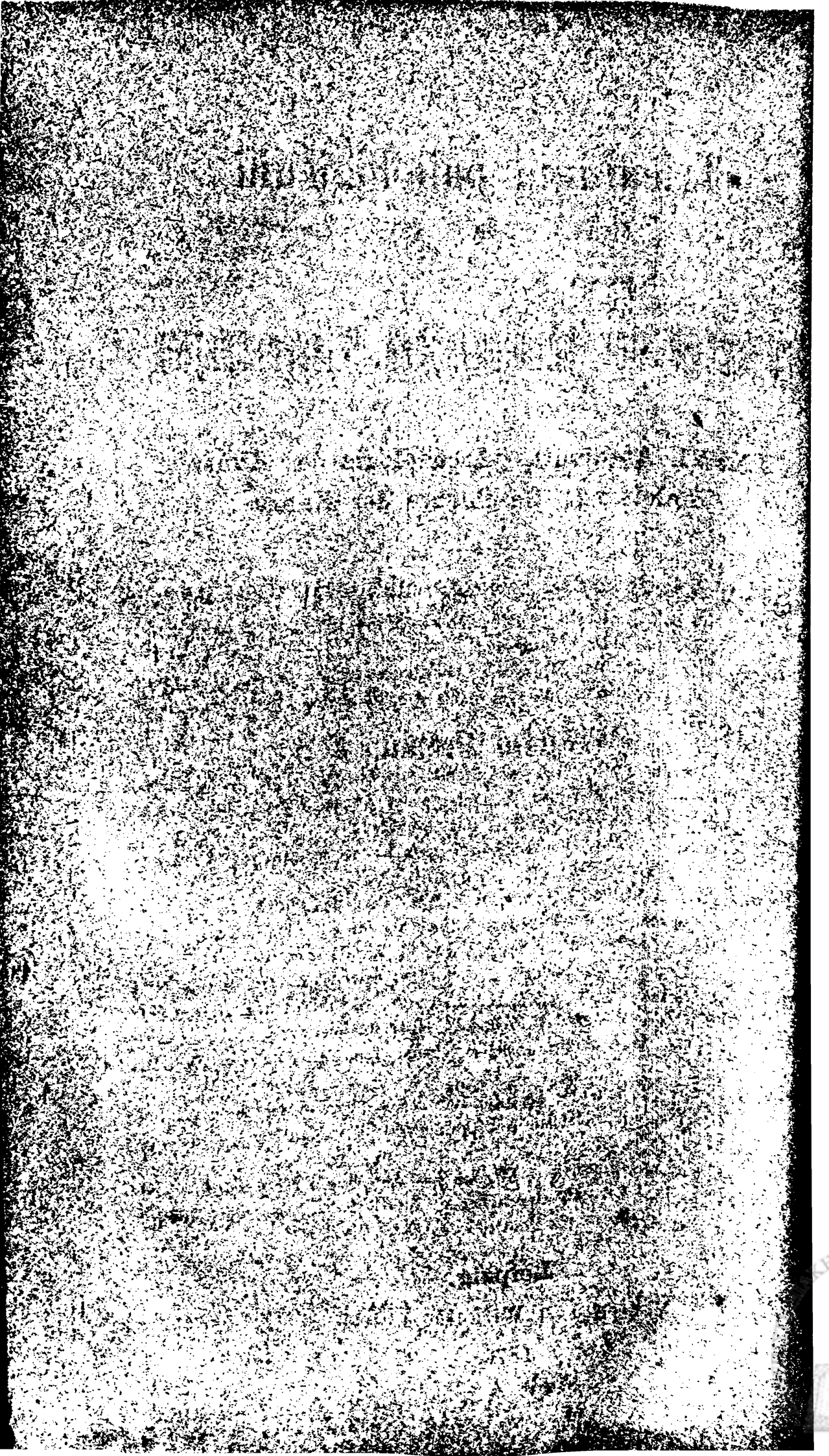
Wilhelm Freund.

VI. Semester-Abtheilung.



Leipzig,
Verlag von Wilhelm Violet.
1876.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



XXXVI. Abschnitt. Archäologie der Kunst.
Einleitung. Geschichte der Kunst.

J. J. Winckelmann's sämmtl. Werke, herausgeg. von Fernow, H. Meyer, J. Schulze, Siebelis (8 Bde., Dresd. 1808—1820; neue Ausg. 2 Bde. 4. 1829 u. 1847). Insbesond.

Dessen Geschichte der Kunst des Alterthums (zuerst Dresd. 1764; dazu: Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums, daselbst 1767).

Dessen Monumenti antichi inediti (2 voll. fol., Roma 1767 ff.).

Millin, Introduction à l'étude des monuments antiques (Par. 1796; 1826).

K. O. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst (3. Aufl., mit Zusätzen von Welcker, Bresl. 1848). Dazu gehören:

Dessen u. Oesterley, Denkmäler der alten Kunst (fortges. von Wieseler, II Bde., Gött. 1832; 46).

Dessen Kunstarchäologische Werke (5 Bde., Berl. 1872 u. 73).

H. Meyer, Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen (2 Thle., Dresd. 1824 u. 25; 3. Thl. herausgeg. von F. W. Riemer, das. 1836).

A. Hirt, Geschichte der bildenden Künste bei den Alten (Berl. 1833).

H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler (2 Bde., Stuttg. 1853 u. 59).

K. B. Stark, Archäologische Studien zu einer Revision von Müller's Handbuch der Archäologie (aus der Zeitschr. f. d. Alterthumsw., Wetzlar, 1852).

C. Bursian, Uebersicht der neuesten Leistungen und Entdeckungen auf dem Gebiete der griechischen Kunstgeschichte (in N. Jahrbb. f. Philologie, Bd. 73, 77 u. 87).

Dessen Griechische Kunst (in d. Allgem. Encycl. Sect. I. Bd. 82. S. 381—508).

C. Böttticher, die Tektonik der Hellenen (2 Bde. 4. u. Atlas, Berl. 1852).

L. Lohde, die Architektonik der Hellenen (Berl. 1862. 4).

J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik für Künstler und Kunstfreunde (2. Aufl., 2 Bde., Leipz. 1869 u. 70).

Dessen die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen (Leipz. 1868).

§. 1. Einleitung.

1. Von den beiden Hauptgattungen der antiken Künste, nachahmenden und bildenden (s. Abth. I. S. 7; Abth. V. S ist die erstere in der vorigen Abtheilung besprochen worden. in vorliegender Abtheilung zu besprechende zweite Hauptgatt die der bildenden Künste, enthält 1) die Architektonik (I kunst), 2) die Plastik (Bildnerei, Bildkunst), 3) die Graphik lerei). Als vierte Kunst schliesst sich diesen die Numism an, eine Verbindung der Plastik mit dem literarischen Ele der Inschriften (s. Abth. I. S. 115). Als Gesammtbezeichnun die Wissenschaft der bildenden Künste der Alten ist in ne Zeit der Name Archäologie allgemein herrschend gew (s. Abth. I. S. 2). Auch gebraucht man, der Kürze wegen, Namen 'Kunst' schlechthin für die bildenden Künste haupt, dagegen 'bildende Kunst' im engern Sinne für Pl oder Bildkunst, im Gegensatze zur Baukunst und Maler namentlich im Müller'schen Handbuche). Unter dem Namen tonik (einer umfassendern Bezeichnung als Architektonik) in der neuern Kunsttheorie die Kunst der Bereitung von Ger Gefässen, Wohnungen und Versammlungsorten der Mensche standen (Müll. Handb. §. 22).

2. Die Quellen für die Kenntniss der bildenden Küns Griechen und Römer sind theils monumentaler, theils lit ischer Art (s. Abth. I. S. 113 u. 170 ff.).

Die monumentalen Quellen bestehen in den (entwe ihrem ursprünglichen Orte oder in Museen) erhaltenen K denkmälern der Architektonik, Plastik und Malere in den Münzen (s. in d. beiden folg. Abschnitten).

Die literarischen Quellen bestehen in:

a. theoretischen Darstellungen von Regeln ei Kunstgattungen, namentlich der Architektonik. Die Alt sassen eine grosse Anzahl solcher Schriften, die jedoch säm verloren gegangen sind. So wird eine Schrift (angebli Theodoros aus Samos, um Ol. 45) über das Heraion zu erwähnt, eine andere Schrift (angeblich von Chersiphr Metagenes, um Ol. 55) über den Artemis-Tempel in E (nach Athen. 12 p. 525, c verfasste auch Demokritos aus eine Schrift über diesen Tempel, vgl. Diog. Laërt. 9, 7). schrieben Iktinos und Karpion (um Ol. 85) über den Pa

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Hermogenes aus Alabanda in Carien über den Artemis-Tempel in Magnesia und den Dionysos-Tempel in Teos, Philon, um Ol. 115, über das Seezeughaus im Piräeus u. m. a., welche Schriften noch Vitruv gekannt zu haben scheint (vgl. Vitr. 7 praef. p. 159 ed. Rose). — Schriften über die Theorie der Baukunst überhaupt verfassten Metrodoros von Skepsis (Plin. nat. hist. ind. auct. lib. 35), Philon über den Tempelbau ('de aedium sacrarum symmetriis', Vitr. l. l.; Poll. 10, 188); Silenos über die Verhältnisse der dorischen Bauart ('de symmetriis doricorum', Vitr. l. l. p. 158 extr.). Unter den Römern verfasste zuerst L. Fufidius eine Schrift über die Baukunst und der Polyhistor M. Terentius Varro behandelte in seiner Encyclopädie (Disciplinarum libri novem, s. Abth. II. 298) auch die Architectur. Nach ihm schrieb P. Septumius in Gallien und M. Vitruvius Pollio (um 30 v. Chr.) in zehn Büchern de architectura (das einzige uns überlieferte Werk dieses Faches, s. Abth. II. S. 313). — Die Lehre von den Proportionen behandelten der Bildhauer Silanion und der als Bildhauer und Maler auch berühmte Euphranor, welcher Letztere auch eine Schrift über die Farben verfasste (Plin. n. h. 35, 11, 40 §. 129). — Ueber die Plastik schrieben die sikyonischen Erzbildner Xenokrates und Menaechmos und der Pergamener Antigonos (Plin. n. h. l. auct. l. 33 u. 34), desgleichen der Polyhistor Duris von Samos (ib. l. 34). — Theoretische Werke über die Malerei verfassten Apelles, Melanthios, Asklepiodoros, so wie die bereits erwähnten Euphranor, Xenokrates und Antigonos (ib. l. 35). Vgl. A. Brieger, de fontibus librorum XXXIII., XXXIV., XXXV., et XVI. naturalis historiae Plinianae quatenus ad artem plasticam pertinent (Gryphiae 1857) und L. Preller, Polemonis periegetae fragmenta (Lips. 1838).

b. Biographische Nachrichten über die Künstler. Dahin gehören die (verloren gegangenen) Werke des Adaios aus Mytilene (*Περὶ ἀγαλματοποιῶν*), des Artemon, wahrsch. aus Kassandreia (*Περὶ ζωγράφων*), des Kallixenos aus Rhodus (*Ζωγράφων καὶ ἀνδριαντοποιῶν ἀναγραφή*), des Menandros (de toreutis), des Grammatikers Pamphilos aus Alexandria (*Περὶ γραφικῆς καὶ τῶν ἐν γράμμασιν ἐνδόξων*) und des Königs Juba von Mauretanien (*Περὶ γραφῶν*).

c. Die Schriften der Periegeten (*περιηγηταί*, d. i. derjenigen, welche die Sehenswürdigkeiten einzelner Ortschaften und

Gegenden in besonderen Werken beschrieben, welche letztere z gleich als eine Art von Reisehandbüchern und Kunstkatalog dienten (vgl. Preller a. a. O. p. 155 ff.). Als der erste Schri steller dieser Gattung wird genannt Diodoros aus Athen, Z genoss des Theophrast, Verfasser einer Schrift *Περὶ μνημάτ* (über die attischen Grabdenkmäler). Bedeutender war der gelel und gründliche Polemon, *ὁ περιηγητής, στηλοκόπας*, aus ein Dorfe bei Ilion (um 200 v. Chr.), Verf. der Schriften: *Περὶ Ἀθήνησιν ἀκροπόλεως* (4 Bücher), *Περὶ τῶν ἐν τοῖς Προπυλα πινάκων, Περὶ τῶν ἐν Σικυῶνι πινάκων, Περὶ τῶν ἐν Λακε μονι ἀναθημάτων, Περὶ τῶν ἐν Δελφοῖς θησαυρῶν, Πρὸς Ἀδ καὶ Ἀντίγονον* u. m. a. — Heliodoros aus Athen, wahrsch jünger als Polemon, schrieb ein umfassendes Werk (von 15 chern) *Περὶ τῆς Ἀθήνησιν ἀκροπόλεως*. — Pasiteles aus Ma Graecia und mit dem römischen Bürgerrecht beschenkt (bl. 50 v. Chr.), Verf. eines Werkes (in 5 Büchern) über die berü testen Kunstwerke aller Länder ('Pasiteles qui quinque volun scripsit nobilium operum in toto orbe', Plin n. h. 36, 5, 39), Hauptquelle für das 33.—36. Buch der Naturalis historia des nius (vgl. Brieger a. a. O. p. 34 ff.). — Endlich der Bedeuten unter den Periegeten, Pausanias (*Παυσανίας ὁ Περιηγητής*) Magnesia am Sipylos in Lydien (bl. um 160 n. Chr., unter Had und den beiden Antoninen), Verf. des uns erhaltenen berühr Werkes *Περιήγησις τῆς Ἑλλάδος* in 10 Büchern (s. Abth. II. S. 'eines Werkes, das mehr als irgend ein anderes die beklag werthen Lücken unsrer Monumentenkenntniss ausfüllt. Fre fehlt es dem Verfasser merklich an dem eigentlich künstleris Sinne und einem eingehendern Verständnisse der Herrlichkeit griechischen Kunst; es überwiegt bei ihm durchaus, der ga Richtung seiner Zeit gemäss, das antiquarische Interesse, d er auch mit Vorliebe bei den den frühesten Kunstperioden a hörigen Kunstwerken oder bei solchen, welche durch beson historische oder religiöse Beziehungen ihm Gelegenheit zu Di sionen auf die Gebiete der Geschichte oder der Cultsage g verweilt; aber die äusserst zahlreichen Beschreibungen von K werken aller Art, welche er in seinen Schilderungen der Sel würdigkeiten der von ihm besuchten Orte verflochten hat, bei aller Kürze und Trockenheit doch unendlich zuverlässiger bestimmter als die pointirten der Epigramme und die mit u

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

rigen Zusätzen ausgeschmückten der Rhetoren' (Bursian in der lg. Encycl. Bd. 82. S. 384. S. auch im Folg.).

d. Rhetorische Schilderungen von Kunstgegenständen prosaischer und poetischer Form. So die viel besprochenen (mit recht angezweifelten) *Εἰκόνες* (Gemäldebeschreibungen) der den Philostratos, um 220 n. Chr. (s. Abth. II. S. 191. und l. H. Brunn, die philostratischen Gemälde, im 4. Supplem.-Bd. Jahrbb. f. Philol. 1861; und Westermann in Pauly's Real-Enc. S. 1532 ff.). Ein späterer Nachahmer derselben, Kallistratos s unbekannter Zeit) verfasste eine Beschreibung von 14 Statuen *φράσεις ἀγαλμάτων* in: Jacobs et Welcker, Philostratorum ıgines et Callistrati Statuae p. 145 ff.). — Der berühmte Rhetor ıanius (s. Abth. II. S. 192) verfasste ebenfalls Schilderungen Kunstwerken, *Ἐκφράσεις* (vgl. Petersen, de Libanio, Havniae 7 u. 28). Chorikios, um 520 n. Chr., beschrieb zwei zu sei- Zeit in Gaza vorhandene Gemälde (A. Mai, Spicilegium Ro- ıum V. p. 428 ff.; Boissonade, Choricii orationes, declamationes, menta, Par. 1846). — Zu dieser Gattung von Kunstschilder- en gehören besonders die Schriften des Lucian (s. Abth. II. 0): *Ἡρόδοτος ἢ Ἀετίων*, *Ζεῦξις*, *Περὶ τοῦ μὴ ῥαδίως πιστεύειν ολῇ* §. 5; *Περὶ τοῦ οἴκου* §. 22 ff., *Εἰκόνες*). — Endlich sind zahlreichen griechischen Epigramme auf Kunstwerke zu er- nen (s. Heyne, Commentatt. Soc. Gott. X. p. 80 ff.; O. Benn- , de Anthologiae graecae epigrammatis quae ad artes spect- Bonn. 1862).

e. Die literarisch-archäologische Compilation des äl- Plinius in den letzten fünf Büchern seiner Naturalis historia. Otto Jahn, über die Kunsturtheile des Plinius (in d. Berich- l. Sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1850. S. 105 ff.); Urlichs, Chre- ıtia Pliniana (Berol. 1857) VI. Abschn. S. 271 ff.

3. Ueber den angeblich orientalischen, namentlich ägypt- en Ursprung der griechischen Kunst s. Abth. III. S. 49 und).

---

§. 2. Die Geschichte der antiken Kunst zerfällt nach üller (Handb. §. 40 ff.) in fünf Perioden:

Erste Periode, bis gegen Ol. 50 (= 580 v. Chr.).
Zweite Periode, von Ol. 50 bis 80 (= 580—460 v. Chr.).

Dritte Periode, von Ol. 80 bis 111 (= 460—336 v. Chr. von Perikles bis auf Alexander, höchste Blüthe der Kunst

Vierte Periode, von Ol. 111 bis 158, 3 (= 336—146 v. Chr von Alexander bis zur Zerstörung Korinths.

Fünfte Periode, von Ol. 158, 3 (= 608 d. St., 146 v. Chr bis zum Mittelalter.

Bursian (in d. Allg. Enc. Bd. 82 S. 390 ff.) bestimmt d fünf Perioden der griechischen Kunstgeschichte folgendermasse

I. Die vorhellenische Kunst des sogenannten heroisch und des homerischen Zeitalters bis um den Beginn d Olympiadenrechnung (bis um 776 v. Chr.).

II. Die ältere hellenische Kunst bis zur Hegemon Athens, Ol. 1 bis 76, 2 (= 776 bis 475 v. Chr.), the sich in zwei Abschnitte, nämlich
   A) in die Zeit der Anfänge und Erfindungen und der Au bildung der Technik, bis gegen Ol. 60 (= 540 v. Ch und
   B) in die Zeit der freien Entwickelung der aufstrebend Kunst, von Ol. 60 bis 76, 2 (= 540—475).

III. Die Zeit der Vollendung und höchsten Blüthe d griechischen Kunst, von Beginn der attischen Hegemo bis zum Untergange der politischen Selbständigkeit Ath durch den sogenannten lamischen Krieg, von Ol. 76, 2 114 (= 475—323 v. Chr.).

IV. Die herabsteigende Kunst, von der Diadochenzeit zur Unterwerfung Griechenlands durch die Römer, 323—146 v. Chr.

V. Die Restauration, die Nachblüte und der Verfall griechischen Kunst in Rom und den römischen P vinzen. Als Endpunkt ist der Anfang des 4. christlic Jahrh. anzunehmen, da durch die Anerkennung des Chris thums die künstlerische Thätigkeit allmälig in neue Bah gelenkt wurde. — Endlich

Overbeck (in Ant. Schriftqu. 1 ff. u. Griech. Plastik S. 1) theilt die antike Kunstgeschichte in folgende vier Hauptper den mit mehreren Unterabtheilungen:

I. Aelteste Periode: Mythische und sagenhafte Ku (1. Kunstdämonen — 2. Kunstheroen — 3. Heroi homerische Kunst).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

II. Alte Zeit, zwei Perioden umfassend:
A. Erste Periode bis um Ol. 60: Das Zeitalter der neuen Anfänge und der Erfindungen.
B. Zweite Periode bis um Ol. 80: Das Zeitalter der Ausbildung und Ausbreitung der Kunst.

III. Blüthezeit, in zwei Perioden zerfallend:
A. Aeltere Periode bis um Ol. 96.
B. Jüngere Periode bis um Ol. 120.

IV. Nachblüthe der Kunst, in zwei Perioden:
A. Aeltere Periode bis um Ol. 158.
B. Jüngere Periode bis zum Verfalle der Kunst (die Uebersiedlung der Kunst nach Rom und ihre Restauration).

---

§. 3. Erste Periode, von der ältesten Zeit bis zum Beginn der Olympiadenrechnung (bis um 776 v. Chr.).

1. Schon in der ältesten Zeit offenbart sich bei dem griechischen Zweige des indo-germanischen Völkerstammes die Neigung und Anlage, die zum Lebensbedürfnisse, zum Kultus und zur Wegsführung gehörenden Baulichkeiten (Tempel, Burgen), Geräthschaften, Waffen u. dgl. in schönen Formen darzustellen und dem angebornen Schönheitssinne und dem Nützlichkeitszwecke zugleich zu genügen.

Nach der griechischen Sage waren die ältesten Erbauer von Mauern, Burgen und Herrenhäusern, sowie die ältesten Bearbeiter des Metalle: die Kyklopen (*Κύκλωπες, γαστερόχειρες, χειρογάστορες, ἐγχειρογάστορες*), die idäischen Daktylen, die Telchinen, Trophônios und Agamedes, Dädalus, Peirasos. — Aus der homerischen Zeit wird Epeios als Bildhauer erwähnt (s. im folg. Nr. 7).

1. *Κύκλωπες*, nach Strabo (s. im Folg.) aus Lykien, als Baumeister ausgezeichnet, Erbauer der nach ihnen benannten 'kyklopischen Mauern', in Argolis (besonders in Tiryns, Mykenä und Argos). Strab. VIII. p. 373: *Τῇ μὲν Τίρυνθι ὁρμητηρίῳ χρήσασθαι δοκεῖ Προῖτος καὶ τεῖχος διὰ Κυκλώπων, οὓς ἐπτὰ μὲν εἶναι, καλεῖσθαι δὲ γαστερόχειρας τρεφομένους ἐκ τέχνης, ἥκειν δὲ μεταπέμπτους ἐκ Λυκίας· καὶ ἴσως τὰ σπήλαια τὰ ὑπὲρ Ναυπλίαν καὶ τὰ ἐν αὐτοῖς ἔργα τούτων ἐπώνυμά ἐστιν*; vgl. Eustath. Odyss. p. 1622. 54: *Ὁ δὲ γεωγράφος καὶ ἑτέρων Κυκλώπων μέμνηται, οἳ Λυκίας ἦσαν μετάπεμπτοι, ἐπτὰ ὄντες, οἱ παρ' αὐτῷ μὲν γαστερόχειρες*

καλούμενοι, παρὰ δὲ ἑτέροις ἐγγαστερόχειρες, ὡς ἐκ τῆς τέχνης τρεφ μενοι· ἀφ' ὧν ἐν Ναυπλίᾳ σπήλαια καὶ λαβύρινθοι οἰκοδομητοὶ Κυκλο πεια καλούμενα. — Schol. Eurip. Orest. 965 (II. p. 239 ed. Dind.): 'γᾶ Κ κλωπία' ἡ τῶν Μυκηναίων γῆ, ἣν Κυκλωπίαν ὠνόμασαν ὡς ὑπὸ το Κυκλώπων τειχισθεῖσαν, ὅτε Προῖτος καὶ Ἀκρίσιος .. οἱ τοῦ Ἄβαντος υἱ περὶ τῆς βασιλείας ἤριζον· Α. .. 'γᾶ Κυκλωπία τὸ Ἄργος ἀπὸ Κυκλώπο ἔθνους Θρᾳκικοῦ, ὃ ἐπὶ συμμαχίαν κληθὲν ἐπὶ Προίτου αὐτόθι τὴν οἴκ σιν ἐποιήσατο· Gr. Cant. — Schol. Aristid. περὶ ῥητορ. α' p. 52 (vol. I p. 408 Dind.): .. ἐπειδήπερ οἱ Κύκλωπες ἐξ ἀρχῆς ἐτείχισαν τὸ Ἄργος καλούμενοι χειρογάστορες, παρὰ τὸ ἐκ τῶν χειρῶν ζῆν. — Eurip. Ip Taur. 845: ὦ Κυκλωπίδες ἑστίαι, ὦ πατρὶς Μυκήνη φίλα; vgl. Hesych. s. Κυκλώπων ἔδος· ἐπειδὴ Κύκλωπες ἐτείχισαν τὰς Μυκήνας. — Eurip. Her fur. 15: Ἀργεῖα τείχη καὶ Κυκλωπίαν πόλιν; vgl. id. Troad. 1087:

ἱππόβοτον Ἄργος, ἵνα τείχεα
λάϊνα, Κυκλώπι' οὐράνια νέμονται,

u. Electr. 1158: Κυκλώπεια οὐράνια τείχεα. Id. Orest. 965: ἰαχείτω δὲ Κυκλωπία. Die übrigen Stellen s. in Overbeck's Antik. Schriftqu. S. 3 Vgl. auch dessen Gesch. d. griech. Plast. S. 30 ff.: 'Bei diesen Kyklopen i weder an die homerischen auf Trinakria zu denken, noch an die blitzeschmi denden Hesiod's, sondern sie sind nach dem Begriffe des Riesenhaften fassen, welcher als das Gemeinsame der homerischen und hesiodischen Kyklop erscheint. In den Sagen verschiedener Völker werden die gewaltigen Bau einer längst vergangenen Zeit, gegen die wir selbst uns zwerghaft erscheine als Werke der Riesen aufgefasst, so auch hier: diese mauerbauenden Kyklop sind riesenhafte Bauleute der Urzeit. Dass sie in der Sage aus Lykie nach weniger guter Ueberlieferung aus Thrakien, herbeigeholt werden, ka sehr wohl einen historischen Kern haben, denn Lykien war ein Land, in w chem sich griechische Kultur mit der des Orients vielfach berührte, so dass d Zusammenhang zwischen Hellas und Asien grade hier thatsächlich vermitt erscheint. Dies auch in vorliegendem Falle anzunehmen, veranlasst besonde der Umstand, dass in ornamentalen Einzelheiten dieser uralten Riesenwerk namentlich an dem sogenannten Schatzhause des Atreus bei Mykenä, welch richtiger als Grabgebäude erklärt ist (s. im Folg. Nr. 2, c), Formen hervortrete die, unbedingt ungriechisch, in Formen der persepolitanischen und weiterhin d assyrischen Architektur ihre sehr nahen Analogien finden. Damit braucht ab die Sage keineswegs so gefasst zu werden, als seien alle hier in Rede stehe den, über den ganzen Boden von Griechenland, Kleinasien und den grösst Theil Italiens zerstreuten Bauwerke von orientalischen Werkmeistern ausg gangen; sie mögen vom Orient aus angeregt worden sein, sind aber ihrer Mel zahl nach unzweifelhafte Werke der Landeseinwohner, weshalb die alte Ueb lieferung sie auch als pelasgische bezeichnet (s. Müller's Handb. § 45, Denn alle Versuche zur Unterscheidung des Kyklopischen vom Pelasgischen si als vollkommen verfehlt und nichtig erwiesen'.

2. Die idäischen Daktylen am phrygischen und kretischen Ida, Rhodos und Kypros, kunstfertige Diener des Hephaestos, die ersten Bearbei des Eisens. Schol. Apollon. Rhod. Arg. A, 1129: Δάκτυλοι Ἰδαῖοι, ἐξ πέντε φασὶ τοίτους εἶναι, δεξιοὺς μὲν τοὺς ἄρσενας, ἀριστεροὺς δὲ τὰς

las. *Γόητες δὲ ἦσαν καὶ φαρμακεῖς, καὶ δημιουργοὶ σιδήρου λέγον-
ι εἶναι πρῶτοι καὶ μεταλλεῖς γενέσθαι.* — Strab. X. p. 473: *Δακτύλους
Ἰδαίους Σοφοκλῆς οἴεται πέντε τοὺς πρώτους ἄρσενας γενέσθαι, οἳ σί-
ρον τε ἐξεῦρον καὶ εἰργάσαντο πρῶτοι καὶ ἄλλα πολλὰ τῶν πρὸς
βίον χρησίμων, πέντε δὲ ἀδελφὰς τούτων* etc. — Marm. Par. I, 22 (fragm.
gr. ed. Müll. I. p. 544): *ἀφ' οὗ Μίνως ὁ πρῶτος ἐβασίλευσε καὶ Κύδω-
ν ᾤκισε, καὶ σίδηρος εὑρέθη ἐν τῇ Ἴδῃ εὑρόντων Ἰδαίων Δακτύλων* etc.
Diod. Sicul. V, 65: *Οἱ δ' οὖν κατὰ τὴν Κρήτην Ἰδαῖοι Δάκτυλοι παρα-
ονται τήν τε τοῦ πυρὸς χρῆσιν καὶ τὴν τοῦ χαλκοῦ καὶ σιδήρου
τιν ἐξευρεῖν καὶ τὴν ἐργασίαν δι' ἧς κατασκευάζεται* etc. Vgl. Lo-
k, de Idaeis Dactylis (im Aglaoph. p. 1156 ff.); Höck, Kreta I. S. 260 ff.;
lcker, Aeschyl. Trilog. S. 174 ff.; Overbeck, Schriftquellen S. 5 ff.

3. Die Telchinen (*Τελχῖνες, Θελγῖνες*, von *θέλγειν*, Phot. Lex. p. 123;
ath. ad Od. 1, 57), die ersten und ältesten Metallkünstler auf Rhodos,
lem Kronos die Hippe, dem Poseidon den Dreizack, auch die ersten Götter-
r verfertigten. Strab. XIV. p. 653 ff.: *Ἐκαλεῖτο δ' ἡ Ῥόδος πρότερον
ᾶσσα καὶ Σταδία, εἶτα Τελχινὶς ἀπὸ τῶν οἰκησάντων Τελχίνων τὴν
ν, οὓς οἱ μὲν βασκάνους φασὶ καὶ γόητας . . οἱ δὲ τέχναις διαφέροντας
ντίον ὑπὸ τῶν ἀντιτέχνων βασκανθῆναι καὶ τῆς δυσφημίας τυχεῖν ταύ-
ἐλθεῖν δ' ἐκ Κρήτης εἰς Κύπρον πρῶτον, εἶτ' ἐς Ῥόδον, πρώτους
γάσασθαι σίδηρόν τε καὶ χαλκὸν, καὶ δὴ καὶ τὴν ἅρπην Κρόνῳ
ουργῆσαι.* Diod. Sicul. V, 55: *Τὴν δὲ νῆσον τὴν ὀνομαζομένην Ῥό-
ῥῶτοι κατῴκησαν οἱ προσαγορευόμενοι Τελχῖνες· οὗτοι δ' ἦσαν υἱοὶ
αλάττης . . . γενέσθαι δ' αὐτοὺς καὶ τεχνῶν τινῶν εὑρετὰς, καὶ
τῶν εἰς τὸν βίον χρησίμων τοῖς ἀνθρώποις εἰσηγήσασθαι· ἀγάλματά
ῶν πρῶτοι κατασκευάσαι λέγονται.* Eustath. ad Il. p. 277: *Ὀνό-
κομίζουσιν αὐτοῖς Χρυσὸν καὶ Ἄργυρον καὶ Χαλκὸν ὁμωνύμως
ν ἕκαστος εὗρεν.* Vgl. Lobeck a. a. O. p. 1181 ff.; Welcker a. a. O.
ff.; Höck a. a. O. S. 345 ff.; Overbeck, Schriftqu. S. 7 ff.

Trophônios und Agamedes, zwei stets zusammen genannte Bau-
r von Höhlen, Grotten, Schatzkammern und kryptenartigen Tempeln.
Hymn. Apoll. Pyth. 116 ff.:

> *Ὣς εἰπὼν διέθηκε θεμείλια Φοῖβος Ἀπόλλων
> εὐρέα καὶ μάλα μακρὰ διηνεκέϊ· αὐτὰρ ἐπ' αὐτοῖς
> λάϊνον οὐδὸν ἔθηκε Τροφώνιος ἠδ' Ἀγαμήδης,
> υἱέες Ἐργίνου, φίλοι ἀθανάτοισι θεοῖσιν.*

len ihnen zugeschrieben: der Poseidontempel bei Mantinea (Paus. VIII,
ler Apollotempel zu Delphi und das Schatzhaus des Hyrieus (id. IX, 37,
Schatzhaus des Augias in Elis (Schol. Aristoph. Nub. 508 ed. Dind.), der
s der Alkmene in Theben (Paus. IX, 11, 1). Vgl. Preller's Mythol.
6 ff.; Pauly's Real-Enc. I, 1. S. 512 u. VI, 2. S. 2167.

Dädalus (*δαίδαλος*, 'künstlerisch', *δαιδάλλω*, 'kunstvoll arbeiten'), aus
chlechte der athenischen Erechthiden, Sohn des Metion (oder Palamaon),
des Erechtheus, Meister in der Architektur, Steinhauerkunst und Bild-
nder vieler technischer Werkzeuge (der Axt, der Säge, der Setzwage,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

des Bohrers etc.); er soll zuerst Statuen nach dem Leben (*ὁμοιότατα τοῖς ἐμ ψύχοις*, s. im Folg.) mit offenen Augen und freien Armen und Füssen geferti haben. Diod. Sicul. 4, 76: *Δαίδαλος ἦν τὸ μὲν γένος Ἀθηναῖος, εἰς τὰ Ἐρεχθειδῶν ὀνομαζόμενος· ἦν γὰρ υἱὸς Μητίονος τοῦ Εὐπαλάμου τοῦ Ἐρε θέως· φύσει δὲ πολὺ τοὺς ἄλλους ἅπαντας ὑπεραίνων ἐζήλωσε τὰ περὶ τ τεκτονικὴν τέχνην καὶ τὴν τῶν ἀγαλμάτων κατασκευὴν καὶ λιθου γλυ. εὑρετὴς δὲ γενόμενος πολλῶν τῶν συνεργούντων εἰς τὴν τέχνην κ τεσκεύασε ἔργα θαυμαζόμενα κατὰ πολλοὺς τόπους τῆς οἰκουμένης... Κα δὲ τὴν τῶν ἀγαλμάτων κατασκευὴν τοσοῦτο τῶν ἁπάντων ἀνθρώπων δ νεγκεν, ὥστε τοὺς μεταγενεστέρους μυθολογῆσαι περὶ αὐτοῦ διότι τὰ κα σκευαζόμενα τῶν ἀγαλμάτων ὁμοιότατα τοῖς ἐμψύχοις ὑπάρχειν· βλέπ τε γὰρ αὐτὰ καὶ περιπατεῖν καὶ καθόλου τηρεῖν τὴν τοῦ ὅλου σώματος δ θεσιν, ὥστε δοκεῖν εἶναι τὸ κατασκευασθὲν ἔμψυχον ζῷον· πρῶτος δὲ ματώσας καὶ διαβεβηκότα τὰ σκέλη ποιήσας, ἔτι δὲ τὰς χεῖρας διατεταμέ ποιῶν, εἰκότως ἐθαυμάζετο παρὰ τοῖς ἀνθρώποις.* Vgl. Brunn I. S. 18

6. Peirasos, Bildhauer. Pausan. II, 17, 5: *Τὸ δὲ ἀρχαιότατον (Ἥ ἄγαλμα) πεποιηται μὲν ἐξ ἀχράδος, ἀνετέθη δὲ ἐς Τίρυνθα ὑπὸ Πειρά τοῦ Ἄργου, Τίρυνθα δὲ ἀνελόντες Ἀργεῖοι κομίζουσιν ἐς τὸ Ἡραῖον.* Eu Praepar. evang. III, 8: *Λέγεται δὲ Πείρασος* (l. vulg. *Πείρας ὁ*) *πρῶτος γολίδος Ἥρας ἱερὸν εἰσάμενος ἐκ τῶν περὶ Τίρυνθα δένδρων ὄγγην τε εὐκέατον Ἥρας ἄγαλμα μορφῶσαι.* —

7. Epeios, der Erbauer des hölzernen Rosses, auch Bildhauer. Hom. 8, 492 ff.:

ἀλλ' ἄγε δὴ μετάβηθι, καὶ ἵππου κόσμον ἄεισον
δουρατέου, τὸν Ἐπειὸς ἐποίησεν σὺν Ἀθήνῃ.

Plat. Ion p. 533, a: *Τί δέ; ἐν ἀνδριαντοποιίᾳ ἤδη τιν' εἶδες, ὅστις περὶ Δαιδάλου τοῦ Μητίονος ἢ Ἐπειοῦ τοῦ Πανοπέως, ἢ Θεοδώρου τοῦ Σά ἢ ἄλλου τινὸς ἀνδριαντοποιοῦ ἑνὸς πέρι δεινός ἐστιν ἐξηγεῖσθαι ἃ εὖ ποίησεν* etc. — Paus. II, 19, 6: *Τὰ δὲ ξόανα Ἀφροδίτης καὶ Ἑρμοῦ* (in A *τὸ μὲν Ἐπειοῦ λέγουσιν ἔργον εἶναι, τὸ δὲ Ὑπερμνήστρας ἀνάθημα.*

2. Als die ältesten Bauwerke der Griechen erscheinen kyklopischen oder Riesen-Mauern der Burgen, die Her (Anakten-) Häuser, die Schatzhäuser (Thesauren), Tem Grabmäler und Labyrinthe. — Die erhaltenen Monum dieser ältesten Periode sind: a) die Mauern von Tiryn b) das sogen. Löwenthor von Mykenä; — c) das Schatzh des Atreus daselbst; — d) das Labyrinth von Gortys Kreta; — e) die Tempelruinen auf Euböa; — f) die N am Berge Sipylos.

a. Die Mauern von Tiryns (Hom. Il. 2, 559: *Τίρυνς τειχιόε* das älteste Denkmal griechischer Befestigungsk 'Diese Mauern bestehen aus mächtigen (zwischen 20 und 24½ dicken), ganz unbehauenen (*ἄργοί*) Blöcken, welche, so wie si

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Steinbruche abgelöst worden, auf einander geschichtet, und
n Zwischenräume mit kleinen Steinen ausgefüllt sind; der
erzug, von gewaltiger Dicke, ohne Thürme, nur mit vortre-
en Mauerecken und Bastionen, besonders zur Rechten der
re (um die vom Schild nicht gedeckte Seite der anrückenden
de anzugreifen), folgt genau dem Rande der Anhöhe, welche
Oberstadt einnahm, so dass die äussere Seite der Mauer etwas
r steht als die innere. Alles dieses nun finden wir an den
ten Mauerbauten nicht nur in verschiedenen Theilen Griechen-
, sondern auch bei den semitischen Völkern, in Kleinasien,
Sardinien und in Italien, besonders in Etrurien wieder, nur
dem Unterschiede, dass die dazu verwandten Werkstücke je
der natürlichen Beschaffenheit des Materials, insbesondere
Art der Absonderung der einzelnen Stücke von der Bergmasse,
dicker, bald dünner, bald vieleckig, bald länglich-viereckig
annähernd quadratisch sind; wir dürfen also diese Bauweise
als einem einzelnen Volke eigenthümlich, sondern als die
gemäss bei jedem Volke, das überhaupt durch die Natur sei-
Landes auf den Bau mit Bruchsteinen angewiesen ist, zuerst
ohne Einfluss von aussen her geübt betrachten. Das Einzige,
den Mauern von Tiryns eigenthümlich ist, sind die im Innern
Mauer selbst, zu beiden Seiten des innersten massiven Kerns
lben sich hinziehenden Gänge oder Galerien, welche oben
gegen einander vortretende Steinlagen überdeckt sind, also
Ansatz zum Bogenbau, ohne das Prinzip der Wölbung, zei-
die eine mit sechs fensterähnlichen, nach oben in derselben
spitzbogenartig abgeschlossenen Oeffnungen gegen aussen
uthlich eine Art Wachlocal für einen Theil der Besatzung)'.
ian in Allg. Enc. S. 391 u. Geogr. v. Griechenl. II. S. 57 ff.
d. Plan v. Tiryns I. Taf. II, 1. Vgl. Dodwell, Views and
ptions of Cyclopian or pelasgic remains in Greece and Italy
1834. fol.), pl. 2—4; W. Gell, Probestücke von Städte-
n des alten Griechenlands (Münch. 1831); Curtius, Peloponn.
388 ff.; Müller's Handb. § 46.

Das sogen. Löwenthor von Mykenä (von den jetzigen
ien *τὸ λεοντάρι*, 'der Löwe' gen.). Ueber der Oberschwelle
aupttlhors in der Westseite der Mauern von Mykenä liegt
ächtige Kalksteinplatte, auf welcher zu beiden Seiten einer
hem und breitem Sockel ruhenden Säule zwei Löwen, deren
abgebrochene Köpfe nach vorn gewandt waren, aufgerichtet

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

stehen, die Vordertatzen auf dem Sockel, im hohen Relief und rohem, aber natürlich einfachem Stile dargestellt (das Relief eri nert in der Behandlung der Thierkörper und in der Wahl d Löwen als Wächter des Einganges an kleinasiatische Bildwerl im nordwestlichen Theile des alten Kappadociens). Vgl. Bursi in Allg. Enc. S. 392; Göttling, das Thor von Mykenä (in N. Rhe Mus. I. S. 161). — Die beste Abbildung enthält die von einem Berlin befindlichen Gypsabgusse genommene Photographie (s. au Archäol. Zeit. 1865. Taf. 195 u. Overbeck, Griech. Plastik I. S. 3

c. Das sogen. Schatzhaus (Thesauros) des Atreus in M kenä (von den jetzigen Griechen 'das Grab des Agamemnon' ge etwa 800 Schritt südlich vom Löwenthor entfernt. 'Das Bauwe ein unterirdischer Kuppelbau, ist eine bienenkorbähnliche, v einem offenbar künstlich aufgeschütteten Erdhügel umschloss Anlage von kreisrunder Grundfläche, aus concentrischen, nach o zu sich immer verengenden Steinkreisen, deren oberster engs durch einen Schlusstein bedeckt ist, mit einer kleinen in den I gehauenen Seitenkammer. Die inneren Wände des Hauptgema waren, wie aus zahlreichen, in regelmässigen Reihen angebrach Löchern, in denen frühere Besucher noch kupferne Nägel vor funden haben, zu schliessen ist, wahrscheinlich mit Erzplatten kleidet (ein Schmuck, der an die in einigen Stellen der Ody erwähnten von Erz strahlenden Wände königlicher Paläste die Sage von dem ehernen Thalamos der Danaë erinnert); a diese Art der Verzierung, von der auch die spätere hellenis Kunst noch einige Beispiele aufzuweisen hat (so waren die Wä des Tempels der Athene Poliuchos auf der Akropolis in Sp mit Erzplatten überkleidet, daher die Göttin *Χαλκίοικος* gena wurde, Paus. III, 17, 2; vgl. auch das. VI, 19, 2: *θάλαμοι χαλ εἰργασμένοι*), scheint orientalischen (assyrisch-babylonischen) sprungs zu sein. Die bauliche Construction des sogen. Sch hauses des Atreus finden wir nicht nur in zwei ganz in der N desselben noch in ihrer Erdhülle erhaltenen Anlagen, sondern a an anderen Orten Griechenlands (bei dem Dorfe Baphio in Nähe des alten Amyklä in Lakonien; bei Orchomenos in B tien, 'das Schatzhaus des Minyas' gen.; auf dem Burghügel Pharsalos in Thessalien) wieder, an lauter Plätzen, die entw von Achäern oder dem den Achäern offenbar seit alter Zeit verbundenen Stamme der Minyer bewohnt waren, so dass wir dieselbe, die übrigens eine naturgemässe Entwickelung von

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

imitiven Bogenconstruction der tiryntischen Galerien ist (s. im orsteh. Nr. a), als eine speciell achäische bezeichnen dürfen;) ist noch in der spätern Zeit, bis zum 4. Jahrh. v. Chr. herab, gewandt worden in den Grabstätten des von Milet aus koloniten Pantikapäon und in einem wahrscheinlich um 394 v. Chr. ichteten Grabe bei Knidos (Newton, A history of discoveries Halicarnassus, Cnidus and Branchidae, vol. II. p. 486 ff. und las pl. LXII). Was aber die Bedeutung jener ächäischen Werke rifft, so darf uns der schon von den Alten dafür gebrauchte sdruck *θησαυροί* (vgl. Paus. II, 16, 6; IX, 38, 2) durchaus ht veranlassen, dieselben für Schatzhäuser, d. h. Vorrathsamern für Kostbarkeiten oder Geräthschaften, deren man sich zu gewissen Zeiten bediente, zu halten; vielmehr scheint jener idruck mehr ein technischer zur Bezeichnung der bienenkorblichen Form, wie sie besonders auch für unterirdische Vorskammern für Getreide u. dgl. angewandt wurde, gewesen zu (vgl. Varr. L. L. 7, 17; Plut. Philop. 19; Liv. 39, 50), der mit ursprünglichen Bestimmung jener Anlagen, die wir nach der logie sowol der schon erwähnten Gräber bei Pantikapäon und los als auch der mit Hügeln bedeckten viereckigen Grabkam- in den Nekropolen Lydiens und Etruriens entschieden als ber, wol der altachäischen Könige, zu betrachten haben, gar s zu thun hat'. Bursian in Allg. Enc. S. 393; vgl. Curtius onn. II. S. 407 ff.; Müll. Handb. § 49; Mure, Ueber die köchen Grabmäler des heroischen Zeitalters (im Rhein. Mus. . S. 240 ff.); Welcker's kleine Schriften III. S. 353 ff. — bstücke von der vermuthlich am Eingange dieses Bauwerks brachten Bekleidung von grünem und rothem, marmorähn- n Kalkstein (Halbsäule, Basis einer Säule, den ionischen Säusen ähnlich, Platten) mit theils muschelförmigen, theils spi- und Zickzack-Ornamenten befinden sich theils im British am (Donaldson pl. 4. 5), theils in den Vereinigten Sammlungen inchen.

. Eine andre Gattung unterirdischer Bauwerke in der älteeriode waren die Labyrinthe (*λαβύρινθοι*, verwandt mit , enger Gang, hohler Felsengang, wovon *λάϐριον*, Name ischen Silbergebirge), am wahrscheinlichsten unterirdische, rgmännischer Weise betriebene Steinbrüche. Ein solcher *ϐος* ist noch in der Nähe der Trümmer von Gortys auf erhalten. Er besteht aus zahlreichen zusammenhängenden

Grotten und Gängen, die mit ihren regellosen Windungen ganzen innern Theil des Hügels durchkreuzen, und unter de man hin und wieder auf grössere Gemächer stösst. (Vgl. Siel Reise nach der Insel Kreta I. S. 510 ff.; Höck, Kreta I. S. 44 Taf. 2). Aehnliche, aber kleinere Bergwerks-Anlagen finden im südlichen Theile der Insel Euböa (vgl. Bursian Geogr. v. G chenl. II. S. 436 ff.) und in Etrurien, besonders in den Hü bei Chiusi (im Alterthum als 'das Grabmal des Porsena' bez net, Varro bei Plin. 36, 13, 91: Sepultus est Posenna sub Clusio, in quo loco monimentum reliquit lapide quadrato quadra singula latera pedum tricenum, alta quinquagenum, in qua quadrata intus labyrinthum inextricabilem, quo si quis intr sine glomere lini, exitum invenire nequeat. Vgl. auch E. Br Il labirinto di Porsenna comparato coi sepolcri di Poggio Ga Roma 1847; Dennis, die Städte und Begräbnissplätze Etru II. S. 583; 617 ff. d. deutsch. Uebers.). — Die nach Strab. p. 369 u. 373 in der Nähe von Nauplia befindlichen und als klopenwerke betrachteten Labyrinthe (ἐφεξῆς τῇ Ναυπλ σπήλαια καὶ οἱ ἐν αὐτοῖς οἰκοδομητοὶ λαβύρινθοι, Κυκλώ δ' ὀνομάζουσιν, vgl. im Vorsteh. Nr. 1, 1 die Stelle aus VIII. p. 373) sind bis jetzt nicht wieder aufgefunden worden Bursian Geogr. v. Griechenl. II, 1. S. 60).

e. Die Tempelruinen auf Euböa. In dem vom St der Dryoper bewohnten südlichen Theile dieser Insel be sich südöstlich von Stura auf dem jetzt Kliosi genannten Ueberreste von drei uralten Tempelhäusern und auf der Hö Berges Ocha, nordöstlich von Karystos, die Reste Eines Gebäudes. Bursian Geogr. v. Griechenl. II. S. 430 ff.: Den morbrüchen (des Berges Kliosi) grade gegenüber auf einer Terrasse am Abhang einer der niedrigern Kuppen des Ge stehen drei hochalterthümliche, von den jetzigen Bewohner ra's 'die Drachenhäuser' (τὰ σπίτια τοῦ δράκου) genannte Ge zwei einander gegenüber in der Richtung von Nord na stehende, von länglich viereckiger Form, mit einer Oeffn der Mitte des Daches und einer niedrigen Thür an der de genüberliegenden Gebäude zugewandten Langseite, das welches in rechtem Winkel an die Nordostecke des west Langhauses stösst, von quadratischem Grundplan, mit eine pelförmigen, ebenfalls in der Mitte offenen Dache und ein an der Südseite. Der offene Hofraum zwischen den drei

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ar gegen Süden durch eine Mauer, von welcher noch ein beächtliches Stück erhalten ist, abgeschlossen und wahrscheinlich ur von Nordosten her durch die Lücke zwischen dem quadratichen Hause und dem östlichern Langhause zugänglich: die ganze nlage wird man als ein primitives, von den Dryopern erbautes eiligthum für drei zusammen verehrte Gottheiten betrachten üssen' (vgl. Rangabé, Mémoire p. 28 ff.; Bursian, 'die dryopische auweise in Bautrümmern Euboias', in der Archäol. Zeit. 1855. . 82 S. 129 ff.; Baumeister, Skizze S. 25 ff. Die drei Gottheiten nd nach Bursian Demeter, Klymenos und Kora, oder Apollon, rtemis und Leto). — Ebendas. S. 433 ff.: 'Den Karystiern geörte ohne Zweifel ein hochalterthümliches Heiligthum, das noch tzt auf einer kleinen, nur von Westen zugänglichen, gegen Osten eil abstürzenden, im Norden und Süden durch Felskuppen beenzte Fläche unmittelbar unter dem höchsten Gipfel der Ocha h erhalten hat. Grundplan und Ausführung des Bauwerks stimen im Wesentlichen mit dem der 'Drachenhäuser' bei Stura übera (wie denn das Volk auch dieses ehrwürdige Denkmal dryopihen Götterkultes als 'Drachenhaus' bezeichnet), nur dass das Geude auf der Ocha, worin man einen Tempel der Hera oder des us und der Hera vermuthen darf, in allen Einzelheiten einen tschiedenen Fortschritt der handwerksmässigen sowol als der nstlerischen Thätigkeit erkennen lässt, also jedenfalls einer etwas spätern Zeit angehört als die Tempelgruppe über Styra' (vgl. richs Annali 14. p. 5 ff. u. Reisen und Forschungen II. S. 252 ff., t den Zeichnungen in den Monumenti I. tav. 37; Girard Méire p. 708 ff.; Archäol. Zeit. 1855. N. 82. S. 132 ff.; Baumeister, izze S. 29 ff. u. S. 68).

f. Die Niobe am Berge Sipylos (in Lydien). Welcker in Müller's Handb. § 64, 2: 'Merkwürdig ist eine am Sipylos, zwei nden von Magnesia, in vertieftem Grund aus dem Felsen in chrelief ausgehauene Figur, die schon Chishull als Niobe erinte und also Steuart (Descript. of some anc. mon. etc., Lond. 2. plate 1) bekannt gemacht hat. Auch Mac Farlan (Conntinople in 1828, Lond. 1829) gab eine schattenartige Zeichng (p. 317), dachte aber an Kybele, was ein Irrthum ist (s. let. 1843. p. 65). Pausanias besuchte diese Niobe, I, 21, 5, gedenkt VIII, 2, 3 der Sage, dass sie im Sommer weine, ehe schon die Ilias (24, 615) kennt. (Paus. I, 21, 5: *ταύτην τὴν θέαν καὶ αὐτὸς εἶδον ἀνελθὼν ἐς τὸν Σίπυλον τὸ ὄρος· ἡ δὲ*

πλησίον μὲν πέτρα καὶ κρημνός ἐστιν, οὐδὲν παρόντι σχῆμα παρ
ἐχόμενος γυναικὸς, οὔτε ἄλλως, οὔτε πενθούσης· εἰ δέ γε πορρω
τέρω γένοιο, δεδακρυμένην δόξεις ὁρᾶν καὶ κατηφῆ γυναῖκα. Il
VIII, 2, 3: ὡσαύτως δὲ καὶ Νιόβην λέγουσιν ἐν Σιπύλῳ τῷ ὄρ
θέρους ὥρᾳ κλαίειν. Hom. Il. 24, 615: Νιόβη νῦν δὲ που ἐν πέ
τρῃσιν, ἐν οὔρεσιν οἰοπόλοισιν, ἐν Σιπύλῳ . . . ἔνθα, λίθος πε
ἐοῦσα, θεῶν ἐκ κήδεα πέσσει). Von der nicht ganz perpendiku
lären Felsenwand rinnt von einem grossen Einschnitt über de
Figur Wasser herab. Sie ist übrigens sitzend, hat die Hän
über einander geschlagen und den Kopf ein wenig auf die Sei
geneigt, beides passend zum Ausdruck der Trauer. Hr. Steua
bestätigt, was Pausanias andeutet, dass man in der Nähe, wen
man hinauf gestiegen ist, keinen Meisel erkennt, während ma
von unten, wie Mac Farlan angibt, aus beträchtlicher Entfernun
bei einer Höhe von etwa 200 F., das Bild, das die dreifache n
türliche Grösse haben soll, deutlich erblickt'.

3. Aus der heroisch-homerischen und hesiodischen Z
wird uns von nachstehenden Kunstwerken berichtet:

a. Werke der Architektur:

1. Tempel: der Athene in Troia (Il. 6, 88) — derselben
Athen (Il. 2, 549 ff.) — des Apollon in Troia (Il. 5, 445 ff.)
desselben auf Chryse (Il. 1, 39) — desselben in Delphi (Il. 9, 40
Od. 8, 79 ff.) — des Poseidon in Helike und Aegae (Il. 8, 20

2. Anaktenhäuser: des Priamos (Il. 6, 242 ff.) — des M
nelaos (Od. 4, 43 ff.; 71 ff.) — des Alkinoos (Od. 7, 81 ff.)
des Zeus (Il. 1, 426; 4, 1 ff.; 8, 435) — des Poseidon (Il. 1
21) — des Hephaistos (Il. 18, 369).

b. Werke der Tektonik.

Lager, Sessel, Tische, Wagen u. dgl. (Il. 3, 390 ff.; 44
11, 628; 18, 389; 23, 503 ff. u. a.). Vgl. K. Grashof, über d
Hausgeräth bei Homer und Hesiod (im Düsseldorf. Gymn.-Pro
1858).

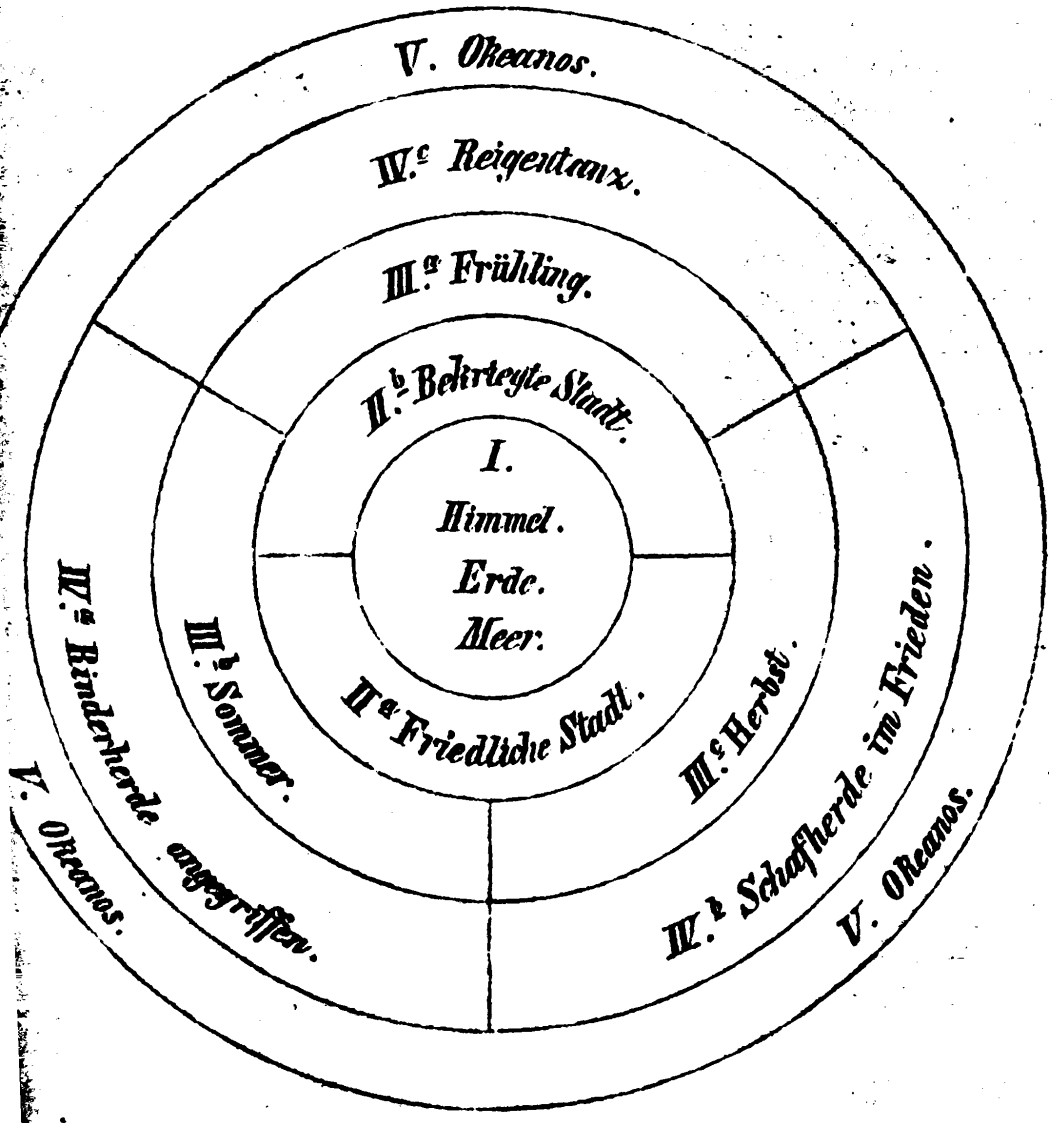
c. Werke der Plastik.

1. Götterbilder: der Athene in Troia (Il. 6, 302 ff.) — d
Apollon in Chryse (Il. 1, 12) — des Hermes in Argos (Paus.
19, 6, s. oben im Vorsteh. 1, 7. unt. Epeios).

2. Sonstige Rundbilder: Mägde des Hephaistos (Il. 1
417 ff.) — Niobe am Sipylos (Il. 24, 614 ff.; Paus. 1, 21, 5;
2, 3, s. im Vorsteh. 2, f.) — Goldne Hunde und fackeltr
gende Jünglinge in Alkinoos' Palast (Od. 7, 91 u. 100)

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

.gamemnon's Rüstung (Il. 11, 19 ff.) — Wehrgehenk des ‘erakles (Od. 11, 609 ff.) — Nestor's Becher (Il. 11, 632 ff.) - Odysseus Spange (Od. 19, 226 ff.) — Stephane der Pan-)ra (Hesiod. Theog. 578 ff.) — Schild des Achilleus (Il. 18, 8 ff.; vgl. Brunn im Rhein. Mus. V. S. 340 ff.; Overbeck, Griech. ast. I. S. 45 ff.):



)en einzelnen Abtheilungen des Schildes entsprechen die Verse merischen Beschreibung in folgender Weise: I. = V. 483—489; = 491—508; II, b. = 509—540; III, a. = 541—549; III, b. 0—560; III, c. = 561—572; IV, a. = 573—586; IV, b. 7—589; IV, c. = 590—606; V. = 607 u. 608.

lach dem Vorbilde dieses homerischen Achilleus-Schildes ist child des Herakles' in dem (angeblich hesiodischen) Frag- Ἀσπὶς Ἡρακλέους (s. Abth. II. S. 101) gedichtet; über die

räumliche Vertheilung der Bildwerke auf dem Schilde s. Overbe Griech. Plast. I. S. 48.

3. Töpferei und Thonbildnerei (Il. 18, 600 ff.; Plin. 7 § 19 Bildung der Pandora (Hes. Op. 60 ff.; Theog. 570 ff.).

4. Kunstwirkerei: Schleier der Hera (Il. 14, 178) — G wand der Andromache (Il. 22, 440 ff.) — Gewand der H lena (Il. III, 125 ff.).

d. Von Werken der Malerei findet sich in der ältesten Kun periode noch keine Erwähnung, doch darf bei den im Vorsteh den angegebenen Kunstwebereien eine gewisse Kenntniss Formenzeichnung vorausgesetzt werden.

---

§. 4. Zweite Periode: die ältere hellenische Kur von Ol. 1 bis 80 (= 776 bis 460 v. Chr.).

A. Erster Abschnitt, von Ol. 1 bis gegen Ol. 60 (= bis um 540 v. Chr.): die Zeit der Anfänge und Erfindun und der Ausbildung der Technik; ein Zeitraum von fast Jahren.

1. Die Architektonik.

Mit der Entwickelung der Kultur der griechischen Volkstä in der ältesten historischen Zeit (seit der Einwanderung der D in den Peloponnes) hielt die Entwickelung der Kunst glei Schritt, und es bildete sich frühzeitig, wie im öffentlichen Privatleben, so auch in der Kunst, vorzüglich in der Archi tur, und zwar am deutlichsten im Tempelbau, der Unters zwischen dem dorischen und ionischen Stil mit grösster schiedenheit aus.

Das Charakteristische des dorischen Baustils ist das fache, Strenge, Gemessene; das des ionischen das Leic Anmutige, Freie. Der dorische Tempelbau hängt in s Ursprüngen deutlich mit der Einwanderung der Dorer zusam In ihm kehren die schon mehr auf Glanz und Reichthum ge teten Bestrebungen der frühern Zeit wieder zur Einfachheit zu und die Kunst gewinnt dadurch feste Grundformen, die fü weitere Entwickelung unschätzbar waren. In dieser Bauwei Alles zweckmässig, in sich übereinstimmend, und eben da edel und gross; nur hat der Steinbau manche Formen dem fr Holzbau abgeborgt, der sich besonders im Gebälk lange e

us dem Holzbau erklären sich nämlich die den Fries bildenden
riglyphen (als Balkenköpfe) und Metopen (als Zwischenöff-
ngen); so wie auch die Tropfen unter den Triglyphen und an
n Dielenköpfen des Daches darauf bezogen werden. Die grosse
irke der Säulen und die starke Verjüngung, so wie die enge
sammenstellung derselben bezwecken Festigkeit und Solidität;
der Stärke dieser Stützen ist aber auch die darauf ruhende
st im rechten Verhältnisse, indem das Gebälke bei den älteren
werken von sehr bedeutender Höhe (3/7 der Säulenhöhe) und
were ist. Die weite Ausladung des Capitäls und der starke
sprung des Kranzleistens, welcher die Bestimmung des Daches,
schützend auszubreiten, deutlich ausspricht, zeigen das Stre-
nach entschiedenem Charakter der Formen; noch sucht die
hitektur nicht, schroffe Uebergänge durch Zwischenglieder zu
lern. Die Verhältnisse sind einfach und die Gleichheit der
ensionen, die in den einzelnen Theilen öfter wahrgenommen
l, befriedigt das Auge; im Ganzen aber herrschen über die
ikalen Linien der Säulen und Triglyphen, welche durch die
nelüren noch mehr hervorgehoben werden, die grossen hori-
alen Hauptlinien des Architravs und des Kranzes. Die im-
nte Einfachheit der Hauptformen wird durch wenige und
e zierende Glieder (Einschnitte, Ringe, Tropfen, Nagelköpfe
neuern Architekten) angenehm unterbrochen. Ueberall sind
Formen geometrischer Art, meist aus graden Linien gebildet;
h tritt in Farben, die das frühere Alterthum lebhaft und grell
e (blaue Triglyphen auf der Akropolis, an den Propyläen, in
na etc.) auch vegetabilischer Schmuck hinzu. Der Grund zu
reichern Ausbildung des dorischen Tempelbaus wurde in
durch Land- und Seehandel frühzeitig blühenden Korinth
t; von hier ging die Ausschmückung der Giebel durch Reliefs
Thon (an deren Stelle hernach Statuengruppen treten), so wie
Stirnziegel durch bildliche Zieraten, später auch die zierliche
der Felderdecken (φατνώματα, lacunaria) aus. Byzes von
s erfand um Ol. 50 den kunstreichen Schnitt der Marmor-
L — Neben diese dorische Bauart tritt, nicht allmälig durch
ttelnde Uebergänge, sondern gleich als wesentlich verschieden
onische. Die Säulen haben hier von Anfang an viel schlan-
und sich weniger verjüngende Schäfte, welche durch Basen
rgehoben werden. Die geschmückte und mit vorhängenden
en (den Voluten) versehene Form der Capitäle kann nicht

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

blos aus dem Nothwendigen und Zweckmässigen abgeleitet werde
Das Gebälk behält vom dorischen nur die allgemeinen Abthei
ungen, aber gibt die näheren Beziehungen auf den Holzbau a
es ist den schlankern und weiter gestellten Stützen gemäss v
leichter, und bietet weniger einfache Massen dar als das dorisc
Ueberall herrschen mehr rundliche und gleichsam elastische Fo
men (wie in den Basen und Polstern), mehr sanfte Uebergän
(wie zwischen Fries und Kranz), wodurch die Gattung eine heit
Anmut erhält, ohne das Charakteristische der Formen zu verlier
Die Verzierungen einzelner Glieder finden sich meist in Persep
wieder, und waren vielleicht in Asien frühzeitig weitverbrei
Die Anfänge dieser Architektur liegen wahrscheinlich schon
frühen Zeiten, da sie bereits an dem bald nach Ol. 33 gebau
Schatzhause des sikyonischen Tyrannen Myron zu Olymp
ausserhalb Ioniens, gefunden wurde, und sich gleich beim Beg
der folgenden Periode am Heiligthum der Artemis von Ep
sus in voller Herrlichkeit entfaltete' (Müller's Handb. § 51 ff.).

Wichtige Monumente der Architektonik aus diesem Zeit
schnitte sind

a. Monumente dorischer Bauart: 1) Tempel der unt
Stadt Korinth, von dem jetzt noch 7 Säulen mit ihrem Ar
trav erhalten sind (vgl. Curtius, Peloponn. II. S. 525 ff.; 532; Bur
in Allg. Enc. S. 399 ff.). — Diesem an Alter vermuthlich am näch
steht 2) der grosse Tempel in Poseidonia (Paestum) mit 6>
Säulen und einer doppelten untern und obern Säulenstellung
Innern der jedenfalls hypäthralen Cella (vgl. Major, Les ruine
Paestum ou de Posidonie, 1768; Paoli, Rovine di Pesto, 1
Bursian a. a. O. S. 400). — 3) Der mittlere der drei Tem
auf der Akropolis von Selinus, vermuthlich bald nach
Gründung dieser Stadt, Ol. 38, 2 = 627 v. Chr., erbaut (vgl.
radifalco, Antichità di Sicilia II. tav. 8 sq.; Bursian a. a. O.).

b. Monumente ionischer Bauart: 1) Der grosse Tem
der Hera auf Samos, nach Herodot 3, 60 der grösste aller
bekannten Tempel (*νηὸς μέγιστος πάντων νηῶν τῶν ἡμεῖς ἴδ*
begonnen von Rhoikos, fortgeführt und vollendet von Thec
ros, zwischen Ol. 25 u. 35 (= zw. 676 u. 636). Vgl. Bursia
Allg. Enc. S. 401; Brunn, Gesch. d. gr. Künstl. I. S. 30 ff.
S. 380 ff. — 2) Das Schatzhaus des Tyrannen Myron
Olympia, von demselben erbaut, nachdem er Ol. 33 (= 648 v.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

nen Wagensieg in Olympia errungen hatte (Paus. VI, 19, 2; ursian in Allg. Enc. S. 402).

2. Die Plastik.

a. Die Holzschnitzerei. Das älteste umfassende Kunstwerk ser Gattung war der sogen. Kasten oder die Lade des Kyelos (um Ol. 10 = 740 v. Chr.), eine der bedeutendsten mylogischen Reliefcompositionen, aus Cedernholz (*λάρναξ, Κυψέλη*) Erbstück in der Familie des Vaters oder der Mutter des kothischen Tyrannen Kypselos (Ol. 31, 2 — 38, 4 = 655—625 Chr.), in welchem dieser nach der Sage von seiner Mutter Labda den Nachstellungen ihrer Verwandten, der Bakchiaden, verkt worden sein sollte (Herod. 5, 92, 4), von Kypselos selbst r seinen Nachkommen im Hinterraume (Opisthodom) des Tems der Hera zu Olympia geweiht. (Dio Chrys. 11, 45. p. 325 sk., 188 Emper.: *ὡς αὐτὸς ἑωρακὼς εἴην ἐν Ὀλυμπίᾳ ἐν τῷ ὀπισθοδόμῳ τοῦ νεὼ τῆς Ἥρας ὑπόμνημα τῆς ἀρπαγῆς ἐκείνης, τῇ ξυλίνῃ κιβωτῷ τῇ ἀνατεθείσῃ ὑπὸ Κυψέλου*; vgl. die ausliche Beschreibung der Lade bei Paus. V, 17, 5 ff.; Müller's db. § 57). Overbeck, Gesch. d. griech. Plast. I. S. 62 ff.: war das ganze Werk ein Kasten oder eine Lade aus Cedern- von wahrscheinlich viereckiger Gestalt und ansehnlicher se, welche nach Dio Chrysostomus im Hinterhause (Opistho-) des Heratempels in Olympia stand, wo sie auch Pausanias der sie in drei Kapiteln des fünften Buches seines Reisees (17—19) ausführlich beschreibt. Die Reliefe, welche theils dem Cedernholze des Kastens selbst geschnitzt, theils aus und Elfenbein gefertigt und auf den Holzgrund aufgenietet n, bedeckten die vordere Langseite und die beiden Schmaln des Kastens, und zwar in fünf, höchst wahrscheinlich durch mentleisten von einander getrennten Streifen übereinander, ie Pausanias in der Art beschreibt, dass er bei dem ersten untersten Streifen von rechts nach links um den Kasten beim zweiten umkehrte und von links nach rechts schritt, eim dritten und fünften ebenfalls von rechts nach links, und vierten von links nach rechts zu gehen. Die Hinterseite astens scheint mit Bildwerken nicht verziert und gegen die elwand gestellt gewesen zu sein, da kein Grund für das und Hergehen des Beschreibers abzusehen ist, wenn der n frei aufgestellt und rings umschreitbar, also auch rings

ΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

mit Bildwerken geschmückt gewesen wäre. Die Zeit des Werk ist allerdings nur durch Wahrscheinlichkeitsgründe und nur u gefähr, nämlich frühestens in die ersten 10 Olympiaden, d. zwischen 776 und 736 anzusetzen, und kann spätestens vor (49, 2 (= 582) an dem Orte aufgestellt worden sein, wo es uns Gewährsmänner sahen. Die Anordnung der Darstellungen w folgende (vgl. auch Overbeck's Abhandl.: 'Ueber die Lade d Kypselos, in Abhandll. der sächs. Gesellsch. d. Wiss. phil.-hist Classe Bd. IV. S. 591 ff. nebst einer Tafel):

Erster, unterster Streifen, von rechts nach links.

Seitenfläche 1: Pelops' und Oinomaos' Wettfahrt und Amphiaraos' Ausz
Vorderfläche: Pelias' Leichenspiele, welche eine grosse aus einer Reihe Kämpfergruppen zusammengesetzte Composition für sich den, eingefasst durch Herakles als Kampfrichter und Aka mit den Preisdreifüssen.
Seitenfläche 2: Herakles im Kampfe mit der Hydra unter Iolaos' und A ne's Beistand und Phineus durch die Boreaden von den H pyien befreit.

Zweiter Streifen, von links nach rechts.

Seitenfläche 2: Die Nacht mit Schlaf und Tod in Kindergestalt auf den men, sodann Recht und Unrecht (Dike und Adikia), und Pharmakeutrien, Weiber, die Zaubertränke in einem M bereiten.
Vorderfläche: Idas und Marpessa; Zeus in der Gestalt des Amphitryon Alkmene; Menelaos, der Helena nach Troja's Zerstörun Gefangene zum Lager führt; Aphrodite zwischen Iason Medeia; Apollon und die (drei) Musen; Atlas und Hera Ares und Aphrodite.
Seitenfläche 1: Peleus und Thetis und Perseus von den Gorgonen verf

Dritter Streifen, von rechts nach links.

Seitenfläche 1: Vorderfläche: Seitenfläche 2: Kriegsscenen zu Ross und zu Fuss in verschiedenen St des Kampfes, von denen Pausanias es dahin gestellt lässt, ob sie sich auf die älteste Geschichte der Kypse oder, was ungleich wahrscheinlicher ist, auf den Krie Pylier und Arkader beziehen, den Homer Il. 7, 135 f sungen hat.

Vierter Streifen, von links nach rechts.

Seitenfläche 2: Boreas raubt Oreithyia und Herakles bekämpft den leibigen Geryon.
Vorderfläche: Theseus und Ariadne; Achilleus und Memnon im K von den Müttern umgeben; Meilanion und Atalante; und Hektor im Zweikampf, zwischen ihnen Eros; die kuren führen Aethra in die Gefangenschaft der Helena;

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

und Agamemnons Zweikampf über Iphidamas' Leiche; Artemis hält Panther und Löwen in den Händen empor; das Urteil des Paris; Aias raubt Kassandra vom Palladion weg.

itenfläche 1: Eteokles und Polyneikes im Zweikampf und Dionysos gelagert unter Bäumen.

Fünfter und oberster Streifen, von links nach rechts.

itenfläche 1: Odysseus und Kirke nach Pausanias' Annahme in der Grotte gelagert, vor welcher vier Dienerinnen das Mahl herrichten.

rderfläche: Der Kentaur Cheiron und Thetis mit Hephaistos und einem Diener, Zweigespann mit Nereiden; Nausikaa auf dem Maulthiergespann mit einer ihrer Gefährtinnen.

ltenfläche 2: Herakles bekämpft die Kentauren.

Die Verzierung des ganzen Geräthes mit über einander lieiden Bilderstreifen, welche, beiläufig bemerkt, in dem Ornamenngsschema mehrerer derartigen in Vasenbildern dargestellten sten Analogien findet, erinnert einerseits an die concentrischen isstreifen, mit denen die heroischen Schilde verziert waren m Vorsteh. S. 17), andrerseits an die Vasen auch der fortgerittenern Malerei, welche, wie die Kypseloslade, ihre Gegenstände Kreisen des Epos entnommen hat.'

b. Die Thonbildnerei, namentlich in Korinth und Athen ebildet. An erstern Orte soll der Töpfer Butades (al. Diades) aus Sikyon (vor Ol. 29 = 664 v. Chr.) die von ihm erlene Portraitbildnerei in Thon (similitudines ex argilla) ausgeauch zuerst Röthel zum Thon hinzugefügt, und ebenso die tziegel (Akroterien) des Daches mit Masken geschmückt haben, er anfangs als Flachreliefs (*πρόστυπον*), sodann als Hochrelief *ιον*) formte. (Plin. 35, 151 ff.: Fingere ex argilla similitus Butades Sicyonius figulus primus invenit Corinthi . . . Bu inventum est rubricam addere aut ex rubra creta fingere, usque personas tegularum extremis imbricibus imposuit, quae initia prostypa vocavit, postea idem ectypa fecit [hinc et gia templorum orta] propter hunc plastae appellati . . . cre- re res in tantum ut nulla signa statuaeve sine argilla fierent. apparet antiquiorem hanc fuisse scientiam quam fundendi Vgl. Brunn, Gesch. d. gr. Künstl. I. S. 23 ff.; Overbeck, h. d. Plast. I. S. 67). Eines der charakteristischsten unter den erhaltenen Thon-Akroterien ist ein wahrscheinlich zum alten enon gehöriger Stirnziegel mit der Gorgonenmaske in der en Form auf der Akropolis in Athen (s. Ross, Archäol. Aufs. f. 8; Bursian in Allg. Enc. S. 405).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

c. Die Metallarbeit, später als die Thonbildnerei erfunde und wesentlich gefördert durch die in diesem Zeitabschnitte v Glaukos aus Chios (nach Späteren irrthümlich aus Samos) (22 (= 690) erfundene Löthung des Eisens, *κόλλησις σιδήρο* ferruminatio. Herod. 1, 25: *Ἀνέθηκε δὲ Ἀλυάττης ἐς Δελφο κρητῆρά τε ἀργύρεον μέγαν καὶ ὑποκρητηρίδιον σιδήρεον κολλητὸ θέης ἄξιον διὰ πάντων τῶν ἐν Δελφοῖσι ἀναθημάτων, Γλαύκ τοῦ Χίου ποίημα, ὃς μοῦνος δὴ πάντων ἀνθρώπων σιδήρ κόλλησιν ἐξεῦρε.* Paus. 10, 16, 1: *Τῶν δὲ ἀναθημάτων, ἃ βασιλεῖς ἀπέστειλαν οἱ Λυδῶν, οὐδὲν ἔτι ἦν αὐτῶν εἰ μὴ σιδ ροῦν μόνον τὸ ὑπόθημα τοῦ Ἀλυάττου κρατῆρος. τοῦτο Γλαύκ μέν ἐστιν ἔργον τοῦ Χίου, σιδήρου κόλλησιν ἀνδρὸς εὑρόντ* Hesych. v. *Γλαύκου τέχνη· παροιμία ἐπὶ τῶν ῥᾳδίως κατεργα μένων. Διονυσόδωρος δὲ τὴν τοῦ σιδήρου κόλλησιν. Γλαῦκ γὰρ Χῖος σιδήρου κόλλησιν εὗρεν.* Vgl. Brunn a. a. O. S. Bursian a. a. O. S. 406; Overbeck, Schriftqu. S. 47 ff.; u. Ges d. gr. Plast. S. 68.

Der grösste und folgenreichste Fortschritt in der Technik Metallarbeiten war die Erfindung des Erzgusses (statt des früh Hämmerns und Treibens des Erzes mit Hammer und Bunz Diese wichtige Erfindung wird dem Rhoikos, Sohne des Phil und Theodôros dem Aeltern, Sohne des Telekles, auf Samos, Ol. 25 (= 680), zugeschrieben. Paus. VIII, 14, 8: *Διέχεαν χαλκὸν πρῶτοι καὶ ἀγάλματα ἐχωνεύσαντο Ῥοῖκός τε Φιλαίου Θεόδωρος Τηλεκλέους Σάμιοι. Θεοδώρου δὲ ἔργον ἦν κα ἐπὶ τοῦ λίθου τῆς σμαράγδου σφραγὶς, ἣν Πολυκράτης ὁ Σά τυραννήσας ἐφόρει τε τὰ μάλιστα, καὶ ἐπ' αὐτῇ πειρισσῶς δι ἠγάλλετο.* Herod. 3, 60: *τρίτον δέ σφι (Σαμίοισιν) ἐξέργα νηὸς μέγιστος πάντων νηῶν τῶν ἡμεῖς ἴδμεν, τοῦ ἀρχιτέκτων π τος ἐγένετο Ῥοῖκος Φίλεω ἐπιχώριος.* Paus. 3, 12, 10: *ται τὴν Σκιάδα* (in Sparta) *Θεοδώρου τοῦ Σαμίου φασὶν εἶναι : ημα, ὃς πρῶτος διαχέαι σίδηρον εὗρε καὶ ἀγάλματα ἀπ' α πλάσαι.* Vgl. Brunn a. a. O. I. S. 30 ff.; II. S. 380 ff.; Ur im N. Rhein. Mus. Bd. 10. S. 1 ff.; Bursian a. a. O. S. 406 N. Jahrbb. f. Phil. Bd. 73. S. 509 ff.; Overbeck, Schriftqu. S. 4 u. Gesch. d. Plast. S. 69 ff. — Die Kunst des Erzgusses verl tete sich schnell über das europäische Griechenland und beson bei den Doriern, und zunächst in Kreta, nächstdem in Sik und Aegina; auch in Sparta, wo namentlich die beiden Kü ler Syadras und Chartas den Erzguss anwandten. Doch w

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ei den edlern Metallen (Gold und Silber) auch nach der Erndung des Erzgusses die alte Methode des Hämmerns und Treiens festgehalten, weil dieselben durch den Guss spröde und für e feinere Bearbeitung durch scharfe Instrumente ungeeignet urden. Auch wurde Gold und Silber nur selten zu grösseren atuarischen Werken angewandt (so eine ganz goldne Kolossalatue des Zeus, von Kypselos, dem Tyrannen von Korinth, im mpel der Hera zu Olympia aufgestellt, Paus. 5, 2, 3; Strab. VIII 353; 378; so ein goldnes Löwenbild, 10 Talente wiegend, von ösus nach Delphi gesandt, Herod. 1, 50). Häufiger wurden die lern Metalle zu Gefässen, wie zu Mischkesseln (so die von Gyges, nig von Lydien, nach Delphi gesandten sechs Mischkessel, He-l. 1, 14; der goldne und silberne Mischkessel von Krösus ebenin gesandt, Herod. 1, 51), zu Bechern, Schalen, Schmucksachen dgl. verwendet. Endlich wurde in diesem Zeitabschnitte (seit 8 = 744) die Münzprägung in Gold und Silber begonnen, nten im XXXVIII. Abschn.

d. Die Marmorsculptur, zuerst in Chios durch den Bildler Melas, Ol. 30 (= 656) geübt, und von seinem Sohne Mikdes und seinem Enkel Archermos und dessen Söhnen Buos und Athenis fortgesetzt. Plin. 36, 11 ff: Cum hi (näml. oenus et Scyllis, s. im Folg.) essent, iam fuerat in Chio insula las sculptor, dein filius eius Micciades, ac deinde nepos Armus, cuius filii Bupalus et Athenis vel clarissimi in ea atia fuere Hipponactis poetae (des Jambographen, s. Abth. II, 05 ff.) aetate, quem certum est LX. olympiade fuisse. . . Coma in finitimis insulis simulacra postea fecere, sicut in Delo, us subiecerunt carmen, non vitibus tantum censeri Chion, sed peribus Archermi filiorum. ostendunt et Lasii Dianam manibus m factam; in ipsa Chio narrata est operis eorum Dianae facies iblimi posita, cuius voltum intrantes tristem, exeuntes hilan putant. Romae signa eorum sunt in Palatina aede Apolin fastigio et omnibus fere quae fecit divos Augustus; patris ue eorum et Deli fuere opera et in Lesbo insula. Vgl. Brunn I, ff.; Bursian, S. 409; Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. I, S. 72 ff. Nächst der genannten Künstlerfamilie auf Chios sind aus a die der alten Dädalidenzunft angehörenden Künstler Dios und Skyllis (um Ol. 50 = 576) zu erwähnen. Sie wann nach dem griechischen Festlande aus und liessen sich in on nieder (wahrscheinlich vom Tyrannen Kleisthenes dazu

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

veranlasst), wo sie im öffentlichen Auftrage eine Gruppe von Götte: statuen verfertigten. Auch für andre griechische Städte, w: Kleonä, Argos, Tiryns, Ambrakia, arbeiteten sie eine grosse Anzal von Bildwerken (unter welchen einige noch aus Holz, zum The mit Elfenbeinverzierung). Plin. 36, 9 ff.: Marmore sculpendo prii omnium inclaruerunt Dipoenus et Scyllis geniti in Creta insu etiamnum Medis imperantibus priusque quam Cyrus in Pers regnare inciperet, hoc est olympiade circiter L. hi Sicyonem contulere, quae diu fuit officinarum omnium talium patria. deoru simulacra publice locaverant iis Sicyonii, quae prius quam absc verentur artifices iniuriam questi abiere in Aetolos. protinus S cyonem fames invasit ac sterilitas maerorque dirus. remedii petentibus Apollo Pythius respondit, si Dipoenus et Scyllis deor simulacra perfecissent, quod magnis mercedibus obsequiisque i petratum est. fuere autem simulacra ea Apollinis, Dianae, H culis, Minervae, quod e coelo postea tactum est. Ib. § 14: Dipoe quidem Ambracia, Argos, Cleonae operibus refertae fuere. omi autem (auch die chiische Bildhauerfamilie) candido tantum m more usi sunt e Paro insula, quem lapidem coepere lychnit appellare, quoniam ad lucernas in cuniculis caederetur, ut auc est Varro etc. Clem. Alex. Protrept. IV, p. 12. ed. Pott.: *Ἐγε σθην καὶ ἄλλω τινὲ δύω, Κρητικὼ οἶμαι ἀνδριαντοποιώ, Σκύλ καὶ Δίποινος ὠνομαζέσθην. τούτω δὲ τὰ ἐν Ἄργει τοῖν Δ σκούροιν ἀγάλματα κατεσκευασάτην, καὶ τὸν ἐν Τίρυνθι Ἡ κλέους ἀνδριάντα καὶ τὸ τῆς Μουνυχίας Ἀρτέμιδος ξόανον Σικυῶνι.* (Brunn I, S. 43 ff.; Urlichs, Skopas' Leben und We Greifsw. 1863, S. 219 ff.; Bursian S. 410; Overb. I, S. 75 ff.)

Aus der Künstlerschule von Dipoinos und Skyllis ging e grosse Anzahl von Kunstjüngern hervor, die in verschiede Zweigen der Bildkunst arbeiteten. Zunächst die Spartaner Th kles, Sohn des Hegylos, Dorykleidas nebst dessen Bruder Me und Dontas, welche verschiedene theils im Heraion zu Olym theils in den Schatzhäusern der Epidaurier und Megarer eber selbst aufgestellte Götterbilder und Gruppen aus Cedernholz Gold fertigten. (Paus. V, 17, 1 ff.; VI, 19, 8; 12 ff.; Brun S. 45 ff.; Bursian S. 411); ferner der Erzarbeiter Klearchos Rhegion in Unteritalien), Tektaios und Angelion (aus u kanntem Vaterlande, viell. aus Kos), die beiden Letzteren Le des berühmten äginetischen Bildhauers Kallion, des Stifters äginetischen Bildnerschule (s. im Folg.) Vermuthlich noc

esen Zeitabschnitt gehört der Spartaner Gitiades, ebenfalls der hule des Dipoinos und Skyllis angehörend. (Overb. I, S. 80 ff.; hriftqu. S. 61 ff.)

Ebenso gehört noch in diese Zeit Smilis aus Aegina, be-hmter Bildhauer und Architekt (Brunn I, S. 26 ff.); ferner thykles aus Magnesia (am Mäander), Verfertiger des im Alter-ume hochberühmten (vermuthlich marmornen) Throns des ykläischen Apollo, an welchem ein Cyclus von mytholog-hen Kunstvorstellungen angebracht war. Die Beschreibung des rones im Pausanias (III, 18, 9 ff.) hat hauptsächlich ein kunst-thologisches Interesse. Die Gestalt wird nur kurz und in solcher eise berührt, dass wir uns ein klares Bild davon zu entwerfen ht im Stande sind. Die Statue sass nicht, sondern stand in Mitte des vom Throne wahrscheinlich nur auf drei Seiten schlossenen Raumes. Ringsherum (wol an den Seiten) waren h mehrere von einander gesonderte Sessel aufgestellt. Die eichnung eines Thrones (*θρόνος* bei Pausan.) für das Ganze ist er sehr uneigentlich zu verstehen. Wollen wir einen freilich theilweise zutreffenden Vergleich mit den Werken des Mittel-rs anstellen, so können wir an die reich verzierten Chorstühle stlicher Kirchen erinnern, die in ihrer Mitte den Altar hatten, der Thron die Statue des Apollo auf dem Grabe des Hyakinthos' nn I, S. 53); vgl. Müller's Handb. §. 85, 2. Ueber die Anord-g der zahlreichen Reliefs dieses Kunstwerkes s. Brunn im Rhein. Mus. Bd. V, S. 325 ff.; Ruhl in Zeitschr. f. d. Alter-nsw. 1854. Nr. 39—41; Overbeck, Gesch. d. Plast. I, S. 82 ff.

Von Steinbildwerken gehören in diesen Zeitabschnitt noch zwei Metopen von Selinûs (auf Sicilien, s. das. IV. Abth. 6). Dieselben sind auf der Burg von Selinus beim mittlern pel von W. Harris und Sam. Angell im Jahre 1823 aufge-len worden und befinden sich jetzt in Palermo. Die Tafeln . 9½ 9. × 3 F. 6½ Z.) sind aus Kalktuff, mit Reliefs ge-ückt, die bemalt waren und die Kunst noch in ihrer Kind-zeigen (zwischen 40. und 50. Ol.). Die Darstellungen sind: erakles, nackt (die Löwenhaut wol von vergoldeter Bronze), Kerkôpen tragend; — b) Perseus mit dem Hute (*κυνῆ*) des nes und den Flügelschuhen, Athene im Peplos, Medusa mit Pegasos. Vgl. Müller's Handb. §. 90, 2; Bursian, Allg. Enc. 98; Overbeck, Gesch. d. Plast. I, S. 86 ff. Abbildungen in ndifalco, Antichità della Sicilia II, tav. 25. 26; Overbeck a. a. O.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Diesen Metopen stehen im alterthümlichen Kunststil am näch sten die Reliefs auf den vier Seiten eines von Conze und M chaelis in Sparta entdeckten Steines in Form einer auf ein viereckigen Basis stehenden abgestumpften Pyramide. Auf d beiden Schmalseiten sieht man je eine aufgerichtete Schlange, a der einen Breitseite einen Mann, der einer Frau, welcher er d Linke an den Hinterkopf legt, ein Schwert in den Hals stö (wol Orestes, die Klytämnestra tödtend), auf der andern ein Mann, der die Linke um den Nacken einer vor ihm stehend Frau legt, welche mit ihrer Linken ein harpeähnliches Instrume das er in der abgebrochenen Rechten gehalten zu haben schei ergriffen hat. Vgl. Conze u. Michalis in Ann. dell' Inst. 33. p. 34 tav. d'agg. C.; Bursian, Allg. Enc. S. 408; Overbeck, Gesch. Plast. I, S. 90.

Von Einzelstatuen verdient besondere Erwähnung: der unv sehrt erhaltene Apollon von Tenea (einem alten Städtchen si lich von Korinth), jetzt in der Glyptothek zu München aufgeste vgl. Mon. dell. Inst. IV, tav. 44; Bursian, Allg. Enc. S. 411; Ov beck, Gesch. d. Plast. I, S. 91 ff.

3. Die Malerei ist bei den Griechen später als die übri Kunstzweige zur selbständigen Entwickelung gelangt, indem aufangs nur als schmückendes Beiwerk für die Letzteren, name lich der Kerameutik und zum Theil auch der Architektur trachtet wurde und meist nur als colorirte Umrisszeichnung die Wegen ihres Zusammenhanges mit der Kerameutik werden K rinth und Sikyon als die ersten Malerstätten bezeichnet, dem Korinther Kleanthes wird die Erfindung der einfac Umrisszeichnung, dem Korinther Aridikes und dem Sikyo Telephanes die Ausbildung derselben durch Hinzufügung inne die einzelnen Körpertheile hervorhebender Linien, endlich Korinther Ekphantos oder dem Sikyonier Kraton die Erfind des Kolorirens jener Umrisszeichnungen zugeschrieben (Plin. 35, 15). Diese Namen sind sämmtlich sagenhaft, ebenso der Athe Eumaros (Plin. 35, 56). Als erster historisch beglaubigter M ist Kimon aus Kleonae zu betrachten, der, nach Aelian, Malerkunst ausbildete, die damals noch eben in der ersten K wickelung sich befand und ohne Kunst und Erfahrung von sei Vorgängern ausgeübt ward, überhaupt gewissermassen noch in Windeln und an der Mutterbrust lag; weshalb er auch eine re lichere Bezahlung als seine Vorgänger empfing' (Aelian VIII

ἰμων ὁ Κλεωναῖος ἐξειργάσατό, φασι, τὴν τέχνην τὴν γραφικήν, τοφυομένην ἔτι καὶ ἀτέχνως ὑπὸ τῶν πρὸ αὐτοῦ καὶ ἀπείρως πελουμένην καὶ τρόπον τινὰ ἐν σπαργάνοις καὶ γάλαξιν οὖσαν. ἃ ταῦτά τοι καὶ μισθοὺς τῶν πρὸ αὐτοῦ πρῶτος ἔλαβεν ἀδο-ρους). Nach Plinius erfand er catagrapha (= obliquas imagines), ner Mannigfaltigkeit der Gesichtsbildung, das Zurück-, Auf- d Herunterblicken; er schied in den Hauptgliedern die feineren eile, hob die Adern hervor, und erfand in der Bekleidung die zeichnung der Falten und Busen' (Plin. n. h. 35, 56: Cimon onaeus catagrapha invenit, hoc est obliquas imagines, et varie mare voltus, respicientis suspicientisve vel despicientis. articulis mbra distinxit, venas protulit, praeterque in veste rugas et sinus enit). Noch früher vielleicht als im Peloponnes wurde in Klein- en die Malerei geübt, wo die von den Phöniziern, Lydiern und ygiern betriebenen Buntwebereien, Stickereien und Färbereien Erfindung derselben veranlasst haben mag. Als erster Maler Kleinasien wird Bularchos genannt, der die Zerstörung von gnesia (um Ol. 36) gemalt haben soll (Plin. n. h. 7, 126; 35, 55; Brunn II, S. 4; Bursian, Allg. Enc. S. 421; Overbeck, Schriftqu. 7 ff.

---

§. 5. B. Zweiter Abschnitt, von Ol. 60 bis 80 (= 540 60): Die Zeit der freien Entwickelung der aufstreben- Kunst; ein Zeitraum von 80 Jahren.

1. Die Hauptstätten der Kunst sind in diesem Zeitabschnitte ellas: Sikyon, Argos, Aegina, Athen; in Unteritalien: gion. Die bedeutendsten Künstler in Sikyon waren Kana- und Aristokles; — in Argos: Ageladas (der Lehrer des n, Pheidias und Polykleitos), Aristomedon, Glaukos, Dio- os; — in Aegina: Kallon, Onatos, Glaukias, Anaxa- s; — in Athen: Endoios, Antenor, Amphikrates, Hegias egesias), Kritios, Nesiotes; — in Rhegion: Pythagoras. rdem sind noch erwähnenswerth: in Theben: Askaros, Ari- edes, Sokrates; — in Korinth: Diyllos, Amyklaios, nis; — in Sparta: Gorgias, Kratinos; — in Troezen: Her- — auf Samos: Pythagoras (nach Urlichs Chrest. Plin. ff., vielleicht identisch mit dem im Vorstehenden erwähnten ler aus Rhegion); — auf Paros: Arkesilaos; — auf Kreta: okles. (Vgl. Brunn I, S. 61 ff.; Müller's Handb. § 82; Bur-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

sian in Allg. Enc. S. 412 ff.; Overbeck, Schriftqu. S. 73 ff.; Gesc d. Plast. I, S. 104 ff.)

2. Als die bedeutendsten uns erhaltenen Monumente a diesem Zeitabschnitte sind zu nennen:

a. Die berühmten Giebelgruppen des Athenetempe von Aegina, im Jahre 1811 von mehreren Deutschen, Dänen u Engländern (Bröndsted, Koes, Cockerell, Foster, v. Haller, Linl v. Stackelberg) aufgefunden, vom damaligen Kronprinzen, spätern K nig von Bayern, Ludwig I. für 70,000 südd. Gulden gekauft, 1816 u. von Thorwaldsen in Modell, von M. Wagner in Marmor restaurirt u in der Glyptothek in München (im sogen. Aegineten-Saal, Nr. 54— aufgestellt. 'Sie bildeten zwei einander entsprechende Gruppen den Giebelfeldern des Pallastempels, wovon die westliche v ständiger, die östlichen Figuren aber grösser und besser gearbe sind. Athene leitet die Kämpfe der Aeakiden oder äginetisc Helden gegen Troja, im W. den Kampf um Patroklos' Leichr (nach Anderen um den des Achilleus), im O. um Oïkles, der Streitgenoss des Herakles gegen Laomedon von den Troern schlagen wurde. Herakles steht im O. zum Aeakiden Tela im Verhältniss des Bogenschützen zum Schwerbewaffneten (Pind. I, 5, 27; Eurip. Herc. fur. 158), wie Teukros zu Aias im Costüm und Gestalt des Herakles entspricht der auf den thasis Münzen. Wie die Aeakiden hier die Barbaren Asiens schl und ihre Landsleute aus grosser Noth retten, so hatten sie lich bei Salamis, dem Glauben nach, mitgefochten. (Herod. 8, *ἔδοξε δέ σφι εὔξασθαι τοῖσι θεοῖσι καὶ ἐπικαλέσασθαι Αἰακίδας συμμάχους, ὡς δέ σφι ἔδοξε, καὶ ἐποίευν ταῦτα· ε μενοι γὰρ πᾶσι τοῖσι θεοῖσι, αὐτόθεν μὲν ἐκ Σαλαμῖνος Αἰ τε καὶ Τελαμῶνα ἐπεκαλέοντο, ἐπὶ δὲ Αἰακὸν καὶ τοὺς ἀλ Αἰακίδας νέα ἀπέστελλον ἐς Αἴγιναν*), und ihre Nachkommen Rettung von Hellas das Ihrige beigetragen. Hiernach geh die Gruppen in die Zeit um Ol. 75 (470 v. Chr.). Dem Ma war vergoldete Bronze angefügt (viele Löcher lassen den von Waffenstücken errathen), auch die Locken zum Theil aus B angesetzt. Spuren von Farbe an Waffen, Kleidern, Augäp Lippen, nicht am Fleische. Die Anordnung der Gruppen ist fach und regelmässig, architektonisch-symmetrisch; die Fo der Körper sind überaus muskulös; Gelenke, Sehnen sehr hervorgehoben, und eben dadurch alle Umrisse hart und schnei doch mit grosser Naturwahrheit und Lebendigkeit, welch

lesen äginetischen Statuen in den meisten Stücken ganz beson-
ers bewundert wird. Auf den Akroterien standen weibliche Fi-
uren in alterthümlicher Draperie und Haltung (Mören, Niken,
eren? nach Anderen Horen)', Müller's Handb. § 90, 3. Die reiche
teratur zu diesen Giebelgruppen s. bei Müller a. a. O.; Overbeck,
sch. d. Plast. I, S. 206 Nr. 61 u. Brunn, Beschreib. d. Glyptoth.
66 ff.

b. Das sogenannte Harpyienmonument von Xanthos in
kien, von Sir Charles Fellow nebst anderen dortigen Alter-
imern im Jahre 1838 aufgefunden und grösstentheils nach Lon-
n ins British Museum gebracht, wo sie einen besondern Lycia-
loon (The Xanthian Marbles) bilden. (Das Verzeichniss der-
ben liefert die Synopsis of the contents of the British Museum
105 ff.). Das Harpyienmonument (s. die Abbild. in Overbeck's
sch. d. Plast. I, S. 154) ist ein thurmartiges Grabmonument aus
em einzigen Kalksteinblock von etwa 20' Höhe gehauen, wel-
r oben auf der Höhe des Reliefs die Grabkammer enthält, zu
auf der Westseite eine kleine, das Relief unterbrechende Oeff-
ng führt, die nur zum Hereinschieben der Aschenbehälter ge-
nt haben kann. Die Reliefs bilden einen etwa 5 M. über den
en in die vier Seiten des Thurmes eingelassenen Fries, der
je drei Platten weissen Marmors von 91 Cm. Höhe, und an
Ost- und Westseite 2 M. 57, an den beiden anderen Seiten
. 25 Länge innerhalb des Rahmens gebildet wird. Die dar-
ellten Figuren scheinen sich auf den Tod, auf die fromme
gebung an die Gottheit und auf eine ahnungsvolle Hoffnung
aus dem Tode hervorgehenden Lebens zu beziehen (vgl. E. Cur-
in Archäol. Zeitg. 1855 Nr. 73; Overbeck a. a. O. S. 155 ff.).
ildung der Reliefs in Fellow's Journal written during an ex-
ion in Asia Minor, Lond. 1839. p. 231 und eine bessere in
n Account of discoveries in Lycia, Lond. 1841. p. 170, wieder-
in Gerhard's Archäol. Zeitg. 1843. Taf. 4, S. 49 noch sehr
htigt und verbessert. Vgl. die sehr eindringende Beschreibung
Erklärung von E. Braun, Ann. XVI, p. 133; Bull. 1845 p. 14
im N. Rhein. Mus. 1844 S. 481 ff. S. auch Welcker in Müller's
lb. § 90. Als Zeit der Bearbeitung dieses Kunstwerkes ist
Mitte der 70er Olymp. anzunehmen, also ziemlich nahe der
der äginetischen Giebelgruppen. — Mit den Bildwerken des
yienmonuments im Kunststil sehr nahe verwandt ist

c. das sogenannte Leukothearelief der Villa Albani,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

von unbekannter Herkunft. Das Relief (s. die Abbildg. bei Overbeck, Gesch. d. Plast. S. 159) stellt in einer sitzenden Frau, nicht, wie früher angenommen wurde, eine Göttin, sondern 'eine verstorbene Mutter vor, welche der Korb unter ihrem Sessel, auf Wollarbeit hinweisend, als gute Hausfrau charakterisirt, während sie dargestellt ist — wie andre Mütter auf den späteren Parallelmonumenten — mit dem jüngsten Kinde tändelnd, das ihr ähnlich freundlich und innig wie die davongetragenen Verstorbenen der Harpyien an dem Monumente von Xanthos das Händchen entgegenstreckt. Zwei ältere Kinder sind, von einer Wärterin oder Angehörigen des Hauses, welche eine Tänie als Liebesgabe darbringt, begleitet, vor die Mutter hingetreten, zu der sie ihrerseits ein freundliches Wort des Grusses zu sprechen scheinen.' (Overbeck a. a. O.) Vgl. Zoëga, Bassirilievi di Roma I, tav. 14; L. Friedlaender, de oper. anaglyph. in monum. sepulcr. graecis, Königsb 1847, p. 16.

d. Das Relief eines Tempelbrunnens (*περιστόμιον*), be Korinth gefunden, jetzt in England, im Privatbesitze des Lorc Guilford. Das Relief stellt einen Zug von sieben rechtshin schreitenden und drei entgegenkommenden Gottheiten dar. Der Gegenstand dieses Zuges ist am wahrscheinlichsten die Vermählung de Herakles mit Hebe, der Göttin der ewigen Jugend, diese von de Dichtern seit der Odyssee öfters gefeierte grosse Thatsache, welch für Herakles die eigentliche Gewähr seiner Aufnahme unter di Götter nach mühseligem Erdenwallen enthält. Genauer gesproche handelt es sich um den Act der Uebergabe (*ἔκδοσις*) der Brau an den Bräutigam von Seiten der Aeltern, als den eigentliche Abschluss der Hochzeitscäremonien.' (Overbeck, Gesch. d. Plas S. 133 ff.; vgl. Müller's Handb. § 96, 21; Welcker, Alte Denkm. I S. 27 ff.; Gerhard, Antik. Bildw. I, Taf. 14—16).

e. Der Altar der Zwölfgötter, aus Villa Borghese im Louvr n. 378. Unterhalb der Zwölfgötter die Chariten, Horen und Möre Vielleicht eine Nachbildung des *βωμὸς δώδεκα θεῶν* der Pisistra tiden, um Ol. 64 (= 520 v. Chr.). Vgl. Winckelmann, Werke II Taf. 7. 8; Müller's Handb. § 96, 22.

f. Das Orestesrelief von Aricia (in Latium), altgriechische nicht etruskischer Stil; aus der Mitte der 70er Olympiaden. Vg Welcker, Alte Denkm. II, S. 166 ff.; O. Jahn in Archäol. Zeitg. 184 Nr. 11; Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. I, S. 146 ff.

g. Die Terracottareliefs von der Insel Melos (einer d

oraden, s. Abth. III, S. 31): 1) Bellerophon, die Chimära bempfend; — 2) Perseus, die Medusa enthauptend; — 3) Alkäos, spielende Sappho anredend; — 4) Orestes und Elektra. Vgl. llinger, Ancient unedited monuments, series II, pl. 2 u. 3; Müll's Denkm. d. alt. Kunst I, Nr. 51 u. 52; Welcker, Alte Denkm. II, . 12. Fg. 20—22, S. 226 ff.; O. Jahn in Abhandl. d. sächs. Ges. Wiss. VIII, S. 710 ff.; Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. I, S. 148 ff.

b. Das Marmorrelief von der Insel Thasos, mit Inriften, von E. Miller 1864 aufgefunden, jetzt im Louvre: Apollo, mes und die Nymphen. Vgl. Miller in Revue archéol. 1865, l. 24, 25. S. 438 ff.; Michaelis in Archäol. Zeitg. 1867 Nr. 217; rbeck, Gesch. d. gr. Plast. I, S. 151 ff.

3. Unter den erhaltenen einzelnen Statuen dieses Zeitabittes sind besonders erwähnenswerth:

a. Die Bronzestatue des Apollo im Louvre, 1812 zu bino (in Toscana) gefunden, 'aus alter peloponnesischer Kunstle (Lippen, Augenbrauen und Brustwarzen waren versilbert), grosser Naturwahrheit und Individualität'; vgl. Müller's Handb. 2, 7 u. Welcker das.; Overbeck, Gesch. d. Plast. I, S. 160 ff. S. 208 not. 95 ff.

b. Der Marmorkopf im Museum von Madrid, aus Grossbenland stammend, in Tivoli vom Ritter Azara gefunden, t von Fea (zu Winckelmann's Gesch. d. Kunst, Bd. 8 Cap. 1. Anm. 46) erwähnt. Azara hat der Büste irrthümlich den n *ΦΕΡΕΚΥΔΗΣ* gegeben. Vgl. Hübner, die antiken Bildwerke adrid S. 110 Nr. 176; Bursian Allg. Enc. S. 416; Overbeck, . d. gr. Plast. I, S. 164.

. Archaistische Athene im Dresdner Museum, vernelt, Müller's Handb. § 96, 13; Friederichs, Bausteine S. 74 ff. 7; Overbeck, Gesch. d. griech. Plast. S. 173.

. Athene in Villa Albani, stark verstümmelt; vgl. Winckel, Mon. ined. I, p. 18 n. 17; Werke, Bd. 7, Taf. 4; Overbeck, ; E. Braun, Ruinen u. Mus. Roms S. 663.

. Die Malerei. Die bedeutendsten Maler dieses Zeitabtes sind:

. Mandrokles, aus Samos, der Erbauer der Schiffbrücke len Bosporus beim Heerzuge des Darius gegen die Scythen , 2); ein von ihm selbst gefertigtes Gemälde, welches den gang über diese Brücke und den am Ufer thronenden Dargestellte, weihte er in das Heraion seiner Vaterstadt (Herod.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

4, 88: *Λαρεῖος δὲ μετὰ ταῦτα, ἡσθεὶς τῇ σχεδίῃ, τὸν ἀρχιτέκτοι αὐτῆς Μανδροκλέα τὸν Σάμιον ἐδωρήσατο πᾶσι δέκα· ἀπ' ὧν Μανδροκλέης ἀπαρχήν, ζῷα γραψάμενος πᾶσαν τὴν ζεῦξιν τ Βοσπόρου καὶ βασιλέα τε Λαρεῖον ἐν προεδρίῃ κατήμενον καὶ τ στρατὸν αὐτοῦ διαβαίνοντα, ταῦτα γραψάμενος ἀνέθηκε ἐς Ἡραῖον*).

b. Kalliphon, aus Samos, malte im Heiligthum der Arten zu Ephesus den Kampf der Griechen und Trojaner bei den Sch fen (Paus. 5, 19, 2; 10, 26, 6; vgl. Brunn II. S. 56).

c. Aglaophon d. Aeltere, aus Thasos, Vater und Lehrer Polygnotos, einer der Hauptvertreter der ältern Malerschule; war der Erste, der die Nike mit Flügeln malte (Schol. Aristo Aves 574: *οἱ δὲ Ἀγλαοφῶντα, τὸν Θάσιον ζώγραφον, πτηνὴν γάσασθαι τὴν Νίκην φασί*), Quintil. 12, 10, 3; Simon. bei P 10, 27, 4; Dio Chrys. or. XII, 45; Brunn II. S. 13; Bursian A Enc. S. 422.

d. Damophilos und Gorgasos, in Unteritalien, Maler Thonbildner; sie schmückten in Rom den Ol. 71, 4 = 493 v. geweihten Tempel der Ceres beim Circus maximus mit Wand mälden und mit Thonbildern in den Giebelfeldern (Plin. n. h. 154; Brunn II. S. 57).

e. Sillax, aus Rhegion, der nach Polemon bei Athen p. 210 B. schon von Epicharmos und Simonides erwähnt also mindestens vor Ol. 78 (= 464 v. Chr.) thätig war; er schmü in Phlius die sogen. polemarchische Stoa mit Gemälden (Brun S. 57; Overbeck Schriftqu. S. 110).

Ueber die Vasenmalerei in diesem Zeitabschnitte s. Mü Handb. § 99; O. Jahn Einleit. in d. Vasenkunde S. 158 ff.; 17 Bursian Allg. Enc. S. 423.

---

§. 6. Dritte Periode: Die hellenische Kunst in il höchsten geistigen Entwickelung, von Ol. 80 bis 114 —323 v. Chr.), oder von Perikles bis zum Untergang der p schen Selbständigkeit Athens durch den lamischen Krieg, ein raum von 137 Jahren.

1. In dieser Periode waren es vorzüglich zwei Künst schulen, aus denen die grössten Meister der bildenden K hervorgingen: die attische und die argivisch-sikyoni

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Schule. Jede derselben zerfällt in eine ältere und eine jüngere Schule. Repräsentant der ältern attischen Schule ist Phidias, der ältern sikyonischen Polykleitos; Repräsentanten der jüngern attischen Schule sind Skopas und Praxiteles, der jüngern sikyonischen Euphranor und Lysippus.

Bursian in Allg. Enc. S. 424: Die Unterschiede zwischen diesen beiden einander übrigens mannigfach berührenden Schulen — hat doch Phidias, das Haupt der attischen, bei demselben argivischen Meister (Ageladas, s. ob. S. 29) gelernt wie Polykleitos, das Haupt der argivischen Schule — sind der letzte Rest der im Fortschritt der Entwickelung des Hellenismus und insbesondere in der schönsten Ausprägung des Atticismus in Literatur und Kunst mehr und mehr verschwindenden alten Gegensätze des Ionismus und Dorismus. Man kann diese Unterschiede, soweit die Lückenhaftigkeit des Materials der Ueberlieferung uns überhaupt sie noch erkennen lässt, in der Kürze darauf zurückführen, dass in der attischen Schule der Idealismus, das Streben, die Gebilde der Kunst über die Einzelerscheinungen der Wirklichkeit emporzuheben und zugleich in der körperlichen Form die ruhigeren und heftigeren Regungen der Seele auszuprägen, in der argivischen dagegen der Naturalismus, d. h. das Streben, die Gestalten der Wirklichkeit in voller Treue und Wahrheit nicht nur der äussern Erscheinung, sondern auch in strenger Richtigkeit der organischen Gliederung wiederzugeben, überwog. Wie aber der Gang der griechischen Kultur überhaupt nirgends einen Stillstand, gleichsam ein Ausruhen auf der endlich erreichten Höhe, sondern überall Fortschritt und stetige Entwickelung erkennen lässt, so ist dies auch in dieser Blüthezeit der griechischen Kunst der Fall. Allerdings hat dieselbe schon kurz nach dem Beginn dieser Periode durch Phidias und Polykleitos und ihre unmittelbaren Nachfolger in Hinsicht auf erhabene und würdevolle Schönheit wie auf Naturwahrheit und Richtigkeit der Bildung des menschlichen Körpers eine Höhe der Vortrefflichkeit erreicht, über welche hinaus kein Fortschritt mehr möglich zu sein scheint; allein sie wendet sich nun, ganz wie die dramatische Kunst in ihrem Fortgange von dem majestätischen Ernste des Aeschylus und der ruhigen Schönheit des Sophokles zu der leidenschaftlichen Erregtheit des Euripides, einem neuern, von der ältern Kunst noch nicht bebauten Gebiete zu, dem des Pathetischen, heftig Bewegten, und strebt zugleich mit Vorliebe, die anmutig reizende Schönheit des jugendlichen, fast weichlichen Jünglingskörpers und des blühenden Frauenkörpers in ihren Gebilden auszuprägen. So entwickelt sich aus der ältern die jüngere attische Schule, an deren Spitze Skopas und Praxiteles stehen, und ihr geht zur Seite eine jüngere sikyonisch-argivische Schule, von Euphranor und Lysippus geführt, der es besonders um äussere Wahrheit, um lebendige Natürlichkeit der sinnlichen Erscheinung für das Auge zu thun ist. Es ist nicht zu leugnen, dass diese beiden Richtungen durch die der Natur der Sache wenig adäquate Bevorzugung des Vorübergehenden vor dem Dauernden, des Scheines vor dem Wesen, welche nothwendig zu der auf jedem Gebiete des künstlerischen Schaffens gefährlichen und verderblichen Virtuosität führen musste, auch den ersten Keim des Verfalls in sich tragen und daher vom absoluten ästhetischen Standpunkte aus nicht als ein reiner Fortschritt bezeichnet werden

können; allein die historische Betrachtung lehrt uns, dass sie durch den ganzen Entwickelungsgang der nationalhellenischen Kultur, der erst in ihnen seinen Abschluss erreicht, bedingt und also auch als ein wenigstens relativer Fortschritt aufzufassen sind.

2. Nach dem Vorstehenden zerfällt diese Periode in zwei Hauptabschnitte:

A. Erster Abschnitt: die ältere Zeit, von Ol. 80—100 (= 460—376 v. Chr.).

B. Zweiter Abschnitt: die jüngere Zeit, von Ol. 100—114 (= 376—323 v. Chr.).

A. Die ältere Zeit der höchsten Kunstblüthe, Ol. 80—100 (460—376).

1. Die Künstler in diesem Zeitabschnitte sind:

a. In Athen: 1) Phidias — 2) Myron — 3) Alkamenes — 4) Agorakritos — 5) Kolotes — 6) Paionios — 7) Thrasymedes — 8) Theokosmos — 9) Praxias — 10) Lykios — 11) Styppax — 12) Kresilas — 13) Strongylion — 14) Kallimachos — 15) Demetrios — 16) Pyrrhos — 17) Sokrates — 18) Nikeratos — 19) Deinomenes — 20) Kleiton. — Die Maler 21) Polygnôtos — 22) Mikon — 23) Panainos — 24) Pauson — 25) Agatharchos.

b. In Argos und Sikyon: 1) Polykleitos — 2—7) dessen Schüler Asopodoros, Alexis, Aristides, Phrynon (Dinon), Athenodoros, Dameas — 8) Kanachos — 9) Perikleitos — 10) Patrokles — 11) Daidalos — 12) Naukydes — 13) dessen Schüler Alypos — 14) Polykleitos der Jüngere, Naukydes' Schüler — 15) Antiphanes, Schüler des Perikleitos — 16) Kleon, Schüler des Antiphanes — 17) Phradmon — 18) Dorotheos.

Die bedeutendsten Künstler unter den eben Genannten sind folgende:

1) Phidias, der grösste und gefeiertste Bildhauer der Griechen, Sohn des Charmides, aus Athen (an der Basis des Zeusbildes zu Olympia brachte er die Inschrift an: *Φειδίας Χαρμίδου ν Ἀθηναῖος μ' ἐποίησε*, Paus. 5, 10, 2); sein Geburtsjahr ist unbekannt (Müller vermuthet dasselbe in Ol. 73 = 486, Brunn in Ol. 70 = 496); seine Blüthezeit fällt (nach Plinius n. h. 34, 49) in Ol. 83 (= 446 v. Chr.), zu Anfange von Perikles' Staatsleitung. Seine Lehrer waren Hegias und Ageladas (s. ob. S. 29). In seinem höhern Alter wurde er wegen Veruntreuung eines Thei-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

des Goldes bei der Verfertigung der Statue der Athene Parthenos angeklagt; allein, da er auf den Rath des Perikles den Goldschmuck der Göttin so eingerichtet hatte, dass er abgenommen und nachgewogen werden konnte, wurde es ihm leicht sich von der Anklage zu befreien; seine Neider und Feinde (oder vielmehr die eines Gönners Perikles) erhoben aber eine zweite Klage gegen ihn auf 'Gotteslästerung', weil er sein eignes Bild und das des Perikles auf dem Schilde der Göttin angebracht habe. Er wurde daher in den Kerker geworfen und starb daselbst (an einer Krankheit oder an beigebrachtem Gift) etwa 70 Jahr alt (um Ol. 88, 3 = 426 v. Chr.).

Seine Werke sind: 1) Der Zeus zu Olympia (s. im Folg.); — 2) eine Anzahl Athenebilder: a) das Bild der Athene Parthenos auf der Akropolis von Athen, aus Gold und Elfenbein (s. im Folg.); — b) das Bild der Athene im Tempel zu Pellene; ebenfalls aus Gold und Elfenbein; — c) das der Athene Areia zu Plataeae (ein sogen. Akrolith, d. i. Kopf, Hände und Füsse aus Marmor, das Uebrige ein stark vergoldetes oder mit feinen Goldplatten belegtes Holzbild); — d) Bild der Athene zu Elis, aus Gold und Elfenbein; — e) Ehernes Bild der Athene Promachos, im Andenken an die persischen Siege auf der Akropolis zu Athen aufgestellt (s. im Folg., § 7, b, 4); — f) ein zweites ehernes Bild der Athene Promachos von den Lemniern auf der Akropolis zu Athen geweiht (dah. ἡ Λημνία gen.); — g) ein drittes ehernes Bild der Athene, das (nach Plin. n. h. 34, 54) Paulus Aemilius in Rom beim Tempel der Fortunae huiusce diei weihte; — 3) Andre Götterbilder: a) Apollo Parnopios (Παρνόπιος, der Heuschreckenwehrer), Erzbild auf der Akropolis zu Athen; — b) Hermes, Marmorbild, am Eingange des Ismenion zu Theben, neben einer Athene des Skopas aufgestellt, weshalb Beide Πρόναοι genannt wurden; — c) Aphrodite Urania zu Elis, aus Gold und Elfenbein, mit dem Fusse auf einer Schildkröte; — d) Aphrodite Urania zu Athen unweit des Kerameikos, aus parischem Marmor; — e) Aphrodite, aus Marmor, zu Rom in den Bauten der Octavia aufgestellt; — f) die Göttermutter im Metroon beim Kerameikos zu Athen, Stoff unbekannt (die Statue von Paus. 1, 3, 4 und Arr. Peripl. 9 dem Phidias beigelegt, nach Plin. n. h. 36, 17 ein Werk des Agorakritos); — 4) Heroische Bildwerke und Porträtbildungen: a) das Weihgeschenk der Athener wegen des marathonischen Sieges in Delphi, aus dreizehn Bronze-

statuen bestehend (Miltiades, als Hauptperson, umgeben von Athene und Apollo, in der Mitte; an den Seiten Erechtheus, Kekrops, Pandion, Leos, Antiochos, Aegeus und Akamas als Stammesheroen der athenischen Phylen, endlich Kodros, Theseus und Phyleus Paus. 10, 10, 1); — b) eine Amazone, auf einen Speer gestützt (Lucian. imagg. 4, 6); — c) Pantarkes Anadumenos (*Ἀναδούμενος* zu Olympia; — d) die Cliduchos (*Κλειδοῦχος*, Schlüsselträgerin) Priesterin und Tempelschliesserin (Plin. n. h. 34, 54); — e) ein nackter Erzkoloss von ungewisser Bedeutung, später in Rom (Plin. ib.: colossicon nudum); — 5) Ciselirungen in kleinsten Massstabe (Mikrotechnik): Fische, Cicaden, Bienen u. dergl (Martial. 4, 39; 10, 87, 15: Phidiaci toreuma caeli); — 6) nach Plin. 35, 54 betrieb Phidias anfangs die Malerei: cum et Phidian ipsum initio pictorem fuisse tradatur clipeumque Athenis ab eo pictum — Ob übrigens Phidias an den Sculpturen des Parthenon (s. im Folg.) selbst mitgearbeitet hat, ist ungewiss.

Ueber das Leben und die Werke des Phidias s. O. Müller de Phidiae vita et operibus (Gött. 1827, wieder abgedr. in d. Sammlung seiner kunstarchäol. Werke, Berl. 1873, II. S. 1—58); Preller in Allg. Enc. S. III. Bd. 22, Art. Phidias; Brunn I, S. 157 ff. Overbeck, Schriftqu. S. 113 ff.

2) Polykleitos, nächst Phidias der grösste griechische Bildhauer, Haupt der ältern argivisch-sikyonischen Schule, geb. zu Sikyon, lebte und wirkte in Argos (daher er auch als Argiver angeführt wird; vgl. Plat. Protag. p. 311, c: *εἰ δὲ παρὰ Πολυκλειτον τὸν Ἀργεῖον ἢ Φειδίαν τὸν Ἀθηναῖον ἀφικόμενος* etc dagegen Plin. n. h. 34, 55: Polyclitus Sicyonius Ageladae discipulus, s. ob. S. 29); über seine Lebensverhältnisse ist nichts Näheres bekannt; seine Zeit setzt Plinius (n. h. 34, 49) in die 90. Olymp. (zw. 420 u. 416 v. Chr.).

Seine Werke sind: 1) Das Bild der Hera im Tempel bei Argos, aus Gold und Elfenbein, von kolossaler Grösse, aber kleiner als die ähnlichen Werke des Phidias (Strab. VIII, p. 372: *ἐν τῷ Ἡραίῳ τὰ Πολυκλείτου ξόανα τῇ μὲν τέχνῃ κάλλιστα τῶν πάντων, πολυτελείᾳ δὲ καὶ μεγέθει τῶν Φειδίου λειπόμενα*), aufgestellt in dem neuen Tempel der Hera, der bald nach dem Ol. 82 (= 423) stattgehabten Brande des ältern erbaut wurde. S. im Folg. — 2) Hermes in Lysimachia. — 3) Zeus Meilichios zu Argos, Marmorstatue. — 4) Heroenbilder: a) Herakles Agetor nach Plin. 34, 56 in Rom; — b) Herakles, der die Hydra tödtet;

die Amazone zu Ephesus, welche für kunstvoller als die des
hidias gehalten wurde (Plin. 34, 53); — d) Athleten; — e u. f.)
ie beiden berühmten Jünglingsgestalten: der Diadumenos und
oryphoros, der Erstere molliter iuvenis, der sich die Binde um
is Haupt legt; der Letztere viriliter puer, 'mannhafter Knabe',
it dem Speere (Plin. 34, 55). Den Doryphoros scheint der Künstler
s Kanon eines durchaus normalen Jünglingskörpers gebildet zu
ben, in welchem er seine Lehre von den Proportionen des mensch-
hen Körpers, über die er auch schrieb, verwirklichte. Vielleicht
sitzen wir von diesem Doryphoros-Kanon noch eine Anzahl
achbildungen (vgl. Conze, Beiträge zur Gesch. d. griech. Plast.
5 ff.; Overbeck, Gesch. d. Plast. I, S. 344 u. 395; Brunn I,
215); — g) Artemon 'qui Periphorêtos ('der in der Sänfte
rumgetragene') appellatus est' (Plin. 34, 56); — h) der vom
aube der Palästra sich reinigende Athlet, *Ἀποξυόμενος*,
stringens se' (Plin. 34, 62); — i) Zwei nackte, würfelspielende
aben, *Ἀστραγαλίζοντες*, zu Plinius' Zeit im Atrium des Titus-
lastes, von Manchen für das vollendetste Werk des Alterthums
alten (Plin. 34, 55: hoc opere nullum absolutius plerique iu-
ant); — k) zwei Kanephoren von Erz (Cic. Verr. 2, 4, 3, § 5).
5) Werke der Toreutik, nach Plin. 34, 56 u. Martial. 8, 50. —
dlich war Polykleitos auch als Architekt thätig. Er baute
Theater und das Odeum (Rundgebäude) neben dem Tempel
Asklepios zu Epidauros (Paus. II, 27, 5). Dagegen beruht die
ahme, dass er auch Maler gewesen, auf einer Verwechselung
es Namens mit dem des Polygnôtos (s. im Folg.).

Ueber das Leben und die Werke des Polykleitos s. Müller's
db. § 120; Brunn I, S. 210 ff.; Bursian, Allg. Enc. S. 444 ff.;
rbeck, Schriftqu. S. 166 ff.; Gesch. d. griech. Plast. I, S. 340 ff.

3) Myron, hochberühmter Bildhauer und Toreut, aus Eleu-
rae (an der Grenze von Böotien und Attika, frühzeitig in Athen
gebürgert, dah. Myron von Pausanias als *Ἀθηναῖος* bezeichnet,
s. VI, 2, 1; 8, 3; 13, 1), gleich Phidias und Polykleitos Schüler
Ageladas (s. ob. S. 29), vielleicht der Aelteste unter denselben.
eres über sein Leben ist nicht bekannt.

Seine Werke sind: 1) Götterbilder: a) Hekate, auf
gina; — b) Apollo, in Ephesus; — c) ein zweiter Apollo, im
lepiostempel zu Agrigent, von Verres geraubt; — d) Dionysos,
Orchomenos, nach Paus. IX, 30, 1 eines der sehenswerthesten
rke des Myron (*ἔργων τῶν Μύρωνος θέας μάλιστα ἄξιον*); —

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

e) Zeus, Athene, Herakles, auf einer Basis im Hypäthron d Heratempels zu Samos. — 2) Heroenbilder: a) Erechtheus, Athen; — b) Herakles, in Rom beim Circus Maximus in ae Pompei Magni; — c) ein andrer Herakles, von Verres geraul — d) Perseus nach Besiegung der Medusa. — 3) Athlete: statuen: a) Die Statue des spartanischen Athleten Ladas, d durch seine ausserordentliche Schnelligkeit im Laufe berühmt w: und bald nach seinem olympischen Siege im Dolichos in Fol übergrosser Anstrengung gestorben sein soll. Myron's Statue d Ladas wird wegen ihrer Lebendigkeit in einem Epigramm d Anthologie gepriesen (s. im Folg.); — b) der Discobolos, ei seiner berühmtesten Statuen, in Erz; über ihre zahlreichen Nac bildungen s. Welcker, Alte Denkm. I, S. 417 ff. (s. auch im Folg.); c) zwei Statuen, die der Spartaner Lykinos wegen eines Sieg im Wagenrennen zu Olympia aufstellte; — d) Philippos a Pallene (in Arkadien), Sieger im Faustkampfe der Knaben; e) eine Stele mit den Siegen des Spartaners Chionis und daneb eine Statue desselben, zu Olympia. — 4) Thierbildungen: a) : berühmtesten die Kuh, durch eine grosse Menge von Epigramm (36, s. dieselben in Overbeck's Schriftqu. S. 103 ff. Nr. 553—5 und vgl. Plin. 34, 57: Myronem Eleutheris natum, Ageladae ipsum discipulum, bucula maxime nobilitavit celebratis versil laudata); — b) vier Stiere um den Altar, im Porticus des Apol tempels auf dem Palatin in Rom; — c) ein Hund; — d) Se drachen, 'pristas' (Plin. 34, 57). — 5) Toreutische Arbeit, Silber (Martial. 4, 39, 1; Stat. Silv. 1, 3, 50; Phaedr. fab. V. pr eine Schlange in einer Schale (Martial. 6, 92).

Vgl. Müller's Handb. § 122; Brunn I, S. 142 ff.; Bursian, A Enc. S. 434 ff.; Overbeck, Schriftqu. S. 98 ff.; Gesch. d. Plast. S. 18

4) Polygnôtos, der grösste Maler der Griechen, Sohn Malers Aglaophon, aus der Insel Thasos, in Athen (wahrsche seit Ol. 79, 2 = 463 v. Chr.) eingebürgert, Kimons Freund.

Seine bedeutendsten Werke sind: 1) Die Gemälde in Lesche (Halle) der Knidier zu Delphi, die Einnahme Ilio und die Unterwelt darstellend, das berühmteste unter sei Werken. 'Die zu geselligen Zusammenkünften bestimmte Ha ward von den Knidiern wahrscheinlich zum Dank für die freiung von der persischen Herrschaft, im heiligen Bezirk delphischen Tempels erbaut, und Polygnotos erhielt (wie es schei von dem Amphiktyonenrathe) den Auftrag, dieselbe an den beid

angseiten mit Gemälden zu schmücken. Auf jeder der beiden
Wände nun führte der Künstler Eine sehr figurenreiche Compo-
tion in mehreren über einander hinlaufenden Streifen aus: auf der
ır Rechten des Eintretenden die nach der Eroberung Trojas zur
bfahrt sich rüstenden Hellenen nebst Scenen aus dieser Eroberung
lbst, hauptsächlich nach dem die Zerstörung Ilions (*Ἰλίου πέρσις*)
handelnden Epos des Lesches (s. Abth. II, S. 100); auf der zur
nken das Hinabsteigen des Odysseus in die Unterwelt und seine
sammenkunft mit Teiresias im Kreise der Bewohner des Hades,
ch der homerischen Nekyia im 11. Buche der Odyssee. Für beide
rstellungen bildeten die genannten epischen Schilderungen nur
Grundlage, während der Künstler sowol in der Anordnung der
schiedenen Gruppen als in der Benennung der einzelnen Fi-
ren, denen er fast durchgängig die Namen beigeschrieben hatte,
h die volle Freiheit selbständigen poetischen Schaffens gewahrt
l nicht etwa blosse Illustrationen zum Epos, sondern zwei in
t epischem Geist gehaltene, in Linien und Farben statt in Worte
kleidete Gedichte geschaffen hatte, von deren Composition wir
h mit Hilfe der eingehenden, wenn auch nicht eben übersicht-
en Beschreibung des Pausanias (X c. 25—31) ein annäherndes
eres Bild — nur für die Nekyia bleiben noch viele Einzel-
en der Anordnung unsicher — entwerfen können.' Bursian,
ɣ. Enc. S. 466. Vgl. O. Jahn, die Gemälde des Polygnotos in
Lesche zu Delphi (abgedr. in d. Kieler philol. Studien, 1841);
lcker, über die Composition der polygnotischen Gemälde in
Lesche zu Delphi (in d. Abhandll. der Berliner Akad. 1847,
1 ff., mit zwei Zeichnungen von Riepenhausen); K. Fr. Her-
nn, Epikritische Betrachtungen über die polygnotischen Ge-
le in der Lesche zu Delphi (Gött. 1849); Overbeck, Antikri-
ne Betrachtungen etc. (im Rhein. Mus. N. F. Bd. 7, S. 419 ff.);
Walkis Lloyd, On the paintings of Polygnotus in the Lesche
Delphi (im Museum of classical antiquities I, p. 44 ff.); Bur-
in NJahrbb. f. Philol. Bd. 73, S. 517.

2) Gemälde in Athen: a) In der Stoa poikile, unter Kimons
waltung. Pausanias (I, 15) sah in der Halle vier Gemälde, welche
s von Polygnotus selbst (und zwar umsonst), theils von jüngeren
stlern unter seiner Aufsicht ausgeführt wurden. Die Gemälde
ten dar: *α*) die Schlacht zwischen den Athenern und Lakedä-
iern bei Oenoë in Argolis; — *β*) den Kampf der Athener
r Führung des Theseus gegen die Amazonen; — *γ*) die Ein-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

nahme Troja's und den Rath der Könige über den Frevel d
Aias gegen Kassandra; — δ) die Schlacht bei Marathon. D
Maler des ersten Bildes ist gänzlich unbekannt; das zweite wi
ausdrücklich dem Mikon beigelegt (Aristoph. Lysistr. 678 f
Arrian. 7, 18, 10); das dritte malte Polygnôtos (Plut. Cim.
Ueber den Maler des vierten Bildes gibt es verschiedene Angabe
Pausanias (V, 11, 6) und Plinius (35, 57) nennen Panaenos, d
Bruder des Phidias (V, 11, 6), als den Künstler; dagegen Aeli
(7, 38) Mikon und Polygnotos, und für Ersteren zeugen Arri
(7, 18, 10) und Sopatros (*διαίρεσις ζητημάτων* I, 8. p. 120 ff. Walz.).
b) Im Theseion, von Polygnotos und Mikon ausgeführt. Na
Paus. I, 17, 2 waren dargestellt: α) der Kampf der Athener geg
die Amazonen; — β) die Schlacht der Lapithen und Kentaure
— γ) eine Sage aus dem Leben des Theseus. — c) In der Pin
kothek der Propyläen (Paus. I, 22, 6). — d) Im Anakei
(Tempel der Dioskuren). Darstellungen: α) Dioskuren und Leuki
piden; — β) Rückkehr der Argonauten. (Letzteres von Mikon.)
e) Im Pronaos des Tempels der Athene Areia zu Platae
Kampf des Odysseus gegen die Freier (Paus. IX, 4, 1). — f)
Thespiae (Plin. 35, 123). — g) Ein Gemälde in enkaustisch
Manier (Plin. 35, 122: Ceris pingere ac picturam inurere q
primus excogitaverit, non constat: quidam Aristidis inventum
tant, postea consummatum a Praxitele; sed aliquanto vetustio
encausticae picturae exstitere, ut Polygnoti et Nicanoris
Arcesilai Pariorum).

Polygnôtos war übrigens auch Bildhauer, doch ist kei
seiner Werke berühmt geworden (Plin. 34, 85: Praeterea st
aequalitate celebrati artifices sed nullis operum suorum praecipu
Polygnotus idem pictor e nobilissimis).

Vgl. über Polygnotos und seine Werke Böttiger, Archäol.
Malerei S. 261 ff.; Müller's Handb. § 134; Brunn II, S. 14
Bursian, Allg. Enc. S. 466 ff.; Overbeck, Schriftqu. S. 187 ff.

5) Alkamenes, Bildhauer, der bedeutendste Schüler des P
dias (s. im Vorsteh. Nr. 1 S. 36), aus Lemnos (wahrscheinl. Na
komme attischer Kleruchen auf dieser Insel, dah. auch Athener ge
blühte zur Zeit des peloponnesischen Krieges. — Seine berühmtes
Werke sind: 1) Aphrodite, aus Marmor, von der Lage des Temp
in den Gärten bei Athen mit dem Beinamen *ἐν κήποις* ('in d
Gärten'). — 2) Ein zweites Bild der Aphrodite, im Wettstre
gegen Agorakritos (ebenfalls Schüler des Phidias) ausgeführt u

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

den Athenern dem seines Mitschülers vorgezogen. — 3) Hera, einem Tempel zwischen Phaleron und Athen. — 4) Hekate ipyrgidia, in Athen, beim Tempel der Nike Apteros, am gange der Akropolis (Paus. II, 30, 2: *Ἀλκαμένης δέ, ἐμοὶ εἶν, πρῶτος ἀγάλματα Ἑκάτης τρία ἐποίησε προσεχόμενα ἀλ-οις ἣν Ἀθηναῖοι καλοῦσιν Ἐπιπυργιδίαν· ἔστηκε δὲ παρὰ Ἀπτέρου Νίκης τὸν ναόν*). — 5) Athene, ein Bild, das Alka-es im Wettstreite mit seinem Lehrer Phidias ausführte (Tzetz. l. VIII, 353 ff.). — 6) Ares, im Tempel dieses Gottes, in Athen s. I, 8, 5). — 7) Dionysos, in Athen, aus Gold und Elfen- (Paus. I, 20, 3). — 8) Hephaistos, in Athen, besonders ge-nt wegen des kunstvoll bemerklich gemachten Hinkens (Cic. deor. 1, 30, 83: Laudamus Athenis Volcanum eum, quem fecit menes, in quo stante atque vestito leviter apparet claudicatio deformis; vgl. auch Val. Max. 8, 11. ext. 3). — 9) Die Sta- im hintern Giebel des Zeustempels zu Olympia, das um-ndste Werk des Alkamenes, Ol. 86 gearbeitet, darstellend den pf der Lapithen gegen die Kentauren bei der Hochzeit des thoos (Paus. V, 10, 2). — 10) Athene und Herakles, von sybul und anderen Athenern im Tempel des Herakles zu ben aufgestellt, zum Danke dafür, dass ihnen von Theben aus Befreiung ihres Vaterlandes gelungen war (Paus. IX, 11, 4). aren Bilder von kolossaler Grösse aus pentelischem Marmor. Vgl. Brunn I. S. 234 ff.; Overbeck, Schriftqu. S. 144 ff.; Gesch. ast. I. S. 240 ff.

6) Agorakritos, aus Paros, Bildhauer, der Lieblingsschüler Phidias, welcher demselben gestattete, unter mehrere seiner en Werke den Namen Agorakritos zu setzen. Als eigne te des Schülers kennt man nur zwei Erzstatuen, nämlich der ne Itônia und des Zeus, im Tempel der Athene zu Ko- (Paus. IX, 34, 1), während ein Bild der grossen Göttermutter empel zu Athen, welches Plin. (36, 17) dem Agorakritos zu-ibt, von Pausanias (I, 3, 4) ein Werk des Phidias genannt

Vgl. Brunn I. S. 239 ff.; Overbeck, Schriftqu. S. 148 ff.; d. Plast. I. S. 248 ff.

) Mikon, Maler, aus Athen, Zeitgenoss des Polygnôtos, und t demselben der bedeutendste Maler seiner Zeit, besonders en seine Pferdebilder gerühmt. Er arbeitete mit Polygnótos r Poikile, im Theseion, im Tempel der Dioskuren (s. im Vor-Nr. 4, 2). — Als Bildhauer verfertigte er die Statue des

Atheners Kallias, der Ol. 77 im Pankration gesiegt hatte (P
V, 9, 3). — Vgl. über ihn Böttiger, Archäol. d. Malerei S. 2
Brunn II. S. 46 ff.; Overbeck, Schriftqu. S. 206 ff.

8) Panaenos, aus Athen, Maler, Neffe (*ἀδελφιδοῦς*) des P
dias, um Ol. 83. Er malte mit Polygnôtos und Mikon in
Poikile (s. im Vorsteh. Nr. 4, 2); später, in der 86. Olymp., wa
Gehilfe des Phidias bei der Statue des Zeus zu Olympia;
malte er nicht nur die Schranken des Thrones, sondern beso
überhaupt den farbigen Schmuck des Bildes, namentlich am
wande. Ausserdem befanden sich bei dem Heiligthum noch a
vortreffliche Gemälde von seiner Hand (Strab. VIII. p. 354
Vermuthlich um dieselbe Zeit zierte er an der Athene auf
Burg von Elis, die Kolotes aus Gold und Elfenbein ausführte,
innere Seite des Schildes mit Malereien (Plin. 35, 54). Vgl. B
tiger, Archäol. d. Malerei S. 242 ff.; Eckstein, Allg. Enc. III,
S. 260; Brunn II. S. 47 ff.; Overbeck, Schriftqu. S. 209 ff.

---

§. 7. b. Die bedeutendsten architektonischen und plastisc
Kunstwerke in diesem Zeitabschnitte sind:

1. Das Theseion, *τὸ Θησεῖον*, der Tempel des Theseus, u
Kimon, bald nach Einholung der Gebeine des Heros von der I
Skyros nach seiner Heimat, Ol. 77, 4 (= 469 v. Chr.), auf
breiten Hochfläche des nordöstlichen Vorsprungs der westlic
Hügelreihe Athens, nördlich vom Areopagus, errichtet (derselb
in der christlichen Zeit durch die Umwandlung in eine 'Ki
des heiligen Georg' vor der Zerstörung geschützt und noch j
bis auf das Dach erhalten, in jüngster Zeit als ein Museum
gerichtet worden, vgl. R. Kekulé, die antiken Bildwerke im T
seion zu Athen, Leipz. 1869).

Bursian, Allg. Enc. S. 425 ff.: Das *Θησεῖον* ist ein dorischer Perip
mit 6 × 13 Säulen, mit Ausnahme des Unterbaues ganz aus pentelischem
mor erbaut, das älteste uns erhaltene Muster der dorisch-attischen Archite
leichter und eleganter in den Verhältnissen der Säulen und des Gebälkes,
wie in der Bildung des Capitäls als die älteren dorischen Tempel Gross
chenlands und des Peloponnes, in beider Hinsicht aber noch nicht ganz
Vollendung des Parthenon erreichend; vgl. Stuart und Revett, Alterth
von Athen III. Lief. 9. Taf. 7 ff.; und über die noch erkennbaren Spure
Bemalung, welche in reicher Abwechselung und mannigfacher Abstufung
Theile des Bauwerkes (auch die Säulen scheinen einen durchsichtigen, röthli

ierzug gehabt zu haben) bedeckte (Semper, die vier Elemente der Bau-
st S. 30 ff. Der Stil I. S. 516 ff. Taf. I. II. V. VI. IX; Böttticher, Be-
t über die Untersuchungen auf der Akropolis von Athen im Frühjahre 1862,
l. 1863, S. 188). Auch die Skulptur trug, wenn auch noch nicht in so rei-
n Masse wie beim Parthenon, das Ihrige bei zum Schmuck des Bauwerkes:
zehn Metopen der Ostseite sind mit Darstellungen der Thaten des Herakles,
nächsten je vier der Nord- und Südseite mit solchen der Thaten des The-
in hohem Relief geschmückt; den Fries der Cella über dem Pronaos und
thodomos zieren zwei grössere Compositionen, die eine der Kampf der Ken-
:n und Lapithen, die andere ebenfalls mythische Kampfscenen von unsiche-
Deutung, endlich war wenigstens im westlichen Giebelfelde eine Statuen-
pe, die aber jetzt völlig verschwunden ist, aufgestellt (vgl. Böttticher a.
S. 183). Die erhaltenen Skulpturen (Stuart a. a. O. VI. Lief. 25. Taf.
.; Marbles of the British Museum IX. pl. 12 ff.), sämmtlich aus parischem
nor, sind ebensosehr durch die lebendige grossartige, hier und da beson-
in den Metopen noch etwas strenge Auffassung, wie durch die kräftige
naturwahre Ausführung der Form des menschlichen wie des thierischen
ers und durch die echt künstlerische Freiheit und massvolle Kühnheit der
ıngen, besonders in dem Friese des Kentaurenkampfes, ausgezeichnet; auch
:hnischer Hinsicht sind sie vollendet, und zwar gleichmässiger als der Par-
nfries, so dass die beiden Friescompositionen nicht nur von einem Meister
der wissen wir nicht von wem — erfunden, sondern auch von einer Hand
führt worden zu sein scheinen. Nur in Hinsicht auf einheitliche Compo-
stehen dieselben noch hinter den Werken der vollendetsten Kunst, wie
ıtlich dem Parthenonfriese, zurück; denn obgleich die einzelnen Gruppen
lche, namentlich im Kentaurenfriese, vortrefflich arrangirt sind, fehlt es
ben an einem gemeinsamen Mittelpunkte; der Fries der Vorderseite aber,
:hon dadurch, dass er auf die beiden Langseiten herübergreift, nicht recht
chtlich ist, wird durch die zwei Gruppen von je drei sitzenden Gottheiten
sowol zu einem Ganzen verbunden als vielmehr in drei ziemlich selbstän-
heile gesondert. Endlich wurde die Cella des Tempels mit Wandgemäl-
:schmückt, die der schon erwähnte Schüler des Polygnôtos, Mikon (s. im
b.), wahrscheinlich unter der Leitung und Beihilfe seines Lehrers, aus-
: auf den beiden Langseiten der Kampf der Athener gegen die Amazonen
r Lapithen gegen die Kentauren; auf der Rückwand Theseus, der von
trite mit einem goldnen Kranze beschenkt, einen von Minos ins Meer
enen Ring aus der Tiefe wieder emporbringt (Paus. I, 17, 2 ff.). Vgl.
füller's Handb. § 118, 2. In neuerer Zeit ist es übrigens mehrfach be-
t worden, dass der unversehrt erhaltene Tempel wirklich das von Kimon
e *Θησεῖον* ist; vgl. Overbeck, Gesch. d. Plast. I. S. 259; Burs. Geogr. v.
ıl. I. S. 288. Unhaltbar ist die Annahme von L. Ross (das Thesеion
r Tempel des Ares in Athen, Halle 1852), dass das Gebäude ein Tempel
es gewesen sei.

. Der Parthenôn, *ὁ Παρθενών* (eigentl. 'das Jungfrauen-
h', analog mit *ἀνδρών*, 'das Männergemach', jenes so genannt
der in demselben aufgestellten Kolossalstatue der *Ἀθήνη*
Ἔνος, s. im Folg.), wegen seiner Grösse auch *ὁ ἑκατόμπε-*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

δος νεώς gen., das berühmteste unter allen Meisterwerken
antiken Baukunst, auf der Burg von Athen, der Akropolis
Abth. III. S. 14) in der Mitte der Burgfläche, an der Stelle
ältern, von den Persern verbrannten Tempels, unter Perikles
den berühmtesten Architekten Iktînos und Kallikrates g
aus pentelischem Marmor im dorischen Stile erbaut; die Ob
leitung des Baues hatte Phidias. Der Bau begann Ol. 83
(= 447 v. Chr.), und wurde Ol. 85, 3 (= 437 v. Chr.) mit der A
stellung der Athenestatue eingeweiht. In der byzantinischen
wurde das Gebäude in eine Kirche der Gottesmutter (Pana
verwandelt, wobei die innere Einrichtung wesentlich umgesta
und ein Theil der Bildwerke des östlichen Giebels durch Hin
brechung eines Fensters vernichtet ward, unter der türkisc
Herrschaft (seit 1456) wurde es als Moschee benutzt. Währ
der Belagerung Athens durch die Venetianer unter dem Comma
des Proveditore Morosini und des schwedischen Generals
nigsmark im Jahre 1687 fiel am 28. September eine Bomb
das im Parthenon angelegte Pulvermagazin und sprengte
ganzen mittlern Theil in die Luft, so dass gegenwärtig nur
vordere und hintere Theil noch steht. In den Jahren 1801—1
schaffte Lord Elgin mit Erlaubniss der türkischen Regier
einen Theil der Kunstwerke des Parthenon nach London, wo
im British Museum unter der Bezeichnung Elgin Marbles
gestellt sind (s. Abth. I. S. 180). Auch bei der Belagerung At
vom J. 1827 durch Reschid Pascha wurde der Parthenon, nam
lich an der westlichen Seite, durch Kugeln vielfach beschädi

1. Das Hauptwerk über dieses weltberühmte Gebäude ist: der Par
non, herausgegeben von Adolf Michaelis. Mit einem Textheft (15 T
gr. Fol., Leipz., Breitkopf u. Härtel, 1870; der Text mit einer Hilfstafel,
das. 1871, gr. 8.). Inhalt der 15 Tafeln des Werkes: Taf. 1: Ansic
und Pläne. 1. Ansicht des heutigen Zustandes. — 2. Restaurirte Ansicl
3. Grundriss des Parthenon. — 4. Plan und Durchschnitte der Akropoli
Taf. 2: Architektonische Details. 1—3. Querdurchschnitte des Tem
— 4. 5. Längsdurchschnitt des Tempels mit Detail vom Unterbau. — 6.
seite des Unterbaues. — 7. 8. Stirnziegel. — 9. Löwenkopf von der Sim
10. Reste des Akroterion. — 11. Säule des Pteroma nebst Details. — 12. 13.
und Ante vom Pronaos. — 14. Ionische Säule aus den Propyläen. — 15. S
durchschnitt aus dem Pteroma (a), Pronaos (b), Naos (c), Opisthodomos (
16. Antenkapitell. — 17. Kymatien und Mäander über dem Cellafries. — 18. U
ansicht einer Ecke der Felderdecke. — 19. 20. Lacunaria. — 21. Ziegeldac
22. Zusammensetzung der Gebälktheile. — 23. 24. Unteransichten vorspri
der Ecken des Geison. — 25. Vergleichender Plan des vorpersischen und

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

rikleischen Tempels. — Taf. 3. Metopen: Südseite Platte I—XXVIII. — af. 4. Metopen: Südseite Platte XXIX—XXXII. Nordseite. Fragmente. Taf. 5. Metopen: Ostseite. Westseite. — Taf. 6. Ostgiebel. 1. Durchhnitt des Giebels und des obern Theiles vom Pteroma. — 2. Block vom Epiplion der Nordseite. — 3. Detail von einer Triglyphe. — 4. Vergleichung des ebälkes vom vorpersischen und vom perikleischen Tempel. — 5. Der Ostgiebel ch Carrey. — 6. Der Giebel mit Andeutung der erhaltenen Figuren. — 7. Grundis der Mittelplatten des Giebels. — 8—18. Die einzelnen erhaltenen Figuren. Taf. 7. Westgiebel I. 1—6. Aeltere Zeichnungen des Giebels. — 7. Der ebel mit Andeutung derjenigen erhaltenen Stücke, welche sich sicher einordnen sen. — 8. Grundriss des Giebels. — 9. 10. Details von der Ecke des Giebels. 11. Unteransicht eines Stückes vom Geison mit den Tropfenplatten. — Taf. 8. estgiebel II. 1—41. Die erhaltenen Figuren und Fragmente. — Taf. 9. estfries. — Taf. 10 Südfries I: Platte I—XVIII. — Taf. 11. Südes II: Platte XIX—XLIV. — Taf. 12. Nordfries I: Platte I—XXIII. — f. 13. Nordfries II: Platte XXIV—XLII. — Taf. 14. Ostfries. — Taf. 15. staurationsmittel der Athena Parthenos. 1. Lenormant'sche Statuette. — Torso von der Akropolis. — 3. Minerve au collier. — 4. Statue von der ropolis. — 5. Statue in Mantua. — 6—17. Attische Weihreliefs. — 18—23. enische Münzen. — 24. Elische Münze. — 25. 26. Athenische Münzen. — Münze des Antiochos Euergetes. — 28—32. Athenische Münzen mit Darlungen der Akropolis. — 33. Athenakopf im vaticanischen Museum. — 34. angfordscher Schild. — 35. Schildfragment im vaticanischen Museum. — 37. Ansichten der Reste des vorpersischen Tempels in der nördlichen Burgier. — Der Text enthält I. einen historischen Theil (Geschichte des henon von der vorpersischen Zeit bis zur Gegenwart). — II. Uebersicht Kritik der Quellen. — III. Erklärung der Tafeln I—XV. — Anng I. Inschriften. — Anhang II. Die Panathenäen. — Anhang III. ltere Berichte über den Parthenon bis zum Jahre 1688. — Anhang IV. tenstücke über Lord Elgin's Erwerbung der Bildwerke vom Parthenon. — hiermit desselben Verfassers Karte der Akropolis von Athen (Cassel, od. Fischer, 1876)

2. O. Müller's Handb. § 109, 2: Parthenon oder Hekatompedon, Fuss grösser (länger) als ein älteres [vielleicht von den Pisistratiden erbautes, lichael. Parthen. S. 6 ff.], dessen Platz es einnahm (Hesych). Gebaut von os und Kallikrates (Schrift darüber von Iktinos und Karpion). Peripteros stylos hypaethros, in dorischer Ordnung, auf einer hohen Platform, ganz pentelischem Marmor. Unterbau [vgl. Michael. a. a. O. S. 13]. Besteht dem Säulenumgange; dem Vortempel (*προνηός*) an beiden schmalen Seiten, ldet durch Säulen mit Gittern dazwischen; dem eigentlichen Hekatompedon, der hundert Fuss breiten Cella, mit 16 Säulen um das Hypäthron; dem ntlichen Parthenon oder Jungfrauengemach, einem quadratischen eingeossenen Raume um die Bildsäule; dem geschlossenen Opisthodomos mit ulen, nach W. Die Vorderseite war im O. Gesammtgrösse 227 × 101 engl. F., e 65 F. Die Säulenhöhe 12 mod., die Intercol. fast 2⅜; Verjüngung des fts $^{13}/_{20}$; Schwellung $^{1}/_{44}$; Ecksäulen 2 Zoll stärker. Am Architrav hingen lde. Der Triglyphenfries sinnreich zusammengesetzt mit möglichster Erung von Stein. Den reinen Glanz des Marmors hob der an kleineren Streifen

und Gliedern angebrachte Farben- und Goldschmuck. (Ein $6^1/_2$ F. langes Mod des vollständigen Parthenon ist in der Galerie der Bodlejana zu Oxford).

a. Die Statue der *Ἀθηνᾶ Παρθένος*. Michael. a. a. O. S. 32 f 266 ff.: Als Phidias von Perikles mit dem Auftrage betraut wurde, dem neu Tempel seinen plastischen Schmuck zu verleihen und das Goldelfenbeinbild d Göttin zu schaffen, da hatte er — abgesehen von den älteren Athenabilde in Pellene und Platää — bereits einmal auf der Burg selbst eine ähnliche Au gabe gelöst. Die bronzene Kolossalstatue der Athena, die sog. Promach (s. im Folg. Nr. 3), ein Weihgeschenk aus der persischen Beute, war gewisse massen die moderne veredelte Darstellung der Athena Nike, welche in de alterthümlichen Schnitzbilde über dem Aufgange zur Akropolis verehrt wa (s. im Folg. Nr. 5). Hier aber war die ganze Erscheinung so einfach wie mö lich gehalten; musste doch der Schild erst etwa ein Menschenalter später v Mys mit Ciselirung geschmückt werden [s. Brunn I, S. 182; II, S. 98; 40 Ganz anders die Parthenos. Das Material selber, Gold und Elfenbein, lud reicher Durchbildung ein, und der Schutz des bedeckten Raumes begünstig dies. Es galt aber zugleich das neue Athen, die Vormacht des griechisch Bundes, dessen Schatz unter die Obhut der Polias gestellt war, würdig zu ve treten und das ganze Bild zu dem Ausdruck der *Νίκη Ἀθάνα πολιάς, ἣ σώζ μ' ἀεί* zu machen (Soph. Phil. 134; vgl. Bötticher, Philol. Bd. 17, 393).

Die chryselephantinen Statuen bestanden bekanntlich aus einem hölzern Kern oder Gerüste, um welches das Elfenbein in dünnen Platten (*φολίδες*) u das ebenfalls zu einem feinen Blech getriebene Gold gelegt ward. Das Hc war durch eiserne Klammern verbunden und durch eiserne Stangen, wo nöthig war, gestützt. Nichtsdestoweniger legt diese Technik dem erfindend Künstler mannigfache Beschränkungen auf, indem sie im graden Gegensatz zu Erzguss möglichst wenig solche Vorsprünge erlaubt, welche vermöge ihr Schwere das Holz aus seinen Fugen drücken würden, sofern es nicht gelin diesen vorspringenden Theilen in ungezwungener Weise eine Unterstützung verschaffen. Die Technik führte also auf eine möglichst einfache, in sich schlossene Gesammtcomposition. Hiermit stimmt nun das Bedürfniss der A chitektur vollständig überein. Eine Statue, welche den Mittelpunkt eines ruhig dorischen Baues bilden soll, muss nothwendig von einer ähnlichen Ruhe u Einfachheit der Gesammtwirkung sein: die strenge Symmetrie der dreischiffig Cella erfordert auch bei dem Bilde, in desto höherm Grade, je grösser u augenfälliger dies ist, so viel Symmetrie, wie sich mit der Lebendigkeit d menschlichen Figur irgend verträgt. Diesen Bedingungen sehen wir in d beiden Hauptschöpfungen des Phidias, dem olympischen Zeus (s. im Folg. Nr. und der Parthenos in ausgezeichneter Weise entsprochen. Bei letzterer der leise Unterschied von Standbein und Spielbein, der eine kleine Ausbieg des ganzen Körpers nach der rechten Seite veranlasst hat, das einzige B wegungsmotiv der Figur; denn auch der Kopf ist grade gehalten und die Ar sind fast gleichmässig gesenkt. Dennoch war der Eindruck kein einförmig da die rechte Hand, welche die Nike trug, keine Unterstützung hatte, währe die linke auf dem grossen Schilde ruhte; Schild, Schlange und Speer auf die Seite hatten dort nur das Gegengewicht der Nike und der grossen Zickzackfalt des geöffneten dorischen Chiton (s. Parthen. Taf. XV, 2).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Je einfacher somit die Gesammtcomposition war, desto mehr lud — abge-
n von dem ganzen farbigen Eindruck des Goldelfenbeinbildes — namentlich
Gold zu reicher Toreutik, zu kunstvollem Schmuck im Einzelnen ein,
ıer das Bild gleichsam umspielte, wie die sechzehn Knaben (*Ἡνίοχοι*) die
lt des Vaters Nil in der vaticanischen Gruppe. Ob an dem Gewande der
ıenos, wie am Mantel des olympischen Zeus (Paus. V, 11, 1) Figuren und
en, sei es in Emaille eingelegt oder durch andre Behandlung des Goldes,
drückt waren, davon wird nichts berichtet. Aber der Helm hatte in der
ıx und zwei Greifen einen bedeutsamen Schmuck. Jene ist das gewöhn-
Symbol räthselhaft unergründlicher Weisheit, in deren Vollbesitz Athena
ıefand, die Greifen aber sind die Wächter des aus der Erde kommenden
s, welches sie gegen die Arimaspen vertheidigen: so hüten sie denn auch
im Schatzhause die goldnen Schätze des attischen Staates und seiner
:. Die Nike bezeichnet, ausser dem speciellen Bezug auf die panathe-
ıen Siege, eine der wichtigsten Seiten im Wesen der Göttin, wegen wel-
ie als Athena Nike auf der Burg verehrt ward. Es ist nur eine andre
ısungsform, wenn ihre siegreiche Gewalt in dem besondern Wesen einer
enstbaren Nike ausgedrückt wird, die ebensowol geeignet ist ihrer Herrin,
deren Auftrag Anderen die Siegesbinde darzureichen. Drei Kampfscenen,
liefs am Schilde und an den hohen Sohlen angebracht, schildern diese
sicherheit Athenas noch weiter, mag nun die Göttin selbst am Kampfe
ligt sein, wie gegen die Giganten, oder nur ihrem Schützling Theseus,
ıtifter des attischen Staates und Neubegründer der Panathenäen, zum
verhelfen, bald gegen die rohen Kentauren, bald gegen die in Attika ein-
ıgenen, die athenischen Hügel selbst bestürmenden Amazonen. Das Gor-
n, das unter den Feinden Schrecken und sicheres Verderben bereitende,
aber auch den Inhaber vor Unheil schützende Symbol, verstärkt den
ın Gedanken unfehlbaren Sieges, und kehrt in üblicher Weise sowol an
gis wie inmitten des Schildes wieder. Anscheinend dient auch die grosse
ltende' Schlange (*οἰκουρὸς ὄφις*), die sich ihrer Natur gemäss ein Ver-
ınter dem Schilde ausgesucht hat und von hier aus sich drohend empor-
, dem gleichen Zweck; in Wirklichkeit aber weist sie auf die Polias hin.
es ist Erichthonios, der erdentsprossene Pflegesohn der attischen Athena,
m Hause aufgewachsen und verehrt, der Stifter des Athenakultus und
henäen, der Stammvater des attischen Volkes, und jedem Athener in
Schlangengestalt wohlbekannt [vgl. Preller's griech. Mythol. 1, 134 ff.;
]. Zeigt sich also Athena hier als die Pflegerin des attischen Stammes,
itert sich dieser Gedanke noch in der Basis, wo die Schöpfung Pandora's,
ten Weibes dargestellt war. Denn nicht in der Bedeutung der Unheil-
ı war diese griechische Eva hier aufgefasst, sondern als die Stamm-
des gesammten Menschengeschlechts, welche bei jedem Rinderopfer an
das Nebenopfer eines Schafes erhielt (vgl. Welcker, Alte Denkm. I, 73 ff.).
heiss des Grossvaters hatte Hephästos, der mit Athena nahe verbundene
ie aus Erde gebildet, Athena aber gürtete und schmückte sie in Gegen-
er übrigen Götter, Athena lehrte sie auch die weiblichen Arbeiten, die
llen Werke des Webstuhls, denen sie als Ergane vorsteht (auch als
hatte sie ihr Heiligthum auf der Burg). So ist in Erichthonios und
a die ganze Menschheit hingestellt als von der attischen Göttin erzogen,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

gebildet, geschmückt. (Aehnliche Gedanken brachten Aphrodite's Gebur Schmückung an der Basis des olympischen Zeus, Helena's Zuführung zu Mutter Nemesis an der Basis der letztern Göttin in Rhamnus zum Ausd

Aus einer unbefangnern Prüfung der für die Parthenosstatue überlie Zeugnisse (s. dieselben Parthen. S. 266—270, und vgl. Overbeck, Schi S. 119 ff.) ergeben sich folgende Resultate für die Darstellung der Partl Die Parthenos stand aufrecht da, im langen Chiton; von einem Mant nirgend die Rede. Den Kopf bedeckte der Helm, oben mit einer Sphin den Seiten mit je einem Greifen geschmückt; von einem Busch wird wie nichts berichtet. Auf der Brust lag die Aegis, mit dem Gorgoneion. Der stand zu ihren Füssen, und zwar an der linken Seite, von ihrer (linken) berührt, welche zugleich den langen Speer hielt (darauf führt die woh legte Anordnung der Beschreibung des Pausanias I, 24, 5), so dass dar Schlange nahe beim Speer ebenfalls auf diese Seite kommt unter den (wie die Schlangen Laokoons bei Vergil, Aen. 2, 227: sub pedibusque dea peique sub orbe teguntur, vgl. Serv. z. d. St.). Der Speer war vielleicl obern Schaftende, unterhalb der Spitze (sub ipsa cuspide, Plin. 36, 19) mit Sphinx verziert. Den Schild schmückte aussen ein Amazonenkampf, dar Figuren des steinschwingenden Künstlers selbst und des Perikles, im Inner Gigantomachie. Auf der andern (der rechten) Hand trug die Göttin die deren Haupt bekränzt war. Mit Riemen gebundene schwere Schuhe tyrrhenischer Art waren an den hohen Sohlen, wie ähnliches öfter v (Poll. 7, 87), mit der Kentauromachie geschmückt. Die Reliefs der höchst vollen Basis stellten die Geburt Pandora's in Gegenwart von zwanzig Gott dar. (Von einer, nach Dion Chrysost. 12 p. 373 R., als Beiwerk, etwa hint Göttin, auf einem Felsblock, angebrachten Eule ist in den übrigen Quellen Rede.) — Für die Vertheilung des Materials lässt sich so viel ermitteln, Gesicht, Hände und Füsse Athena's und das Gorgoneion auf ihrer Brus Elfenbein waren, d. h. also alle nackten Theile. Danach ist es wahrsche dass das Gleiche für die Nike auf der Rechten gilt (vgl. Paus. V, 11, 1). Augensterne waren von einem dem Elfenbein möglichst ähnlichen Stein ge das übrige Auge von Elfenbein (vgl. das elfenbeinerne, ausgehöhlte Aug dem Tempel von Aegina bei Cockerell Temples at Aegina and Bassae Ta Von Gold war ἡ περὶ τὸν κόσμον κατασκευή, d. h. vor Allem das Ge wol auch die Riemen der Schuhe, sodann der Kranz und die Flügel der die Schlangen (der Aegis?), Theile der Basis. Wenn bei Plinius 36, 1 Lesart richtig ist: sub ipsa cuspide aeream sphingem, war die Sphinx halb der Lanzenspitze von Bronze (nach Panofka vielmehr die grosse Schl — Das Gold wog nach der genauesten Angabe 44 Talente, welche einer wichte von 1152.62 Kilogr. entsprechen (Hultsch, Metrol. S. 107. 164), d. h. Werthe von 3,176,136 Reichsmark. (Thukydides gibt nur 40, Diodor da 50 Talente an. — Die Höhe des Bildwerks gibt Plinius (a. a. O.) auf 26 die der Nike Pausanias (I, 24, 5) auf ungefähr 4 Ellen an. Sind hiermit es doch am wahrscheinlichsten ist, attische Ellen gemeint (= 0.462 M.), geben sich die Höhen von 12.01, beziehungsweise 1.85 M. Da aber die des Tempels im Innern kaum höher als 13—14 M. gewesen sein kann, klar, dass in den 12 Metern des Bildes die Basis mit einbegriffen ist, die S selbst also nur höchstens 10 M. hoch war (so auch nach Böttiger, Andeut. f

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

remère, Jup. Olymp. p. 69 setzt 36 F. = 11.7 M. für die Statue und
0 F. = 2.6—3.25 M. für die Basis an.

b. Die Giebelstatuen. Michael. Parthen. S. 35 und 151 ff.: Das Wesen
attischen Athena war (an der Statue der Parthenos) in knappem Raum,
in reicher Fülle des Ausdrucks zusammengefasst, wie in einem begeisterten
nos, der in Beiworten und kurzen Andeutungen die Gottheit zu feiern ver-
. Aber der Hymnos verlangt auch epische Schilderung der hervorragendsten
en der Göttin oder der bedeutendsten Begebenheiten, die sie angehen.
r Aufgabe wurden hier zunächst die Giebelfelder gerecht. Im Ost-
el, der aufgehenden Sonne zugewandt, war die erste Erscheinung Athena's,
ben aus dem Haupte des Zeus mutterlos entsprungenen Göttin, unter den
piern geschildert, umgeben vom aufgehenden Helios und der niedersinken-
Selene. 'Staunen ergriff Alle, die es sahen,' wie die wehrhafte Göttin,
geboren, ihre Lanze schwang, und Nike, die treue Begleiterin, ist die
die zu ihr eilt. Damit aber auch die Beziehung zur Menschenwelt nicht
so stürmt die Götterbotin Iris von den Höhen des Olympos herab, den
chen die Freudenbotschaft zu bringen — wohin wol eher als in das attische
den Lieblingssitz der Göttin, welches sein Panathenäenfest grade an ihrem
tstage begeht. Doch damit nicht genug: im Westgiebel sehen wir
a selbst auf der Akropolis inmitten der attischen Flüsse Kephisos und
. Sie hat den Eindringling Poseidon besiegt, der mit einer Salzquelle
Unrecht auf Attika's Besitz zu begründen wusste, während sie selber den
am emporschiessen liess, das werthvollste Geschenk für das wasserarme
rne Land, dessen Laub und Frucht den Lohn der panathenäischen Sieger
sollte. Entsetzt durch das Wunder weicht der Erderschütterer zurück,
a aber eilt zu ihrem von der Siegesgöttin gelenkten Wagen, hinter dem
eusinischen Gottheiten nebst Asklepios und Hygieia ihrer harren — letztere
um nur eine Seite der Göttin darstellend, welche auch als Athena Hygieia
Altar auf der Akropolis hatte. Athena ist fortan, durch ein Wunder be-
die Herrin Attika's, sie ergreift als Polias Besitz von dem alten Tempel
r Burg, in der sie gnädig dem besiegten Gegner, Poseidon Erechtheus,
Platz neben sich einräumt.

Weiter erweist sich die Macht und Siegesgewalt Athena's in den Einzel-
llungen

der 92 Metopen, welche zum Theil nur die Andeutungen des Gold-
einbildes ausführen. Die östliche Reihe führt den Gigantenkampf vor:
mpischen Götter der neuen Weltordnung werfen die empörten wilden
söhne zu Boden, in der Mitte der Götterherrscher selbst und neben ihm,
flügelten Rossen in den Kampf eilend, seine blauäugige Tochter. Ihr
ber den Giganten Asterios war nach dem Peplos des Aristoteles der
zur Stiftung der Panathenäen durch Erechthonios geworden (Schol.
l. Panath. p. 189, 4. III, 323 Dind.); wie am Schilde der Göttin und wie
nathenäischen Peplos, so bildete die Gigantomachie auch hier an der
Front den passenden Schmuck. Zugleich aber war dieser Göttersieg,
e Herrschaft der Olympier und somit auch Athena's besiegelte, vorbild-
r die übrigen Metopen. Im Süden werden die Kentauren von den
en besiegt, oder vielmehr von den Athenern, welche unter Theseus, des
nenäischen Helden, Führung dem schwerbeleidigten Pirithoos zu Hilfe

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

kommen. Sind auch die Kämpfe keineswegs so ausschliesslich den letz
günstig, wie die Gigantenkämpfe den Göttern, so fehlt es doch nicht an S
derselben, und überall steht das Interesse der Beschauer auf Seiten de
Bildung gegenüber den rohen Thiermenschen vertretenden Schützlinge Ath
An die Kentauromachie reiht sich auch hier im Westen der Kampf gege
Amazonen, welche anders als auf dem Schildrelief meistens beritten
Wiederum also galt es einer Heldenthat des Theseus und seiner Athener,
mal aber nicht im fernen Thessalien, sondern in der Heimat selbst; auf
Boden der Stadt Athen musste der Sieg über die eingedrungenen Barbar
erkämpft werden. — Etwas Neues bringt die Nordseite: die Zerstörung T
An der Seite der übrigen Griechen waren auch die Athener ausgerückt gen
Pisistratos, der die homerischen Gesänge sammeln und an seinen Panathe
vortragen liess, hatte dafür gesorgt, dass dort Athens bescheidener Ruhm
wahrt und gemehrt würde, und das nachhomerische Epos wusste davon z
zählen, wie die Theseussöhne Demophon und Akamas sich ausgezeichnet
wie sie unter der Zahl der Gefangenen ihre alte Grossmutter Aethra a
funden und befreit hätten. Bei attischen Vasenmalern der perikleischen
war dieser letztere Stoff beliebt, und während des peloponnesischen Kr
ward auf der Burg, im Bezirk der brauronischen Artemis, eine Bronz
stellung des hölzernen Pferdes geweiht, aus dessen Oeffnung neben dem ho
ischen trefflichen Führer der Athener Menestheus und neben dem von A
annectirten salaminischen Teukros auch die Söhne des Theseus hervorsch
(Paus. I, 23, 8). So war also auch hier für den Ruhm der Athener ge
und mittelbar für den Athena's, welche ja die homerische Schützerin
Griechen ist. Zugleich aber war in dieser Metopenreihe, welche dem gro
vielbetretenen Burgwege zugewandt war, noch vernehmlicher als an den üb
Seiten auf den für die Athener so ruhmvollen griechischen Sieg übe
modernen orientalischen Barbaren, die Perser, hingewiesen. Hierin zeigte
Phidias als Schüler Polygnots, des ältern Malers, an dessen Seite er ein
Delphi und Platää gewirkt hatte, wie jetzt in Athen. (Vgl. Michaeli, Be
ungen über die Composition der Giebelgruppen am Parthenon, Tüb. 1870. S.
Ihm, der gleich Phidias ganz von den homerischen Gedichten und von ho
ischem Geist erfüllt war, verdankt dieser wahrscheinlich die Anregung
grossen, figuren- und gedankenreichen, symmetrischen nnd doch frei bew
Compositionen, wie sie die Giebelfelder darbieten, ihm auch zum Theil wenig
die Wahl der Gegenstände in den Metopen. Denn Polygnot ist es, de
symbolische Anwendung der älteren Mythen auf die jüngste Vergangenhe
nicht erfand — die äginetischen Giebelgruppen feiern ja auch bereits den
bei Salamis in den vorbildlichen troischen Siegen ihrer Aeakiden Telamon
Aias (s. ob. S. 30) — so doch consequent ausbildete. In dem Siegestempel
Athena Areia in Platää liess Polygnot den Odysseus sein Haus von den e
drungenen Freiern säubern (daneben schilderte Onasius den verunglückten
der Sieben gegen Theben), und in der Gemäldehalle auf dem athenischen M
wird der Sinn der Bilderfolge (Theseus' Beschützung der hilfesuchenden H
kleiden gegen Eurystheus, desselben Amazonenkampf, Trojas Zerstörung)
durch das Schlussgemälde, die Schlacht bei Marathon (s. ob. § 6, 4, 2, a. S.
Solche Gedanken, welche bis zum peloponnesischen Kriege überall wiederklin
nicht blos in der Kunst, sondern auch in der Poesie, in Herodot's Geschi

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

t, in Perikles' Leichenrede, solche Gedanken also mögen auch Phidias bei Auswahl derjenigen Stoffe geleitet haben, welche Athena's und ihres Volkes n aus alten und neuen Zeiten verkündigen sollten. Wie die Götter ihre schaft gegen die anstürmenden Giganten vertheidigt und Theseus die attische iat von den eingebrochenen Amazonen gereinigt hatte, so hatten auch die r der perikleischen Athener die Barbaren aus Attika vertrieben; und wie eus mit den Seinen auch in der Ferne die Kentauren besiegt, wie seine e mit den übrigen Griechen die östlichen Feinde in ihren eignen Sitzen suchi und für ihre frevelhafte Verletzung hellenischen Gast- und Haus- s gezüchtiget hatten, so waren die siegreichen Griechen den besiegten rn nachgezogen, und bei Mykale hatte Perikles' Vater Xanthippos, am medon Kimon die Macht der Barbaren gebrochen.

Es könnte scheinen, dass mit dieser Menge von Einzelbildern der Stoff öpft sei, Athena als die allgewaltige Schutzgöttin Attika's zu schildern n noch fehlte die Gegenwart selbst, und es fehlte auch das Gegenbild. a's Dank an seine Göttin. Beides vereinigte sich in dem glänzendsten, Athens, in den grossen Panathenäen, die einst Pisistratos, jetzt noch r Perikles neu ausgestattet hatte (s. Abth. III, S. 266 ff.), und zu denen dies Gebäude durch seinen Inhalt an Processionsgeräthen, wie als Schauplatz iegerkränzung in nächster Beziehung stand; mehr als ein Zug der bisher chteten Bilderreihe wies ja ebendahin. So entstand also jener lange Festzug , des Frieses (s. d. Abbild. bei Michaeli, Parthen. Taf. IX—XIV). Der selbst, der langgezogene, ununterbrochene um das ganze Tempelhaus herumziehende Streifen, lud zu einer zug-artigen Composition ein, und s benutzte ihn meisterlich zu breitester Entfaltung attischen Glanzes und ier Herrlichkeit im Dienste der Göttin. Von Westen nach Osten umzieht empel in zwei langen Reihen — bald in lockerer Anordnung, bald in irenden Massen, je nachdem Raum und Gegenstand es gebieten — die und Wagenlenker, untermischt mit den Siegern der panathenäischen und die ganze Rossespracht des Landes entfaltend; dann die älteren r; darauf die Opferthiere mit ihrem ganzen Gefolge, sowol die vom athen- Staate dargebrachte Hekatombe, wie die Sendungen aus den attischen en; endlich die Züge der Frauen und Jungfrauen, die das Opfergeräth m Schatze des grossen Tempels herbeitragen. Ueber dem Eingange aber n, unsichtbar freilich dem sterblichen Auge jener Festgenossen, aber eschauer sichtbar gemacht durch die Hand des Künstlers, die attischen unter dem Vorsitz des Zeus Polieus und der Athena Polias; herab- en von ihren olympischen Sitzen weilen sie noch immerdar unter ihren ern und weiden sich in stiller Freude an deren Gottesfurcht und Glanzes- Welchen Beschauer, welchen Athener der perikleischen Zeit musste cht mit Stolz erfüllen, wenn er hier anschaulicher noch als in der be- n Gedächtnissrede des Perikles die ganze Herrlichkeit seiner Stadt im bilde erblickte, und wenn ihm die Gegenwart der Götter selbst die heit gab: mit uns sind die Himmlischen, mit uns ist *Νίκη Ἀθήνα πολιάς, ει μ' ἀτί!*

gl. auch Brunn, Bildwerke des Parthenon (in Sitzungsbericht. d. Munchen. d. Wiss. 1874. Bd. II. S. 3 ff.). Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. I, S. 308 ff.: n wir auf den ganzen Fries zurück, von dessen 522 Fuss Länge noch über

400 Fuss in meistens gut erhaltenen Originalplatten auf uns gekommen sind, s
merken wir zunächst in Beziehung auf das Technische, dass das Relief im stren
Sinne ein flaches ist, welches sich nirgend mehr als 10 Cm. über die Grundf
erhebt. Dabei ist dasselbe fast durchweg, wenn auch in den verschiedenen '
len nicht vollkommen gleichmässig fein, auch in den Einzelheiten ausgearb
und wenn der Skulptur Farbe zugefügt war, was allerdings nach einige
haltenen Spuren nicht geleugnet werden kann, so hat diese einzig und
den Zweck heitern Schmuckes, nicht aber denjenigen gehabt, die Plast
der Detailbildung zu unterstützen. Dagegen lässt sich nicht bezweifeln,
mancherlei Details aus Metall angefügt waren. Zahlreiche kleine scharf
gebohrte Löcher an den Köpfen der Pferde weisen mit Bestimmtheit d
hin, dass die Geschirre und Zügel von Bronze waren; ebenso ist anzunel
dass z. B. die Oelzweige der zweigtragenden Greise an der Südseite aus
selben Material bestanden haben. Zweifelhaft dagegen ist, in welcher
dehnung die Götter der Ostseite metallne Attribute trugen; mehrere Sc
und Stäbe, desgleichen Demeters Fackel, sind aus dem Marmor gebildet erh
so gut wie die meisten Geräthe der Theilnehmer der Procession; viele Zu
aus Erz wird man kaum anzunehmen haben, denn auf der Höhe ihrer
wickelung bedarf die bildende Kunst zur Charakterisirung der idealen V
nicht mehr der äusserlichen Beihilfen, sie spricht sich durch die Gestalten
voll und rein aus.

3. Der Doppeltempel der Athene Polias (*Ἀθήνη Πο*
und des Poseidon Erechtheus (*Ποσειδῶν Ἐρεχθεύς*), gew
lich das Erechtheion, *Ἐρέχθειον*, gen., ein uraltes Heiligtl
das nach der theilweisen Zerstörung durch die Perser erne
aber erst nach Ol. 92, 4 (= 408) vollendet wurde. Derselbe
zu Pausanias' Zeit wohl erhalten (vgl. Paus. I, 26, 5 ff.), w
in der byzantinischen Zeit in eine christliche Kirche verwan
unter der türkischen Herrschaft bald als Serail eines Offi
bald als Kriegsmagazin benutzt, und ist noch gegenwärtig in
deutenden Trümmern erhalten; auch ist das Innere vollstä
aufgeräumt und von allen modernen Zuthaten gesäubert. (
Müller's Handb. § 109, 4; Stuart, Alterthümer von A
II. Lief. 6. Taf. 4 ff.; Inwood, The Erechtheion of Ath
Lond. 1827, deutsch mit Verbesser. u. vielen Zusätzen von A
v. Quast, Berl. 1840; Beulé, L'Acropole II. p. 216 ff.; Thier
Epikrisis der neuesten Untersuchungen des Erechtheums, au
Abhandll. d. bair. Akad. d. Wiss., Band 8, 1857; Bötticher, U
die letzte bauliche Untersuchung des Erechtheion auf der A
polis von Athen, Berl. Bauzeit. Bd. 9, 1859; Ders., Bericht i
die Untersuchungen auf der Akropolis von Athen im Früh
1862, Berl. 1863, S. 189 ff.; Bursian, Geogr. v. Griechenlan
S. 315 ff., vgl. im Folg.)

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Bursian, Allg. Enc. I, S. 433 ff.: Das Erechtheion weicht in seiner
en Anlage von allen sonstigen uns bekannten griechischen Culturgebäuden
ntlich ab, indem es mehre unter einem Dache vereinigte, aber auf ver-
denem Niveau liegende Heiligthümer umfasst. Das wichtigste derselben ist
der Athene Polias, ein sechssäuliger ionischer Prostylos, an den sich im
ten ein weit tiefer liegendes Adyton anschliesst; dies verbindet ihn mit dem
gthum des Poseidon-Erechtheus, einer von Nord nach Süd gerichteten
, deren westliche Seitenwand mit Fenstern durchbrochen war, die nach
en von ionischen Halbsäulen, nach Innen von Pilastern eingerahmt wurden.
der Nordseite dieser Cella liegt auf tieferem Niveau, im Westen über sie
reichend, eine Vorhalle mit vier ionischen Säulen in der Front und zwei
leichen zwischen den Ecksäulen und Anten; aus derselben führt eine grosse,
en Seitenpforten und an der Oberschwelle reich durch skulpirte Ornamente
rirte Thür in die Cella, ein kleines Pförtchen (*τὸ προστομαῖον* genannt;
Böttticher, Archäol. Zeitung 1858. Nr. 109. 110) in den Raum westlich
derselben, in welchem noch ein an das Hauptgebäude anstossender kleiner
el der Pandrosos stand. An die Südseite endlich jener Cella schliesst
ein kleiner Vorbau mit besonderem Dache, dessen Gebälk (Geison mit
schnitt und Architrav, ohne Fries dazwischen) von sechs lebensgrossen
en athenischer Jungfrauen in ganz ruhiger aber durchaus naturwahrer,
s weniger als steifer Stellung (vier an der Front, deren eine, von Lord
geraubt, jetzt im britischen Museum sich befindet [s. Anc. marbles of
brit. Mus. IX. pl. 6], und zwei an den Seiten) getragen wird, welche durch
zunächst auf ihrem Haupte ruhenden Korb als Kanephoren, durch den
ittels einer Perlenschnur damit verknüpften skulpirten Eierstab, der den
us aufnimmt, als Gebälkträgerinnen charakterisirt sind. Man kann diesen
z der starren schematischen Säule durch den lebendigen Organismus des
chenkörpers, von dem wir in dem grossen Zeustempel in Akragas ein noch
s und unvollkommneres Beispiel finden, wol als die vollendetste Ver-
ng von Skulptur und Architektur, freilich aber auch schon als eine Ab-
ung von der alten strengen Tradition des reinen architektonischen Styls
chnen. Als Skulpturen aber sind diese Jungfrauengestalten in ihrer zu-
würdevollen und anmuthigen Erscheinung, in der kunstreichen, aber
aus massvollen Behandlung der Gewänder den bedeutendsten Werken der
hen Kunst beizuzählen, wie auch in architektonischer Hinsicht das ganze
erk, zu dem sie gehören, das vollendetste Muster des attisch-ionischen
yls ist, gleich ausgezeichnet durch die Feinheit und Eleganz der einzelnen
hen Glieder an sich und ihrer Verhältnisse zu einander, wie durch den
nirgends den Eindruck der Ueberladung machenden Reichthum der
tektonischen Zieraten, die in ihrer ursprünglichen polychromen Erschein-
mit massvoller Anwendung der Vergoldung, einen wahrhaft einzigen Ge-
teindruck gemacht haben müssen. Zu diesem trugen endlich auch die
turen des Frieses, welcher sich um das ganze Gebäude, mit Ausnahme
dlichen Vorbaues, herumzog, das Ihrige bei. Derselbe bestand aus Blöcken
schwärzlichem Kalkstein, worauf Figuren aus pentelischem Marmor von
-0,60 Höhe, in sehr hohem Relief gearbeitet, vermittels eiserner, mit Blei
gossener Klammern befestigt waren, von denen noch eine grosse Anzahl
bruchstücke erhalten sind: Torsen langbekleideter sitzender und stehender

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Frauen (von den sitzenden halten zwei einen nackten Knaben, eine dritte e kleinen Löwen auf dem Schoosse; an der einen Seite des Sessels einer vi ist ein Löwe dargestellt), Brust und Oberleib einer Frau, deren rechte I und linke Schulter entblösst sind (Amazone? Bakchantin?), Torsen na jugendlicher Männer u. a., ungenügend abgebildet in der *Ἐφημερὶς ἀρχ λογικὴ*, Decembr. 1837 und Jan. 1838 n. 27—49 und bei Rangabé, Antiq hellén. I. pl. III u. IV. n. 61—85 (darnach ein Theil derselben bei Overb Gesch. d. gr. Pl. I, S. 281); besser bei Lebas, Voyage archéologique, monun figurés pl. 15, 16 u. 17. Der Styl derselben ist, obschon nach den Fragme der Baurechnung der ganze Fries von einer grossen Anzahl verschiedener beiter ausgeführt worden ist, doch im Ganzen ein durchaus gleichartiger, sich nur so erklären lässt, dass alle diese Skulpturen nach den Entwürfen Modellen eines Meisters von untergeordneten, aber gewandten und wol schulten Künstlern gearbeitet worden sind; wer dieser Meister war, verm wir auch nicht einmal mit Wahrscheinlichkeit zu errathen. Die nackten Kö theile sind in kräftigen, naturwahren und edlen, wenn auch nicht ge idealen Formen, die Gewänder in reichen, hier und da fast zu sehr gehä Falten, die aber nicht jenen leichten und eleganten Schwung der Linien h wie an den Reliefs von der Balustrade des Niketempels, behandelt. Ueber Gesammtinhalt der Composition geben die Fragmente uns ebenso wenig sichere Auskunft, als die Aufzählung der von den einzelnen Arbeitern geferti Figuren und Gruppen in zwei Stücken der Baurechnung (Rangabé a. a. O. n. und n. 59 a; vgl. Bergk, Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft 1 S. 987 fg.).

4. Die kolossale Erzstatue der Athene Promachos (*Ἀθ Πρόμαχος*), ein Werk des Phidias, auf der Akropolis zwischen Erechtheion und den Propyläen aufgestellt, ein Weihgeschenk den Sieg über die Perser und aus der persischen Beute gefer Die Göttin war in kriegerischer Haltung (dah. der Name *Π μαχος*); in der einen Hand hielt sie die Lanze, deren Spitze e so wie der Helmbusch schon auf hohem Meere, wenn man Sunion aus nach dem Piräeus segelte, sichtbar waren; am lin Arme trug sie den Schild. Da hiernach die Statue das 64 F hohe Dach des Parthenon überragen musste, um von der H von Sunion aus gesehen werden zu können, so muss ihre H mit der Basis auf etwa 70 Fuss berechnet werden, während ohne Basis unter 60 Fuss betrug, weil diese Athene kleiner als der 60 Fuss hohe lysippische Zeus in Tarent. Die vorhan nen griechischen Münzen weichen in der Darstellung dieser Sta vielfach von einander ab: die eine zeigt die Göttin mit auf stützter, grade emporstehender Lanze und mit niedergesetzte mit der rechten Hand gehaltenen Schilde; auf der andern Mü hat die Göttin den Schild am linken Arm erhoben; bei ei

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

dritten, welche die Lanze wie bei ersterer darstellt, fehlt der Schild ganz. Vgl. Paus. I, 28, 2; Demosth. de falsa leg. § 272; Schol. Demosth. c. Androt. § 13; Beulé, L'Acropole II. p. 295 ff.; Brunn I. S. 181 ff.; Allg. Enc. S. 436 ff.; Overbeck Gesch. d. gr. Plast. I. S. 223.

5. Die Propylaen, *τὰ Προπύλαια*, die weltberühmte Eingangshalle zur obern Fläche der Akropolis, auf der Westseite, welche allein einen Aufgang gewährte, unter Perikles vom Architekten Mnesikles aus pentelischem Marmor in der Zeit von fünf Jahren (von Ol. 85, 4 bis 87, 1 = 437—432 v. Chr.) mit einem Kostenaufwande von 2012 Talenten (über 9 Millionen Reichsmark) vollendet. Das Bauwerk ruht auf einem Unterbau von vier Stufen und bildet eine Mittelhalle mit zwei Seitenflügeln von ungleicher Grösse, mit dem doppelten Zwecke eines würdigen Abschlusses der obern Burgfläche und der Vertheidigung des Einganges derselben (daher der Name der 'Vorhalle', *τὰ προπύλαια*).

Bursian, Geogr. v. Griechenl. I, S. 307: 'Das Mittelgebäude der Propyläen besteht aus zwei von Ost nach West gerichteten Seitenmauern, zwischen denen eine doppelte Reihe von je drei ionischen Säulen sich erhob, welche die mit gemalten und vergoldeten Cassetten geschmückte Decke trugen: fünf symmetrisch nach Höhe und Breite sich abstufende, durch Mauerpfeiler geschiedene Thore, durch Thüren von starkem Eichenholze verschliessbar, führten aus derselben zunächst in eine östliche Vorhalle, deren sechs dorische Säulen so angeordnet sind, dass ihre Interkolumnien der Weite der Thore entsprechen; eine ganz gleiche Vorhalle schliesst den Bau nach Westen zu gegen den Aufgang hin ab. Der nördliche Seitenflügel besteht aus einem schmalen Vorgemach, dessen gegen Süden gewandte Front drei dorische Säulen zwischen Anten bilden, und einem grössern viereckten Saale, der als Gemäldegalerie diente; die Wände ausser der von zwei Fenstern neben der Thür durchbrochenen südlichen waren, wie es scheint, mit Wandgemälden verschiedener Meister bedeckt, während in der Mitte des Saales Tafelgemälde auf Staffeleien standen (Paus. c. 22, 6; Plin. n. h. 35, 10, 36, 101: vgl. Beulé I, p. 204 ff.). Der südliche Flügel, jetzt ganz in einen aus der Zeit der fränkischen Herrschaft stammenden hohen Thurm verbaut, ist weit kleiner als der nördliche, da eine schon vor der Anlage der Propyläen vorhandene Mauer aus grossen polygonen Steinblöcken, welche den westlichen Abschluss des Temenos der Artemis Brauronia bildete, seiner Ausdehnung nach Süden zu eine Schranke setzte: er bestand aus einem einzigen, nach Norden und Westen durch Säulen und Wandpfeiler geöffneten Gemach, das wahrscheinlich als Wachlocal für die Thorwärter und Burgwächter (*πυλωροί* und *ἀκροφύλακες*) diente. Vor jedem der beiden Flügel tritt von der untersten Stufe des Unterbaues ein Marmorpfeiler nach Westen vor, worauf Reiterstatuen standen, über deren Bedeutung schon Pausanias (c. 22, 4) nichts Sicheres erfahren konnte.'

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

6. Der kleine Tempel der Nike Apteros, auf dem Abschluss oder Stirnpfeiler der südlichen Mauer der Akropolis, ein Meisterwerk attisch-ionischer Architektur, geweiht der mit Nike identificirten Athene (*Ἀθηνᾶ Νίκη*, s. Preller, griech. Mythol. I, S. 142), gewöhnlich *Νίκη Ἄπτερος* ('ungeflügelte Nike') gen. Der Tempel war unter der türkischen Herrschaft in eine den Burgaufgang sperrende Batterie verbaut, ist aber 1835 von den deutschen Architekten Ed. Schaubert und Chr. Hansen wieder als Tempel hergestellt worden (vgl. Ross u. Schaubert, die Akropolis von Athen, I. Abth.: Der Tempel der Nike Apteros, Berl. 1839). Das kleine zierliche Gebäude ist ein Amphiprostylos und hat nur gegen Osten und Westen eine Vorhalle von je vier schlanken ionischen Säulen. Der Skulpturschmuck des Tempelchens besteht in dem Friese und mehreren Reliefplatten. Der nur 45 Cm. hohe Fries zerfällt seiner Darstellung nach in vier getrennte, den vier Seiten des Tempels entsprechende Compositionen, deren erste (im Osten) eine Götterversammlung enthält, während die drei anderen Kampfscenen bieten. An der Ballustrade des Tempels sind Reliefs angebracht, welche eine Anzahl Siegesgöttinnen, Dienerinnen der Athene, darstellen, die mit der Aufrichtung und Ausschmückung eines Tropaion und der Vorbereitung zu einem Siegesopfer beschäftigt sind. — Das Bild der Nike stand in der kleinen Cella und hielt in der Rechten einen Granatapfel, in der Linken den Helm. Vor dem Tempel war eine von Alkamenes (s. oben S. 36) gefertigte Statue der dreigestaltigen Hekate (nach ihrem Standorte *Ἑκάτη Ἐπιπυργιδία* genannt, aufgestellt. Vgl. Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. I, S. 319 ff.

7. Die Heiligthümer zu Eleusis, und zwar: a) Der grosse Tempel, *τὸ μέγαρον* od. *ἀνάκτορον*, auch *ὁ μυστικὸς σηκός* gen., unter Leitung des Iktînos von Koroibos, Metagenes, Xenokles gebaut und für die Feier der Mysterien eingerichtet. Die Cella hatte vier quer durchlaufende dorische Säulenreihen in zwei Stockwerken, dazwischen eine grosse Lichtöffnung, die Xenokles wölbte (*τὸ ὀπαῖον ἐκορύφωσε*, Plut. Pericl. 13; vgl. Pollux. II, 54), da dieser Tempel kein Hypäthros sein durfte. Die von dem berühmten Architekten Philon unter Demetrios von Phaleros angebaute Vorhalle hatte zwölf dorische Säulen, an welchen schon dünne Stege zwischen den Cannelüren waren. Unter der Cella befand sich eine Krypte; unverjüngte Cylinder stützten den obern Boden. Die Grösse des Ganzen betrug 220 × 178 F. — b) Die kleineren

Propyläen im innern Peribolos; — c) die grössern Propyläen im äussern, eine Nachbildung der Propyläen der athenischen Burg, aber ohne Seitengebäude. — d) Ein kleiner Tempel der Artemis Propylaea, dorisch. — e) Ein kleiner Tempel auf dem Felsen über dem Megaron, im innern Peribolos. Vgl. Müller's Handb. § 109, 5; Bursian, Geogr. v. Griechenl. I, S. 328 ff. und die das. citirten Autoren.

8. Der Tempel des Zeus zu Olympia, s. Abth. III, S. 25. Der plastische Schmuck bestand in den Reliefs der beiden Giebelfelder, und der je sechs Metopen über dem Eingange zum Pronaos und Opisthodomos. Auf dem östlichen Giebelfelde waren die Vorbereitungen zum Wettkampfe zwischen Pelops und Oinomaos von dem Bildhauer Päonios aus Mende in Thracien, auf dem westlichen der Kampf der Lapithen und Kentauren von Alkamenes (s. ob. S. 36) dargestellt. Die erwähnten zwölf Metopen enthielten die Darstellungen der Thaten des Herakles. Die Metopen des äussern Hauptfrieses scheinen ohne plastischen Schmuck und nur bemalt gewesen zu sein. Bedeutende Fragmente der Reliefs sind im Jahre 1829 von der französischen Expédition scientifique de la Morée aufgefunden und grösstentheils in das Museum des Louvre gebracht worden. Dieselben sind vollständig abgebildet im 1. Bande des grossen Werkes der gedachten Expédition pl. 74—78; vgl. auch Clarac, Musée des sculptures vol. II, p. 195, b. und für die wichtigsten Stücke Müller's u. Oesterl. Denkmäler d. a. Kunst I, Taf. 30. Die gediegenste Besprechung dieser Kunstfragmente ist von Welcker im Rhein. Mus. 1833 S. 503 und hinter dessen Katal. des Gypsmuseums in Bonn, 2. Ausg. S. 151 ff.; vgl. auch Friederich's Bausteine S. 130 ff.; Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. I, S. 365. Zu grossen Hoffnungen berechtigen die seit dem Jahre 1875 im Auftrage des Deutschen Reiches (auf Grund eines zwischen der deutschen und griechischen Regierung geschlossenen Vertrages) begonnenen Ausgrabungen (s. d. Nachtrag am Schlusse dies. Werkes). — Das bedeutendste Kunstwerk innerhalb dieses Tempels aber war

9. die weltberühmte Kolossalstatue des panhellenischen Zeus, eines der bewundertsten Meisterwerke des Phidias, an der westlichen Wand der Cella, auf einem aus Cedernholz mit Verzierungen und Reliefs aus Gold, Elfenbein, Ebenholz etc. gearbeiteten Throne sitzend dargestellt, in der Rechten eine Nike, in der Linken das Skeptron mit dem Adler haltend. Noch mehr als das Standbild der Pallas Parthenos (s. im Vorsteh. S. 48) erregte

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

das Staunen und den Enthusiasmus der gesammten Hellenen der olympische Zeus. Höchster Reichthum der die einfach erhabene Gestalt umgebenden plastischen Zierden, tiefe Wissenschaft in der Anordnung der Masse der sehr kolossalen Figur und der erhabenste Schwung des Geistes in der Auffassung des Zeusideals machten diese Statue zu einem Wunder der Welt. Die zum Grunde liegende Vorstellung ist die des allmächtig herrschenden, überall siegreichen Gottes in huldvoller Gewährung, gnädiger Erhörung menschlicher Bitten. In ihm schauten die Griechen den Zeus gegenwärtig; ihn zu sehen, war ein Nepenthes; ihn vor dem Tode nicht erblickt zu haben, beinahe ein solches Unglück, wie in die Mysterien uneingeweiht zu sterben.' (Müller's Handb. § 115.) Vgl. Böttiger, Kunstmythol. II, S. 143 ff.; Quatremère de Quincy, Jupiter Olympien; Rathgeber in Allg. Enc. III, 3. S. 256 ff. und die das. Not. 1 angeführte ältere Literatur; Schubart in Zeitschr. f. d. Alterthumsw. 1849 S. 385 ff.; Brunn I, S. 168 ff.; Overbeck, Kritische Untersuchungen üb. d. Compos. des Zeus des Phidias (in Symbol. philol. Bonnens. S. 603); dessen Schriftqu. S. 125 ff. Nr. 692—754; u. Gesch. d. gr. Plast. I, S. 228 ff. (s. im Folg. Nr. 2).

1. Die Hauptquelle für unsre Kenntniss des olympischen Zeus und seines Thrones ist die ausführliche Beschreibung, welche Pausanias uns davon hinterlassen hat. Dieselbe lautet (V, 11, 1—10):

(1) *Καθέζεται μὲν δὴ ὁ θεὸς ἐν θρόνῳ χρυσοῦ πεποιημένος καὶ ἐλέφαντος· στέφανος δὲ ἐπίκειται οἱ τῇ κεφαλῇ μεμιμημένος ἐλαίας κλῶνας. ἐν μὲν δὴ τῇ δεξιᾷ φέρει Νίκην ἐξ ἐλέφαντος καὶ ταύτην καὶ χρυσοῦ ταινίαν τε ἔχουσαν καὶ ἐπὶ τῇ κεφαλῇ στέφανον· τῇ δὲ ἀριστερᾷ τοῦ θεοῦ χειρὶ ἔνεστι σκῆπτρον μετάλλοις τοῖς πᾶσιν διηνθισμένον. ὁ δὲ ὄρνις ὁ ἐπὶ τῷ σκήπτρῳ καθήμενός ἐστιν ὁ ἀετός. χρυσοῦ δὲ καὶ τὰ ὑποδήματα τῷ θεῷ καὶ ἱμάτιον ὡσαύτως ἐστί. τῷ δὲ ἱματίῳ ζῳδιά τε καὶ τῶν ἀνθῶν τὰ κρίνα ἐστὶν ἐμπεποιημένα.*

(2) *ὁ δὲ θρόνος ποικίλος μὲν χρυσῷ καὶ λίθοις, ποικίλος δὲ καὶ ἐβένῳ τε καὶ ἐλέφαντί ἐστι. καὶ ζῷά τε ἐπ' αὐτοῦ γραφῇ μεμιμημένα, καὶ ἀγάλματά ἐστιν εἰργασμένα. Νῖκαι μὲν δὴ τέσσαρες, χορευούσῶν παρεχόμεναι σχῆμα κατὰ ἕκαστον τοῦ θρόνου τὸν πόδα· δύο δὲ εἰσιν ἄλλαι πρὸς ἑκάστου πέζῃ ποδός. τῶν ποδῶν δὲ ἑκατέρῳ τῶν ἔμπροσθεν παῖδές τε ἐπίκεινται Θηβαίων ὑπὸ σφιγγῶν ἡρπασμένοι, καὶ ὑπὸ τὰς σφίγγας Νιόβης τοὺς παῖδας Ἀπόλλων κατατοξεύουσι καὶ Ἄρτεμις.*

(3) *τῶν δὲ τοῦ θρόνου μεταξὺ ποδῶν τέσσαρες κανόνες εἰσίν, ἐκ ποδὸς ἐς πόδα ἕτερον διήκων ἕκαστος. τῷ μὲν δὴ κατ' εὐθὺ τῆς ἐσόδου κανόνι, ἑπτά ἐστιν ἀγάλματα ἐπ' αὐτῷ· τὸ γὰρ ὄγδοον ἐξ αὐτῶν οὐκ ἴσασι τρόπον ὄντινα ἐγένετο ἀφανές· εἴη δ' ἂν ἀγωνισμάτων ἀρχαίων ταῦτα μιμήματα· οὐ γάρ πω τὰ ἐς τοὺς παῖδας ἐπὶ ἡλικίας ἦδη καθειστήκει τῆς φειδίου. τὸν δὲ αὐτὸν ταινίᾳ τὴν κεφαλὴν ἀναδούμενον ἐοικέναι τὸ εἶδος Παντάρκει*

λέγουσιν, μειράκιον δὲ Ἠλεῖον τὸν Παντάρκην παιδικὰ εἶναι τοῦ Φειδίου. ἀνείλετο δὲ καὶ ἐν παισὶν ὁ Παντάρκης πάλης νίκην ὀλυμπιάδι ἕκτῃ πρὸς ταῖς ὀγδοήκοντα.

(4) ἐπὶ δὲ τῶν κανόνων τοῖς λοιποῖς ὁ λόχος ἐστὶν ὁ σὺν Ἡρακλεῖ μαχόμενος πρὸς Ἀμαζόνας. ἀριθμὸς μὲν δὴ συναμφοτέρων ἐς ἐννέα ἐστὶ καὶ εἴκοσι· τέτακται δὲ καὶ Θησεὺς ἐν τοῖς συμμάχοις τῷ Ἡρακλεῖ· ἀνέχουσι δὲ οὐχ οἱ πόδες μόνοι τὸν θρόνον, ἀλλὰ καὶ κίονες, ἴσοι τοῖς ποσὶ μεταξὺ ἑστηκότες τῶν ποδῶν. ὑπελθεῖν δὲ οὐχ οἷόν τέ ἐστιν ὑπὸ τὸν θρόνον, ὥσπερ γε καὶ ἐν Ἀμύκλαις ἐς τὸ ἐντὸς τοῦ θρόνου παρερχόμεθα· ἐν Ὀλυμπίᾳ δὲ ἐρύματα τρόπον τοίχων πεποιημένα τὰ ἀπειργοντά ἐστι.

(5) τούτων τῶν ἐρυμάτων ὅσον μὲν οὖν ἀπαντικρὺ τῶν θυρῶν ἐστιν, ἀλήλιπται κνανῷ μόνον, τὰ δὲ λοιπὰ αὐτῶν παρέχεται Παναινίου γραφάς. ἐν δὲ αὐταῖς ἔστι μὲν οὐρανὸν καὶ γῆν Ἄτλας ἀνέχων· παρέστηκε δὲ καὶ Ἡρακλῆς ἐκδέξασθαι τὸ ἄχθος ἐθέλων τοῦ Ἄτλαντος, ἔτι δὲ Θησεύς τε καὶ Πειρίθους, καὶ Ἑλλὰς τε καὶ Σαλαμὶς ἔχουσα ἐν τῇ χειρὶ τὸν ἐπὶ ταῖς ναυσὶν ἄκραις ποιούμενον κόσμον, Ἡρακλέους τε τῶν ἀγωνισμάτων τὸ ἐς τὸν λέοντα τὸν ἐν Νεμέᾳ,

(6) καὶ τὸ ἐς Κασσάνδραν παρανόμημα Αἴαντος, Ἱπποδάμειά τε ἡ Οἰνομάου σὺν τῇ μητρὶ, καὶ Προμηθεὺς ἔτι ἐχόμενος μὲν ὑπὸ τῶν δεσμῶν, Ἡρακλῆς δὲ ἐς αὐτὸν ὁρῶν· λέγεται γὰρ δὴ καὶ τόδε ἐς τὸν Ἡρακλέα, ὡς ἀποκτείναι μὲν τὸν ἀετὸν, ὃς ἐν τῷ Καυκάσῳ τὸν Προμηθέα ἐλύπει, ἐξέλοιτο δὲ καὶ αὐτὸν Προμηθέα ἐκ τῶν δεσμῶν. τελευταῖα δὲ ἐν τῇ γραφῇ Πενθεσίλειά τε ἀφιεῖσα τὴν ψυχὴν καὶ Ἀχιλλεὺς ἀνέχων ἐστὶν αὐτήν. καὶ Ἑσπερίδες δύο φέρουσι τὰ μῆλα, ὧν ἐπιτετράφθαι λέγονται τὴν φρουράν. Τάναινος μὲν δὴ οὗτος ἀδελφός τε ἦν Φειδίου, καὶ αὐτοῦ καὶ Ἀθήνησιν ἐν Ποικίλῃ τὸ Μαραθῶνι ἔργον ἔστι γεγραμμένον.

(7) ἐπὶ δὲ τοῖς ἀνωτάτω τοῦ θρόνου πεποίηκεν ὁ Φειδίας ὑπὲρ τὴν κεφαλὴν τοῦ ἀγάλματος τοῦτο μὲν Χάριτας τοῦτο δὲ Ὥρας, τρεῖς ἑκατέρας. εἶναι γὰρ θυγατέρας Διὸς καὶ ταύτας ἐν ἔπεσιν ἐστιν εἰρημένα. Ὅμηρος δὲ ἐν Ἰλιάδι ἐποίησε τὰς Ὥρας καὶ ἐπιτετράφθαι τὸν οὐρανὸν, καθάπερ τινὰς φύλακας βασιλέως αὐλῆς. τὸ ὑπόθημα δὲ τὸ ὑπὸ τοῦ Διὸς τοῖς ποσὶν, ὑπὸ τῶν ἐν τῇ Ἀττικῇ καλούμενον θρανίον, λέοντάς τε χρυσοῦς καὶ θησέως ἐπειργασμένην ἔχει μάχην τὴν πρὸς Ἀμαζόνας, τὸ Ἀθηναίων πρῶτον ἀνδραγάθημα ἐς οὐχ ὁμοφύλους.

(8) ἐπὶ δὲ τοῦ βάθρου τοῦ τὸν θρόνον τε ἀνέχοντος καὶ ὅσος ἄλλος κόσμος περὶ τὸν Δία, ἐπὶ τούτου τοῦ βάθρου χρυσᾶ ποιήματα, ἀναβεβηκὼς μὲν ἅρμα Ἥλιος, καὶ Ζεύς τέ ἐστι καὶ Ἥρα, *** (l. καὶ Ἥφαιστος) παρὰ δὲ αὐτὸν Χάρις· ταύτης δὲ Ἑρμῆς ἔχεται, τοῦ Ἑρμοῦ δὲ Ἑστία· μετὰ δὲ ἣν Ἑστίαν Ἔρως ἐστὶν ἐκ θαλάσσης Ἀφροδίτην ἀνιοῦσαν ὑποδεχόμενος· ἣν δὲ Ἀφροδίτην στεφανοῖ Πειθώ. ἐπείργασται δὲ καὶ Ἀπόλλων σὺν Ἀρτέμιδι, Ἀθηνᾶ τε καὶ Ἡρακλῆς, καὶ ἤδη τοῦ βάθρου πρὸς τῷ πέρατι Ἀμφιτρίτη καὶ Ποσειδῶν, Σελήνη τε ἵππον ἐμοὶ δοκεῖν ἐλαύνουσα. τοῖς δέ ἐστιν εἰρημένα ἐφ' ἡμιόνου τὴν θεὸν ὀχεῖσθαι καὶ οὐχ ἵππους καὶ λόγον τέ τινα ἐπὶ τῷ ἡμιόνῳ λέγουσιν εὐήθη.

(9) μέτρα δὲ τοῦ ἐν Ὀλυμπίᾳ Διὸς ἐς ὕψος τε καὶ εὖρος ἐπιστάμενος γεγραμμένα οὐκ ἐν ἐπαίνῳ θήσομαι τοὺς μετρήσαντας· ἐπεὶ καὶ τὰ εἰρημένα αὐτοῖς μέτρα πολύ τι ἀποδέοντά ἐστιν ἢ τοῖς ἰδοῦσι παρέστηκεν ἐς τὸ ἄγαλμα ὀφθαλμὸς· ὅπου γε καὶ αὐτὸν τὸν θεὸν μάρτυρα ἐς τοῦ Φειδίου τὴν τέχνην

γενέσθαι λέγουσιν. ὡς γὰρ δὴ ἐκτετελεσμένον ἤδη τὸ ἄγαλμα ἦν, ηὔξατο ὁ Φειδίας ἐπισημῆναι τὸν θεὸν, εἰ τὸ ἔργον ἐστὶν αὐτῷ κατὰ γνώμην· αὐτίκα δ' ἐς τοῦτο τοῦ ἐδάφους κατασκῆψαι κεραυνόν φασιν, ἔνθα ὑδρία καὶ ἐμὲ ἐπίθημα ἦν ἡ χαλκῆ.

(10) *ὅσον δὲ τοῦ ἐδάφους ἐστὶν ἔμπροσθεν τοῦ ἀγάλματος, τοῦτο οἱ λευκῷ, μέλανι δὲ κατεσκεύασται τῷ λίθῳ. περιθεῖ δὲ ἐν κύκλῳ τὸν μέλανα λίθου Παρίου κρηπίς, ἔρυμα εἶναι τῷ ἐλαίῳ τῷ ἐκχεομένῳ. ἔλαιον γὰρ τῷ ἀγάλματί ἐστιν ἐν Ὀλυμπίᾳ συμφέρον, καὶ ἔλαιόν ἐστι τὸ ἀπεῖργον μὴ γίνεσθαι τῷ ἐλέφαντι βλάβος διὰ τὸ ἑλῶδες τῆς Ἄλτεως· ἐν ἀκροπόλει δὲ τῇ Ἀθηναίων τὴν καλουμένην παρθένον οὐκ ἔλαιον, ὕδωρ δὲ τὸ ἐς τὸν ἐλέφαντα ὠφελοῦν ἐστιν. ἅτε γὰρ αὐχμηρᾶς τῆς ἀκροπόλεως οὔσης διὰ τὸ ἄγαν ὑψηλόν, τὸ ἄγαλμα ἐλέφαντος πεποιημένον ὕδωρ καὶ δρόσον τὴν ἀπὸ τοῦ ὕδατος ποθεῖ. ἐν Ἐπιδαύρῳ δὲ ἐρομένου μου καθ' ἥντινα αἰτίαν οὔτε ὕδωρ τῷ Ἀσκληπιῷ σφίσιν οὔτε ἔλαιόν ἐστιν ἐγχεόμενον, ἐδίδασκόν με οἱ περὶ τὸ ἱερὸν, ὡς καὶ τὸ ἄγαλμα τοῦ θεοῦ καὶ ὁ θρόνος ἐπὶ φρέατι εἴη πεποιημένα.*

2. Strab. VIII. p. 353 ff.: *Μέγιστον δὲ τούτων* (näml. der Anathemata im Tempel von Olympia) *ὑπῆρξε τὸ τοῦ Διὸς ξόανον, ὃ ἐποίει Φειδίας Χαρμίδου Ἀθηναῖος ἐλεφάντινον, τηλικοῦτον τὸ μέγεθος, ὡς καίπερ μεγίστου ὄντος τοῦ νεὼ δοκεῖν ἀστοχῆσαι τῆς συμμετρίας τὸν τεχνίτην, καθήμενον ποιήσαντα, ἁπτόμενον δὲ σχεδόν τι τῇ κορυφῇ τῆς ὀροφῆς, ὥστ' ἔμφασιν ποιεῖν, ἐὰν ὀρθὸς γένηται διαναστὰς ἀποστεγάσειεν τὸν νεών.* (354) *ἀνέγραψαν δέ τινες τὰ μέτρα τοῦ ξοάνου, καὶ Καλλίμαχος ἐν ἰάμβῳ τινὶ ἐξεῖπε. πολλὰ δὲ συνέπραξε τῷ Φειδίᾳ Πάναινος ὁ ζωγράφος, ἀδελφιδοῦς ὢν αὐτοῦ καὶ συνεργολάβος, πρὸς τὴν τοῦ ξοάνου διὰ τῶν χρωμάτων κόσμησιν καὶ μάλιστα τῆς ἐσθῆτος. δείκνυνται δὲ καὶ γραφαὶ πολλαί τε καὶ θαυμασταὶ περὶ τὸ ἱερὸν ἐκείνου ἔργα. ἀπομνημονεύουσι δὲ τοῦ Φειδίου, διότι πρὸς τὸν Πάναινον εἶπε πυνθανόμενον, πρὸς τί παράδειγμα μέλλοι ποιήσειν τὴν εἰκόνα τοῦ Διός, ὅτι πρὸς τὴν Ὁμήρου δι' ἐπῶν ἐκτεθεῖσαν τούτων*

Ἦ καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων,
Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
Κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο, μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον

(Il. I, 527 sqq.).

3. Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. I, S. 228 ff.: So zahlreich auch die auf den Zeus in Olympia bezüglichen Stellen alter Schriftsteller sind, zu einer klaren und vollständigen Restauration bieten sie uns leider eine keineswegs genügende Grundlage, und während die monumentalen Mittel zur Veranschaulichung und Reconstruction der Parthenos in neuerer Zeit so reichlich aufgefunden worden, sind wir für den Zeus auf die allerbescheidensten kritischen Hilfsmittel beschränkt, welche obendrein gegen mannigfach verkehrte Vorstellungen erst haben durchgesetzt werden müssen. . . Ausser aller Frage sollte sein, dass wir in keiner der auf uns gekommenen Büsten des Zeus eine reine Nachbildung des Zeus des Phidias besitzen, und dass die erhaltenen Statuen der Statue in Olympia noch ungleich ferner stehen, am fernsten der in der That schlechte verospische Zeus im Vatican, den man bis in die Neuzeit als das beste Mittel zur Vergegenwärtigung des phidias'schen Werkes betrachtet

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

hat. Dass wir dies jetzt wissen, dass wir anders als bisher von dem Zeus in Olympia zu denken gelernt haben, das verdanken wir der Auffindung oder Wiederauffindung zweier unter Hadrian in Elis geprägter Münzen, welche, die eine mit der ganzen Statue, die andere mit dem Kopfe des Gottes, in der That unser einziges authentisches Material zur monumentalen Vergegenwärtigung von Phidias' Werk bilden. Je geringfügiger aber diese Hilfsmittel sind, desto dringender wird unsere Pflicht, dieselben genau zu studiren und diese unschätzbaren Zeugnisse bis ins Einzelne hinein zu prüfen. Aus den wenigen Schriftzeugnissen aber, welche positive Schilderung enthalten und aus den Münzen ergibt sich Folgendes für den Zeus des Phidias.

Der Gott war thronend gebildet und zwar mit dem Thronsitz und der als flache Stufe zu denkenden Basis etwa 42′ hoch, erschien aber vermöge der Imposanz der Gestalt viel grösser. Das adlerbekrönte, von Metallen buntglänzende, d. h. am wahrscheinlichsten mit Buckeln verschiedenen Metalls beschlagene Scepter ruhte niedrig gefasst und wie ein Richterstab anspruchslos vorn niedergesetzt in der Linken; die Rechte trug, wie die der Parthenos, eine Siegesgöttin, die, wie bei der Parthenos, dem Gotte zugewendet war und eine Taenie gegen ihn ausbreitete, nicht um ihn mit derselben zu schmücken, denn er war bereits bekränzt, sondern als ein bildlicher Ausdruck für den Gedanken, dass sein der Sieg und die Siegesvollendung sei. Die nackten Theile des Zeus, wesentlich sein Oberkörper, wie die der Nike waren von Elfenbein, der weite Mantel, welcher des Gottes linke Schulter nebst dem Arme bedeckte und den untern Theil seines Körpers umhüllte, war von buntfarbig emaillirtem Golde, von Golde auch die Sohlen und die Locken des Hauptes, in denen grün emaillirt der Oelkranz als der olympische Siegespreis lag. So sass er da, nicht als der blitzbewehrte Herrscher im Donnergewölk, sondern in ruhiger Siegesvollendung und in heiterem Ernste „friedselig und ganz milde als der Aufseher über das befriedete und einträchtige Griechenland. (Dio Chrysost. Opat. 74. p. 412 (R. p. 248. Emper.) *ὁ δὲ ἡμέτερος (Ζεὺς) εἰρηνικὸς καὶ παντὸς τοῦ πρὸς, οἷος ἀστασιάστου καὶ ὁμονοούσης τῆς Ἑλλάδος ἐπίσκοπος*). Vor seinen Füssen sassen die olympischen Preisrichter und vor seinem Angesicht erhielten die Athleten den Siegerkranz von Oellaub. Nach einem oft wiederholten Berichte hatte der Meister als sein Vorbild die homerischen Verse der Ilias angegeben, in denen Zeus der Thetis auf ihre Bitte, Achill zu verherrlichen, Gewährung zuwinkt, und in denen es heisst:

> 'Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion
> Und die ambrosischen Locken des Königs walleten vorwärts
> Von dem unsterblichen Haupt, es erbebten die Höh'n des Olympos.'

Mag nun Phidias selbst diese Verse als sein Vorbild genannt haben, oder nicht, den Gott, welchen diese Verse, in der erhabensten Majestät und Gewalt und dennoch in huldreicher, milder Stimmung in unübertrefflicher Weise malen, erkannte man in der Statue des Phidias wieder, und zwar nicht blos Griechen, sondern auch kältere Römer, wie Aemilius Paulus, der von diesem Anblick tief ergriffen dem olympischen Gott ein Opfer bringen liess, wie es nur der capitolinische Juppiter, der höchste Gott der römischen Staatsreligion zu empfangen hatte (Livius 45, 28. per Megalopolim Olympiam adscendit (Paulus Aemilius). ubi et alia quidem spectanda visa, et Iovem velut praesentem intuens

motus animo est itaque haud secus quam si in Capitolio immolaturus esset, sacrificium amplius solito apparari iussit).

Der gewaltige Eindruck der Person des Gottes wurde gesteigert und ergänzt durch den Thron, selbst ein bedeutendes Werk der Architektonik, der nicht nur überaus reich, sondern eben so sinnvoll mit plastischem und malerischem Bilderschmuck verziert war. Derselbe stand auf vier pfeilerartigen Füssen, denen im Inneren zur Stütze des Sitzbrettes, auf dem die ganze Last ruhte, noch Säulen in gleicher Zahl entsprachen. Die vier Pfeilerfüsse waren auf halber Höhe durch Querbalken verbunden, unterhalb welcher der Thron durch wandartige Schranken geschlossen war, die wir uns als übergehängte Teppiche zu denken haben. Von diesen Schranken war die nach vorn zu gewandte nur dunkelblau angestrichen, um einen ruhigen Hintergrund für den goldenen Mantel und die Füsse des Gottes zu bilden; diejenigen nach den Seiten und nach hinten dagegen waren von Phidias' Neffen, dem Maler Panaenos mit Figurencompositionen bemalt. Auf diesen Schranken also ruhten die Querbalken der Pfeilerfüsse wie eine Borde oder wie ein friesartig ornamentirter Abschluss, und auf diesem Friesbalken standen vorn zu beiden Seiten der schmal zusammengestellten Füsse des Gottes je vier Statuen, in denen die acht von Alters her in Olympia gebräuchlichen Kampfarten dargestellt waren. Eine dieser Statuen war das Porträt eines schönen eleïschen Jünglings Pantarkes, den Phidias geliebt hatte. Die drei übrigen Seiten des Friesbalkens waren mit einer Darstellung des Kampfes der Griechen unter Herakles und Theseus gegen die Amazonen, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach nicht in Relief, sondern in Rundbildern, deren je 9—10 auf jede Seite kamen, geschmückt, während an den Pfeilerfüssen selbst in der unteren Hälfte nach aussen, da wo die Schranken nicht anstiessen, je zwei, in der oberen je vier Siegesgöttinnen wie im Reigen den Fuss umschwebend dargestellt waren. Oberhalb dieser Siegesgöttinnen, deren Mehrzahl ähnlichen Sinn hat, wie die Engelsglorie um den in Wolken erscheinenden Gott der Bibel, verbanden abermals Querbalken, als die Schwingen des Sitzbrettes, die Pfeilerfüsse des Thrones, und an diesen friesartigen Balken waren je rechts und links in Relief die von Apollon und Artemis erschossenen Kinder der Niobe dargestellt, Compositionen, die möglicherweise mehr als einem der erhaltenen Niobidenreliefe zu Grunde liegen, indem diese nur in einzelnen Figuren der berühmten Statuengruppe von Skopas oder Praxiteles entsprechen. Diese Reliefe aber predigten den Satz, dass der Mensch sich gegen die Gottheit nicht überheben solle, dass den Uebermüthigen der Götter Rache treffe. Ferner hatte der Thron Armlehnen, und diese waren nach vorn durch Sphinxe gestützt, welche angeblich geraubte Thebanerknaben unter sich hielten. Doch werden diese Sphinxe schwerlich in der That die thebische Sphinx angehen; vielmehr werden sie als die bekannten Symbole des unerforschlichen Rathschlusses der Gottheit aufzufassen sein, die da Herr ist über Leben und Tod, und die Jünglinge unter ihnen zeigen, wie „mitten in dem Leben wir vom Tod umfangen" sind. Diesen Zeichen ernster Mahnung zur Gottesfurcht gegenüber fehlte es nun aber nicht an Zeichen der Huld und Gnade. Die bis zur Höhe des Hauptes des Zeus emporragende Rückenlehne war zu oberst mit den Gruppen der Horen und Chariten bekrönt, also den Göttinnen der Jahreszeiten, deren segenvollen Wechsel Zeus regiert, und denen der Anmut des Lenzes und der Jugend, seinen Töchtern, welche er aus seiner

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

mlischen Heiterkeit den Sterblichen herabsendet. Die Füsse des Schemels
en durch liegende Löwen dargestellt, und seinen Rand schmückte eine Ama-
nschlacht des Theseus. An der Basis endlich, welche wir uns, wie schon gesagt,
eine breite niedrige Stufe denken müssen, über welche der Gott bequem
le herabschreiten können, war die Geburt der Aphrodite, der Göttin alles
ten und Schönen aus dem Meere und ihre Begrüssung durch die olympischen
er gebildet, während zu beiden Seiten wie im Ostgiebel des Parthenon hier
Mondgöttin hinab, dort der Sonnengott emportauchte, um anzuzeigen, dass
der Geburt einer neuen Gottheit ein neuer himmlischer Tag beginne.
rlich eine Welt von Kunst und eine Welt von Ideen war allein dieser
n mit seinen Statuen, Reliefen und Malereien!

Wenn im Vorstehenden zusammengestellt ist, was uns eine concrete Vor-
ung vom Zeus des Phidias zu vermitteln im Stande ist, so dürfen wir auch
en Aussprüchen der Alten oder wenigstens den schönsten derselben nicht
vorübergehen, welche von dem geistigen Eindruck dieses einzigen Kunst-
es Zeugniss ablegen. Was ein Epigramm ausspricht:

'Dir sein Bild zu enthüllen kam Zeus hernieder zur Erde,
Oder du schautest den Gott, Phidias, selbst im Olymp';

hol. Gr. II. 208, 48:

Ἦ θεὸς ἦλθ' ἐπὶ γῆν ἐξ οὐρανοῦ, εἰκόνα δείξων,
Φειδία, ἢ σύ γ' ἔβης τὸν θεὸν ὀψόμενος.)

Ueberzeugung von der vollendeten Abbildlichkeit wiederholt sich in mehr
nem Ausspruch, so, wenn Plotin sagt: Phidias habe im Geiste erfasst,
eus gestaltet sein würde, wenn er uns von Angesicht zu Angesicht sich
aren möchte; oder Dio: Niemand der Phidias' Zeus gesehen, kann sich
eine andere Vorstellung von dem Gotte machen u. dgl. m. Vielleicht
hrendsten tritt uns diese Ueberzeugung in der von Pausanias berichteten
lote entgegen: als Phidias nach Vollendung seines Werkes dasselbe über-
e, habe er den Gott um ein Zeichen angefleht, ob er mit des Künstlers
; zufrieden sei, Zeus aber habe in einem durch das offene Tempeldach
derfahrenden Blitze dies erbetene Zeichen gegeben. Eine schwarze Marmor-
im weissen Fussboden des Tempels und eine vergoldete Urne auf ihr
hnete die Stelle, wo der Blitz eingeschlagen, und erinnerte die Nachwelt
dass der Gott selbst sein Abbild auf Erden anerkannt habe. Als eine
plastische Offenbarung, durch welche Phidias der bestehenden Religion
nes Moment hinzugefügt habe, preist Quintilian den Zeus (Quintil. Inst.
XII. 10, 9: Phidias tamen diis quam hominibus efficiendis melior artifex
r, in ebore vero longe citra aemulum, vel si nihil nisi Minervam Athenis,
mpium in Elide Iovem fecisset, cuius pulchritudo adiecisse aliquid
receptae religioni videtur; adeo maiestas operis deum aequa-
lebt nach Olympia', sagt Epiktet, 'auf dass ihr den Zeus des Pheidias schauet
htet es für ein Unglück, ihn nicht gesehen zu haben!' (Arrian. Epict. I,
Εἰς Ὀλυμπίαν ἀποδημεῖτε, ἵν' εἰδῆτε τὸ ἔργον τοῦ Φειδίου· καὶ ἀτύ-
χαστος ὑμῶν οἴεται, τὸ ἀνιστόρητον τούτων ἀποθανεῖν). Aber wol
hat schöner von dem Eindruck des Bildes geredet, als Dio Chrysostomus
Worten: 'Welcher Mensch aber schwer belastet wäre in seiner Seele,

von vielen Sorgen und Schmerzen heimgesucht, wie sie das Menschenleben bi so dass er selbst vom süssen Schlummer nicht mehr erquickt würde, von glaube ich, dass wenn er diesem Bilde gegenübersteht, er Alles vergessen was es im Menschendasein Schweres und Furchtbares giebt, so hast du, Phi dein Werk ersonnen und ausgeführt, solches Licht und solche Anmuth i dieser Kunst.' (Dio Chrysost. Orat. 51. p. 400. R. p. 241. Emper.: *ἀν πων δέ, ὃς ἂν ᾖ παντελῶς ἐπίπονος τὴν ψυχήν, πολλὰς ἀπαντλήσας ξυ ρὰς καὶ λύπας ἐν τῷ βίῳ μηδὲ ὕπνον ἡδὺν ἐπιβαλλόμενος, καὶ ὃς δοκεῖ κατεναντίον στὰς τῆσδε τῆς εἰκόνος ἐκλαθέσθαι πάντων, ὅσα ἐν ἀν πίνῳ βίῳ δεινὰ καὶ χαλεπὰ γίγνεται παθεῖν· οὕτω σύ γε* (Pheidias) *ἀνε καὶ ἐμηχανήσω θέαμα ἀτεχνῶς*

'νηπενθές τ' ἀλοχόν τε, κακῶν ἐπίληθες ἁπάντων' (Od. 4, 221)

τοσοῦτο φῶς καὶ τοσαύτη χάρις ἔπεστιν ἀπὸ τῆς τέχνης etc.).

Von dem späteren Schicksale des Zeusbildes sind uns einzelne Data bekannt. Zur Zeit des Cäsar soll es vom B getroffen worden sein (Euseb. praep. ev. IV, 2, 8). Cali wollte es nach Rom bringen und ihm seinen eignen Kopf setzen lassen (Suet. Calig. 22: datoque negotio, ut simulacra minum, religione et arte praeclara, inter quae Olympii Iovis, portarentur e Graecia, quibus capite dempto suum impon Ibid. 57: Olympiae simulacrum Iovis, quod dissolvi transfer Romam placuerat, tantum cachinnum repente edidit, ut mac labefactis opifices diffugerint; vgl. auch Dio Cass. 59, 28, 3. Jo Antiqu. 19, 1). Lucian (Iup. trag. 25; Tim. 4) berichtet, dass Bilde zwei von den goldnen Locken geraubt worden seien, 6 Minen an Werth (Pausanias, Lucian's Zeitgenoss, schweigt da Libanius (um 350 n. Chr., s. Abth. II. S. 192) spricht vom o pischen Zeus als einem noch vorhandenen Kunstwerke (L Epist. 1052 p. 497): Aber im J. 408 (unter Theodosius II.) bra der Tempel zu Olympia nieder, und hörten die olympischen S auf (Schol. Lucian. p. 221 ed. Jacobitz: *καὶ διήρκεσεν τὰ Ὀλύ ἀρξάμενος ἀπὸ τῶν Ἑβραικῶν κριτῶν μέχρι τοῦ μικροῦ Θεοδο ὃς Ἀρκαδίου υἱὸς ἦν· τότε γὰρ τοῦ ναοῦ Ὀλυμπίου Διὸς ἐμ σθέντος ἐξέλιπε καὶ ἡ τῶν Ἠλείων πανήγυρις καὶ ὁ ἀγ Ὀλυμπικός*).

11. Der Tempel des Apollon Epikurios (*Ἀπόλλων κούριος*) zu Bassä, 2 Stunden nordöstl. von Phigalia (im lichen Arkadien), gewöhnlich kurz der Apollotempel bei galia gen., auf einem Hochplateau, 1131 Meter über dem M gelegen, von Iktînos, dem Erbauer des Parthenon (s. ob. S gegen den Anfang des peloponnesischen Krieges erbaut, ein

der Front gegen Norden gerichteter dorischer Peripteros hexastylos mit 6 × 15 ionischen Säulen aus einem feinen gelblichweissen Kalkstein, das Dach und der plastische Schmuck aus Marmor, noch gegenwärtig eine der schönsten und am besten erhaltenen Tempelruinen Griechenlands (von den 38 Säulen des Tempels stehen noch 30 mit dem Architrav aufrecht). Im Innern der Cella, über den Säulen, zog sich ein aus 23 Platten zusammengesetzter Fries an allen vier Wänden umher; derselbe ist vollständig (jedoch zum Theil in sehr beschädigtem Zustande) im Jahre 1812 von derselben Gesellschaft von Archäologen und Architekten, welche die äginetischen Denkmäler aufgefunden (s. ob. § 5, 2 a. S. 30) ausgegraben worden, und befindet sich jetzt im British Museum. Dargestellt sind auf demselben Apollon und Artemis, auf einem von Hirschen gezogenen Wagen stehend; ferner Amazonen- und Kentaurenkämpfe. Auch die Metopen des Hauptfrieses waren mit Skulpturen versehen, von denen einige Bruchstücke aufgefunden worden und sich ebenfalls im British Museum befinden. Vgl. O. M. v. Stackelberg, der Apollotempel zu Bassä in Arkadien und die daselbst ausgegrabenen Bildwerke (Frankf. 826); — Thom. Leverton Donaldson, Architect, The temple of Apollo Epicurius at Bassae near Phigalia etc. (in: Antiquities of Athens and other places in Greece, Sicily etc. vol. IV., Lond. 1830); — Expédition de Morée vol. II. pl. 4—30; — Ivanoff, in . Annali vol. 37 (1865) p. 29 ff.; — Curtius, Peloponnesos I, . 317; — Bursian, Geogr. v. Griechenl. II. S. 254; Allg. Enc. . 431 ff.; — Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. I, S. 369 ff.

12. Der grosse dorische Tempel des olympischen Zeus in Akragas, unvollendet, da er erst bis zur Bedachung gediehen war, als Akragas Ol. 93, 3 (= 406 v. Chr.) von den Karthagern erobert wurde. Der Tempel blieb zwar verschont, wurde aber nicht ausgebaut (Diodor. 13, 82; Polyb. 9, 27). Aus den noch vorhandenen Trümmern in Verbindung mit den Angaben des Diodor lässt sich der Grundplan des in grossartigem Umfange angelegten Bauwerks erkennen. Der Tempel stand auf einem in sechs Stufen gegliederten Unterbau (*χρηπίδωμα*), dessen unterste Stufe eine Länge von 360 und eine Breite von 180 griech. Fuss hatte; seine Höhe betrug ohne den Unterbau 120 griech. Fuss. Die Cella hatte nach innen Pilaster, 12 Fuss breit, nach aussen Halbsäulen, 20 Fuss im Umfang, aber Säulenhallen an den schmalen Seiten nach Diodor, nach Cockerell jedoch auch hier Halbsäulen

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

und Pilaster. Im Innern standen über Säulen oder Pfeilern, al Träger der Decke (nach Art der Karyatiden des athenischen Erech· theion, s. ob. S. 54) nackte Gigantenfiguren, von 24 Fuss Höhe in alterthümlich strengem Stile. Die sehr geräumigen Giebelfelde waren mit grossen und kunstreich ausgeführten Skulpturcompo· sitionen geschmückt: der Ostgiebel mit dem Gigantenkampf, de Westgiebel mit der Einnahme von Troja. Nur wenige Bruch· stücke haben sich davon erhalten. Vgl. Klenze, der Tempel de olympischen Jupiter in Agrigent (Stuttg. 1821); — Alterthüme v. Athen, Supplementband Liefg. 4, Taf. 3—9; — Serradifalco III tav. 20 ff.; — Siefert, Akragas und sein Gebiet (Hamb. 1846. 4 S. 31 ff.; — Hittorf, Notice sur les ruines d'Agrigente (Pa 1859, 4); Bursian, Allg. Enc. S. 448 ff.; Overbeck, Gesch. d gr. Plast. S. 380.

---

§. 8. B. Zweiter Abschnitt: die jüngere Zeit de höchsten Kunstblüthe von Ol. 100—114 (= 376—323 v. Chr.

1. Die Künstler in diesem Zeitabschnitte sind:

a. Zur jüngern athenischen Schule gehörig: 1) Skopa — 2—4) seine Schüler und Genossen Timotheos, Leochare und Bryaxis — 5) Praxiteles — 6) Kephisodotos d. Jünger — 7) Timarchos. — Den Uebergang zur folgenden bilde Euphranor.

b. Zur jüngern argivisch-sikyonischen Schule gehörig 1) Lysippus — 2) Zeuxis — 3) Parrhasios — 4) Timanthe — 5) Pausias — 6) Aristides aus Theben — 7) Apelles — 8) Protogenes — 9) Aëtion (od. Eëtion).

Die bedeutendsten Künstler unter den eben Genannte sind folgende:

1) Skopas aus Paros, hochberühmt als Architekt und Bild hauer, geb. um Ol. 90 (= 420 v. Chr.), blühte zwischen Ol. 9 und 107 (= zw. 392 und 352 v. Chr.). Von seinen äussern Le bensverhältnissen ist nichts Näheres bekannt. Seine frühest Kunstthätigkeit war der Bau des Tempels der Athene Alea i Tegea (nach Ol. 96, 2 = 395 v. Chr.); im höchsten Alter arbei· tete er am Mausoleum in Halikarnassos (Ol. 106, 4 = 353 v. Chr. s. im Folg.). Mit vollendeter Meisterschaft behandelte er der Marmor (Hor. Carm. 4, 8, 6: Parrhasius aut Scopas, hic saxo liquidis ille coloribus sollers etc.) und mit Vorliebe benutzte e

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

für seine Arbeiten den parischen Marmor. Die Gegenstände seiner plastischen Darstellung wählte er vorzugsweise aus den Götterkreisen, namentlich Dionysos und Aphrodite, aber auch Apollon, Athene, Herakles, Hestia u. a.

Von seinen zahlreichen Werken sind besonders erwähnenswerth: a) vor allen übrigen die im Alterthume hochgefeierte rasende Bakchantin, aus parischem Marmor, ausführlich beschrieben von Kallistratos (Stat. 2) und in mehreren Epigrammen der Anthologie besungen (nach einem derselben befand die Statue in späterer Zeit sich zu Byzanz: *Εἰς Βάκχην ἐν Βυζαντίῳ*, Anth. gr. V. 175. 278; Planud. IV, 58). S. üb. dieselbe im Folg. Eine zuverlässige Nachbildung der 'Bakchantin' hat sich nicht erhalten. — b) Giebelgruppen im Tempel der Athene Alea zu Tegea (s. im Folg.). — c) Aphrodite Pandemos in Elis. — d) Aphrodite, später in Rom (im Tempel des Brutus Callaecus beim Circus Flaminius). — e) Aphrodite, Pothos und Phaëthon in Samothrake. — f) Dionysos in Knidos. — g) Apollon Smintheus auf der Insel Chryse. — h) Apollo Palatinus (Plin. 36, 4). — i) Sitzende Hestia in den Servilischen Gärten (Plin. ib.). — j) Athene Pronaos vor dem Tempel des ismenischen Apollo in Theben. — k) Herakles in Sikyon. — l) Hekate in Argos. — m) Skulpturen am Mausoleum (s. im Folg.). Vgl. Urlichs, Skopas' Leben und Werke (Greifsw. 1863); Stark im Philol. Bd. 21. S. 415 ff.; Brunn I. S. 318 ff.; Overbeck Schriftqu. S. 221 ff.; Gesch. d. gr. Plast. S. 13 ff.

Ueber die Bakchantin bemerkt Overbeck (Gesch. d. gr. Plast. II. S. 21) nach Kallistratos (Stat. 2): 'Die Bakchantin war dargestellt im höchsten Erfülltsein vom dionysischen Taumel; in langem, flatterndem Gewande, das nur den Arme bloss liess, in den Händen ein in der religiösen Raserei zerrissenes Reh klein, den Kopf zurückgeworfen, das Haar gelöst und im Winde fliegend, stürmte sie empor zu den nächtlichen Orgien des Kithäron. Obgleich im höchsten Grade körperlich bewegt, war die Bakchantin doch nicht geschaffen als Ausdruck der körperlichen Bewegung oder des intensivsten physischen Lebens; hatte doch der Künstler den Körper fast ganz in die Gewandung verborgen. Vielmehr war es die Darstellung des leidenschaftlich erregten Gefühles in den Formen und in der Handlung des Körpers, worauf des Künstlers Absicht hinausging. So sehr deshalb Kallistratos die Vollendung der Formen lobt, so sehr er namentlich die Bildung des gelöst fliegenden Haares bewundert, so ist es doch der Ausdruck des Gesichtes, der seinen höchsten Enthusiasmus erregt. 'Bei dem Anblicke des Antlitzes standen wir sprachlos da, in hohem Grade that sich Empfindung kund, sprach sich bakchischer Taumel der Bakchantin aus, und alle die Zeichen, welche eine von Raserei gestachelte

Seele an sich tragen kann, alle diese liess die Kunst durch eine unaussprechliche Verschmelzung durchblicken' (*Πρόσωπόν γε μὴν ἰδόντες ὑπὸ ἀφασίας ἔστημεν, οὕτω δὴ καὶ αἰσθήσεως συνείπετο δήλωμα μὴ παρούσης αἰσθήσεως, καὶ βάκχης ἐκβακχεύων θειασμὸς ἐμηνύετο θειασμοῦ μὴ πλήττοντος, καὶ ὅσα φέρει μανίας οἰστρῶσα ψυχή, τοσαῦτα πάθους διέλαμπε τὰ τεμήρια ὑπὸ τῆς τέχνης ἀρρήτῳ λόγῳ κραθέντα*). In diesen Worten ist allerdings viel Phrase, aber ihrem Kerne nach werden sie von den Epigrammen bestätigt, die mehr als andre hervorheben, dass Skopas den Stein 'beseelt' (*ἐνεψύχωσε δ' ὁ γλύπτας τὸν λίθον*, Anthol. gr. III. 57. 3), dass er, der Künstler, nicht Dionysos seine Bakchantin in Raserei versetzt habe (*τίς δ' ἐξέμηνε, Βάκχος ἢ Σκόπας; Σκόπας*, ib. I. 74. 75); und dass überhaupt eine derartige emphatische Phrase sich an das Werk anknüpfen konnte, lehrt uns mindestens, dass der Ausdruck wilder Leidenschaft des Künstlers Absicht gewesen, und dass dieser Ausdruck ihm im höchsten Grade gelungen sei.

Es versteht sich wol von selbst, dass eine solche Darstellung entfesselter Leidenschaft sich nicht auf den pathetischen Ausdruck des Gesichtes beschränken konnte, sondern dass dieselbe eine heftige Bewegung des ganzen Körpers erheischte und bedingte. Dass aber eine solche heftige Bewegung des Körpers, wie sie uns für die Bakchantin des Skopas verbürgt wird, von allem Regellosen und deshalb Unkünstlerischen oder Unschönen auch in der Behandlung der Gewandung weit entfernt, dass sie rhythmisch abgewogen sein kann, dies beweisen uns nicht wenige antike Kunstwerke, welche weibliche Personen langgewandet in lebhaftester Bewegung zeigen; so, um nur Statuen zu nennen, die Niobide im Museo Chiaramonti, in ganz besonderm Masse aber einige Statuen in dem sogenannten Nereïdenmonumente von Xanthos im britischen Museum, die auch schon von Anderen mit Skopas' Mänade verglichen worden sind. Obgleich also die Gefahr einer Ueberschreitung der Grenzen reiner Schönheit für Skopas in dieser wol durch ähnliche Gestalten der gleichzeitigen dramatischen Poesie angeregten und vielleicht für das Theater in Athen bestimmten Statue nahe lag, so dürfen wir im Hinblick auf Werke, wie die erwähnten, mit Sicherheit annehmen, dass der Meister sich innerhalb dieser Grenzen zu halten gewusst hat.'

2) Praxiteles aus Athen, Bildhauer und Erzgiesser, neben Skopas der bedeutendste Künstler der jüngern athenischen Schule, blühte zwischen Ol. 104 u. 110 (364 u. 340 v. Chr.). Hauptgegenstände seiner mit Vorliebe in Marmor ausgeführten Darstellungen waren Götterbilder, namentlich aus dem Kreise des Dionysos, der Demeter, der Aphrodite und des Eros. In seinen Gestalten herrscht die höchste Grazie, Wahrheit und Naturgemässheit vor. In der 107. Ol. (um 350 v. Chr.) nahm er am Bau des Mausoleums Theil (s. im Folg.).

Seine Hauptwerke sind: 1) die knidische Aphrodite aus Marmor, unbekleidet, sein Meisterwerk und eins der gefeiertsten Kunstwerke des Alterthums (Plin. n. h. 36, 20: ante omnia est non solum Praxitelis, verum in toto orbe terrarum Venus, quam ut viderent multi navigaverunt Cnidum etc., s. im Folg.). — 2) Die

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ische Aphrodite, im strengen Gegensatze gegen die vorige
ız bekleidet (Plin. l. l.: velata specie). — 3—5) Drei andre Aphro-
e-Statuen des Praxiteles befanden sich: in Thespiä (aus Marmor,
gestellt neben einem Bilde der Phryne), vor dem Tempel der
icitas in Rom (aus Erz, unter Claudius mit dem Tempel durch
ıer zerstört) und im Adonistempel zu Alexandria am Latmos
Karien (von unbekanntem Material). — 6) Eros, ebenfalls welt-
ihmt, aus pentelischem Marmor, beflügelt, ursprünglich zu
espiä aufgestellt, durch Caligula nach Rom gebracht, von Clau-
ı zurückgegeben, von Nero wiederum geraubt und im Porticus
Octavia aufgestellt, wo die Statue unter Titus, 80 n. Chr., durch
er zu Grunde ging (vgl. Dio Cass. 66, 24). In Thespiä wurde sie
:h eine Nachbildung des athenischen Künstlers Menodoros
tzt (s. im Folg.). — 7) Der Satyr, von unbekanntem Material,
gestellt in der Tripodenstrasse von Athen, daher 'der Satyr bei
Tripoden' genannt, von Praxiteles selbst für eines seiner bes-
Werke gehalten (Paus. 1, 20, 1: *Ἔστι δὲ ὁδὸς ἀπὸ τοῦ Πρυ-
ίου καλουμένη Τρίποδες· ἀφ' οὗ καλοῦσι τὸ χωρίον, ναοὶ
ν ἐς τοῦτο (οὐ) μεγάλοι καὶ σφισιν ἐφεστήκασι τρίποδες, χαλ-
μέν, μνήμης δὲ ἄξια μάλιστα περιέχοντες εἰργασμένα. Σά-
ος γάρ ἐστιν, ἐφ' ᾧ Πραξιτέλην λέγεται φρονῆσαι μέγα* etc.).
) Ein andrer Satyr, aus Marmor, stand im Tempel des Dio-
ıs zu Megara neben dem uralten Holzbilde des Dionysos Pa-
ı. — 9) Kolossalstatue der Hera Teleia im Heratempel
Platää, aus pentelischem Marmor, stehend dargestellt, auch
ın ihres Bilderschmuckes gerühmt (Paus. IX, 2, 7). — 10) Apol-
Sauroktonos ('der Eidechsentödter'), Erzstatue (Plin. 34, 70:
ı et puberem Apollinem subrepenti lacertae comminus sagitta
ıantem, quem Sauroctonon vocant), wovon mehrere Nach-
ıngen vorhanden sind (vgl. Welcker, alte Denkm. I. S. 406 ff.;
ı Folg.). — 11) Dionysos, Tempelbild zu Elis (Paus. VI, 26,
- 12) Ein anderes Dionysosbild, von Kallistratos (Stat. 8), von
kanntem Standorte. — 13) Artemis Brauronia, Tempelbild
Marmor auf der Akropolis von Athen (Paus. I, 23, 7: *καὶ
ἑμιδος ἱερόν ἐστι Βραυρωνίας, Πραξιτέλους μὲν τέχνη τὸ
μα.* — 14) Eine zweite Artemis, Tempelbild zu Antikyra
ı. X, 37, 1). — 15—20) Göttergruppen: 15) Die zwölf
ter in einem alten Tempel zu Megara (Paus. I, 40, 3: *ἐνταῦθα
τῶν δώδεκα ὀνομαζομένων θεῶν ἐστιν ἀγάλματα, ἔργα εἶναι
μενα Πραξιτέλους*). — 16) Hera thronend zwischen Athene

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

und Hebe, in Mantinea (Paus. VIII, 9, 3). — 17) Demeter, P sephone und Iakchos im Demetertempel zu Athen (Paus 2, 4). — 18) Flora (Hora), Triptolemos, Demeter (aus Atl in Rom (Plin. 36, 23). — 19) Raub der Persephone und 7 rückgabe derselben (Katagusa), Erzgruppe, wahrsch. aus At (Plin. 34, 69). — 20) Apollon, Leto und Artemis im Apo tempel zu Megara (Paus. I, 44, 2). — 21) Statuen des Harn dios und Aristogeiton, aus Erz. — 22) Marmorne We im Kerameikos zu Athen (Plin. 36, 20: Opera eius sunt Athe in Ceramico). — 23) Diadumenos, d. i. Bild eines Jünglings, sich eine Binde ums Haar legt, Erzbild auf der Akropolis (o Zweifel von Athen), beschrieben von Kallistratos, Stat. 11; Stark S. 169 ff. — 24 u. 25) Zwei Bilder der Phryne, das e zu Thespiä aus Marmor, das andre zu Delphi von vergolde Erz (Paus. IX, 27, 5; X, 15, 1). — 26) Eine weinende Matr und eine lachende Hetäre, aus Erz (Plin. 34, 70). — 27) E sich schmückende Frau, aus Erz, in Athen. — 28) Ein Wag lenker zu einem Viergespann des Kalamis (Plin. 34, 71). 29) ein Krieger neben seinem Ross auf einem Grabmal zu Atl wahrscheinl. Relief (Paus. I, 2, 3). — 30) Arbeiten am Mau leum (s. im Folg.). — Ob die berühmte Niobegruppe ein W des Praxiteles oder des Skopas war, ist schon im Alterth zweifelhaft gewesen (s. im Folg.). — Vgl. über Praxiteles und s Werke: Müller's Handb. § 127; Brunn I. S. 335 ff.; Overb Schriftqu. S. 230 ff.; dess. Gesch. d. gr. Plast. II. S. 26 ff.; B sian, Allg. Enc. S. 457 ff.; Urlichs, Observationes de arte P xitelis (Würzb. 1858); Friederich's, Praxiteles und die Nio gruppe (Leipz. 1855, vgl. Overbeck in NJahrbb. d. Phil. Bd. S. 675 und Brunn im Rhein. Mus. Bd. 11. S. 161 ff.; Bursian NJahrbb. Bd. 77. S. 104 ff.).

1. Die knidische Aphrodite. Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. II. S. 33 Ueber die äussere Erscheinung dieser berühmtesten aller Aphroditestatuen, derentwillen Viele nach Knidos reisten und für deren Ueberlassung der K Nikomedes von Bithynien den Knidiern vergebens die Zahlung ihrer gesa ten Staatsschulden anbot (Plin. 36, 20 ff.), lässt sich aus schriftlichen Berich und aus Nachbildungen, unter denen knidische Münzen (s. d. Abbild. bei Ov a. a. O. S. 33) einen besondern Anspruch auf Berücksichtigung haben, Folg des feststellen. Die Göttin stand in einem eignen tempelartigen Bauwe welches von beiden Seiten her zugänglich war, damit man das Bild in a Richtungen vollkommen sehen könne. Aus parischem Marmor gearbeitet sie vollkommen nackt; während sie aber mit der rechten Hand den Scho bedeckte, liess sie aus der erhobenen linken das letzte so eben abgestre

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

wand über eine Vase fallen, in der wir uns Salböl denken dürfen; die Nackt-
it der Göttin war also durch das Bad motivirt, Aphrodite war aufgefasst, als
sie sich eben bereite, in die Flut hinabzusteigen. Die Last des leise nach
ks gebeugten Körpers ruhte auf dem rechten Fusse in einer sehr beweglichen
llung, welche durchaus nicht auf längere Dauer berechnet oder auf solche
h nur möglich ist, und welche die gesammten Reize des himmlischen Leibes
ichsam nur in einem flüchtigen günstigen Momente dem Auge des Beschauers
hüllt. Von einem solchen weiss die Göttin selbst nichts, nur ein unwill-
rliches, echt weiblich schamhaftes Gefühl lenkt die Bewegung ihrer rechten
id, das Haupt ist nicht emporgerichtet, das Auge schaut nicht hinaus in
issere oder geringere Ferne, als wolle sich die Badende vergewissern, nicht
rrascht zu werden, sondern das Haupt ist zur Seite gewandt und das Auge
der Hand gefolgt, die das letzte Gewandstück gleiten lässt. So steht sie da,
über alle Massen herrliches Weib, und wenn über das ganze Antlitz, wel-
s von leichtgewelltem und zierlich geordnetem Haar umrahmt, besonders in
Stirn und in der freien Zeichnung der Brauen und in dem feuchten Glanze
schmal geöffneten freundlichen Auges (*τῶν ὀφθαλμῶν δὲ τὸ ὑγρὸν ἅμα φαιδρῷ καὶ κεχαρισμένῳ*, Lucian. Imag. 6) bewunderungswürdig war, wenn
r dieses schöne Antlitz und den leise geöffneten Mund ein sanftes Lächeln
, so erklärt sich dieses, welches der holdlächelnden Kypris der homerischen
ie ohnehin so natürlich ansteht, leicht aus der ganzen Situation und aus
natürlichen Behagen beim Einsteigen in das erquickende Bad. Nicht aber
dies Lächeln ein selbstgefälliges oder gar ein herausforderndes, nicht war
feuchte Glanz des Auges ein solcher, der einen Zug von Sinnlichkeit oder
licher Lüsternheit bezeichnete, das dürfen wir mit der grössten Bestimmt-
behaupten, einerseits weil selbst die besseren Nachbildungen in Marmor
n solchen Zug, der bei Aphroditebildern so gewöhnlich ist, nicht haben,
erseits weil Lucian, der zu der Schilderung seines aus allen schönsten Sta-
zusammengesetzten Idealbildes Haar und Stirn und Brauen und das feucht
zende Auge von Praxiteles' Knidierin entnimmt, dieses seines Idealbildes
ches und unbewusstes Lächeln von Kalamis' Sosandra entlehnt. (Plin. 36,
.: Praxitelis aetatem inter statuarios diximus, qui marmoris gloria super-
etiam semet. Opera eius sunt in Ceramico, sed ante omnia est non solum
itelis verum in toto orbe terrarum Venus, quam ut viderent multi navi-
runt Cnidum. duas fecerat simulque vendebat, alteram velata specie, quam
l praetulerunt quorum condicio erat Coi, cum eodem pretio detulisset, se-
n id ac pudicum arbitrantes; reiectam Cnidii emerunt immensa differentia
e. (21) Voluit eam a Cnidiis postea mercari rex Nicomedes, totum aes
um, quod erat ingens civitatis dissoluturum se promittens: omnia perpeti
ere, nec immerito; illo enim signo nobilitavit Cnidum. Aedicula eius tota
tur, ut conspici possit undique effigies, dea favente ipsa, ut creditur, facta;
minor ex quacumque parte admiratio est. Ferunt amore quendam captum,
delituisset noctu, simulacro cohaesisse, eiusque cupiditatis esse indicem
lam. (22) Sunt in Cnido et alia signa illustrium artificum, Liber pater
idis et alter Scopae et Minerva, nec maius aliud Veneris Praxiteliae spe-
, quam quod inter haec sola memoratur. — Lucian. Amor. 13 ff.: *Ἐπεὶ καιρὸς τοῖς φυτοῖς ἐτέρφθημεν, εἶα τοῦ νεὼ παρέλθωμεν. ἡ μὲν οὖν ἐν μέσῳ καθίδρυται . . Παρία δὲ λίθου δαίδαλμα κάλλιστον . . ὑπερ-*

ἡφανον καὶ σεσηρότι γέλωτι μικρὸν υπομειδιῶσα. πᾶν δὲ τὸ κάλλος αὐ ἀκάλυπτον οὐδεμιᾶς ἐσθῆτος ἀμπεχούσης γεγύμνωται, πλὴν ὅσα τῇ ἐτ χειρὶ τὴν αἰδῶ λεληθότως ἐπικρύπτειν. τοσοῦτό γε μὴν ἡ δημιουρ ἴσχυσε τέχνη, ὥστε τὴν ἀντίτυπον οὕτω καὶ καρτερὰν τοῦ λίθου φύσιν ἐκ τοις μέλεσιν ἐπιπρέπειν . . ἔστι δ' ἀμφίθυρος ὁ νεὼς τοῖς θέλουσι καὶ κ νώτου τὴν θεὸν ἰδεῖν ἀκριβῶς, ἵνα μηδὲν αὐτῆς ἀθαύμαστον ᾖ· . . (14) δό οὖν ὅλην τὴν θεὸν ἰδεῖν, εἰς τὸ κατόπιν τοῦ σηκοῦ περιήλθομεν. εἶτ' ἀ γείσης τῆς θύρας ὑπὸ τοῦ κλειδοφύλακος ἐμπεπιστευομένου γυναίου θ βος αἰφνίδιον ἡμᾶς εἶχε τοῦ κάλλους. ὁ γ' οὖν Ἀθηναῖος ἀνεβόησεν, Ἡ κλεις, ὅση μὲν τῶν μεταφρένων εὐρυθμία, πῶς δ' ἀμφιλαφεῖς αἱ λαγό ἀγκάλισμα χειροπληθές· ὡς δ' εὐπερίγραφοι τῶν γλουτῶν αἱ σάρκες κυρτοῦνται, μήτ' ἄγαν ἐλλιπεῖς αὐτοῖς ὀστέοις προσεσταλμέναι, μήτε ὑπέρογκον ἐκκεχυμέναι πιότητα· τῶν δὲ τοῖς ἰσχίοις ἐνεσφραγισμένων ἑκατέρων τύπων, οὐκ ἂν εἴποι τις ὡς ἡδὺς ὁ γέλως, μηροῦ τε καὶ κνή ἐπ' εὐθὺ τεταμένης ἄχρι ποδὸς ηκριβωμένοι ῥυθμοί. Vgl. Friederichs, P xiteles S. 26 ff.; Blümner, Arch. Stud. zu Lucian S. 29).

2. Eros, in Thespiä. Paus. IX, 27, 3: *Θεσπιεῦσι δὲ ὕστερον χαλκ εἰργάσατο Ἔρωτα Λύσιππος, καὶ ἔτι πρότερόν τούτου Πραξιτέ λίθου τοῦ Πεντέλησι καὶ ὅσα μὲν εἶχεν ἐς Φρύνην καὶ τὸ ἐπὶ Πραξιτ τῆς γυναικὸς σόφισμα, ἑτέρωθι ἤδη μοι δεδήλωται. πρῶτον δὲ τὸ ἄγα κινῆσαι τοῦ Ἔρωτος λέγουσι Γάϊον δυναστεύσαντα ἐν Ῥώμῃ, Κλαυδίου ὀπίσω Θεσπιεῦσιν ἀποπέμψαντος Νέρωνα αὖθις δεύτερα ἀνάσπαστον π σαι· καὶ τὸν μὲν φλὸξ αὐτόθι διέφθειρε.* (4) *. . τὸν δὲ ἐφ' ἡμῶν Ἔρ ἐν Θεσπιαῖς ἐποίησεν Ἀθηναῖος Μηνόδωρος τὸ ἔργον τὸ Πραξιτέλους μούμενος.* Vgl. Stark in d. Berichten d. sächs. Ges. d. Wiss. 1866. S. 15

3. Apollon Sauroktonos. Welcker, Alte Denkm. I, S. 406 ff.: Apo der Eidechsentödter ist aus mehreren Nachbildungen einer berühmten Erzf von Praxiteles bekannt (der einen Borghesischen Statue, im Louvre Nr. 19, gebildet in den Mon. scelti Borghes. I, 40 und in den Sculture della villa ciana st. II, 5 und in Fea's Winckelmann II, Taf. 8, wird der Vorzug gegeb Die Eidechse hatte eine Beziehung zu Apollon, sofern er als Sonnengott dacht wurde, als Freundin der Sonne. Diese Beziehung ist ausgedrückt den rhodischen Münzen mit dem Sonnengesicht des Helios und einer Eidec einem in den bekanntesten Büchern, namentlich von Eckhel und Mionnet üb sehenen Umstand, worauf Zoëga aufmerksam gemacht hat. Er erklärt Sonnensymbol daraus, dass jenes kalte Thier die Sonne sucht, wenn die and sich lieber im Schatten verbergen. . Als Apollinisch nun muss die Eidechse einer Art des Prophezeiens gedient haben; nur ist in der Wahrsagung Name Galeos (*γαλεός, γαλεώτης*) üblicher als der aus dem Beinamen Sau tonos (*σαῦρος, σαῦρα*) und als Askalabos. Galeoten nämlich oder Eidech hiess ein Geschlecht von Wahrsagern, das insbesondere in Sicilien beka ist (in Sicilien war der Wahrsager Galeos berühmt, s. Clem. Al. Strom. p. Sylb.). Cicero (de divin. I, 20) nennt sie Zeichendeuter, und der Fall, welc er anführt, so wie ein anderer bei Aelian (12, 40) stellt sie auch als sol dar . . . Die Eidechsenorakel müssen, wie der Name der Figur und die Wo des Plinius (s. oben im Texte) und Martialis (14, 172: Sauroctonos Corinthi Ad te reptanti, puer insidiose, lacertae Parce, cupit digitis illa perire tu lehren, durch Belauschen und Durchspiessen des Thierchens bewerkstell

sein, wobei es vielleicht darauf eben ankam, ob es willig, etwa an einen
gten Baum herankam und Stich hielt oder gefehlt, oder wie es getroffen
u. s. w. Das Epigramm des Martialis schmiegt sich blos der Erscheinung
ne das Mystische zu berühren. Vgl. noch Feuerbach, Vatican. Apoll.
ff. d. neuen Aufl.; Stephani, Compte rendu de la commiss. imp. d'ar-
de St. Petersb. p. l'ann. 1862 p. 166 ff.; Friederichs, Bausteine S. 264 ff.;
eck, Gesch. d. gr. Plast. II, 39. Letzterer hält es, nach dem ganzen
tter der Composition, weitaus für das Wahrscheinlichste, dass es sich um
als um ein Spiel handle, welches wenigstens ein Mal, in einem Vasen-
uch bei einem menschlichen Knaben vorkommt, und zu dem die Schnellig-
r Eidechse gleichsam herauszufordern scheint: es gilt den Versuch, das
Thierchen zu treffen. Danach wäre also der Name Sauroktonos aller-
gerechtfertigt, allein, sowie dieser sicher kein Kultname Apollons und
r aus dem Augenschein der Situation, vielleicht mit scherzhafter An-
g auf den feierlichen Beinamen 'Pythontödter' der Statue beigelegt ist,
las ganze Werk als ein mythologisches Genrebild aufzufassen, dergleichen
ser Periode an auch in anderen Kreisen, namentlich dem des Dionysos
r Aphrodite, keineswegs selten sind. Die Stellung des jungen Gottes
wir uns so motivirt zu denken haben, dass er in nachlässiger Ruhe an
Baum gelehnt mit einem Pfeile spielte, wobei er wahrscheinlich den Kopf
linke Hand des aufgestützten linken Armes lehnte. Das Heraufklaufen der
se am Stamm bringt ihn in Bewegung, der linke Arm streckt sich und
das Thierchen stutzen, die rechte Hand zückt den Pfeil und die Ge-
ichkeitsprobe beginnt. Wenn demnach dieses Werk des Praxiteles auch
idealen Gehaltes entbehrt, so ist es, wie mit Recht bemerkt worden,
is geeignet, uns von einer Eigenschaft der praxitelischen Kunst, von
nmut, eine klare Vorstellung zu geben, während es zugleich in Auf-
und Formen den Geist der Unschuld athmet.

Skopas oder Praxiteles gehört

Niobegruppe. Plin. 36, 28: Par haesitatio est in templo Apollinis
, Niobae liberos morientes Scopas an Praxiteles fecerit. Die
nme (Anthol. Pal. App. II, p. 664; Plan. IV, 129; Auson. Epit. Her. 28)
n für Praxiteles; neuere Kunstkritiker wie Wagner, Brunn, Stark, Urlichs
lden sich für Skopas (s. die betreff. Literatur unten am Schlusse). Müller's
§ 126: Ob die Gruppe der Niobe (welche in Rom sich im Tempel
ollo Sosianus befand), von Scopas oder Praxiteles sei, wussten die röm-
Kunstkenner, wie bei einigen andern Marmorwerken, nicht zu entscheiden.
len Fall zeugt die Gruppe für eine Kunst, welche gern ergreifende und
lernde Gegenstände darstellt, aber diese zugleich mit der Mässigung und
Zurückhaltung behandelt, wie sie der Sinn der Hellenen in den besten
forderte. Der Künstler bietet Alles auf, um unser Gemüth für die von
ttern gestrafte, getroffene Familie zu gewinnen; die edlen und gross-
Formen der Gesichter, in denen die Familienverwandtschaft sich aus-
erscheinen nirgends durch körperlichen Schmerz und Furcht vor der
len Gefahr widrig verzogen; das Angesicht der Mutter, der Gipfel der
Darstellung, drückt die Verzweiflung der Mutterliebe in der reinsten

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

und höchsten Gestalt aus. Das Urtheil über die Composition und die M
welche die Gruppe in ihren Theilen belebten und zusammenhielten, ist
den Zustand, in dem sie auf uns gekommen, sehr erschwert. Doch lie
viel am Tage, dass ausser der Mutter auch unter den übrigen Figuren me
zu kleineren Gruppen vereinigt waren, in denen das Bemühen Andre zu sch
und ihnen zu helfen, die Reihe der Fliehenden und sich Rettenden auf
für Auge und Gemüth gleich wohlthätige Weise unterbrachen.

Der Tempel des Apollo Sosianus war wahrscheinlich von C. Sosius
unter Antonius in Syrien stand, gegründet worden (Dio Cass. 49, 22; Plin. 13
Ursprünglich war die Gruppe vermuthlich für einen kilikischen Apollotc
gearbeitet. Weder die Originalgruppe noch eine vollständige Kopie ders
von der Hand eines Künstlers hat sich erhalten. Die im Jahre 1583 in
Vigna an der Via Labicana (in der Nähe der lateranischen Kirche in
zugleich mit mehreren anderen Statuen ausgegrabne, vom Cardinal Ferd
von Medici, dem spätern Grossherzog von Toskana, angekaufte und gegenwär
Florenz im Palazzo degli Uffizj, im sogen. Saal der Niobe, als 'Niobegr
aufgestellte Statuenreihe enthält viele ungehörige Figuren. Nach O. M
sind ausser der Mutter mit der jüngsten Tochter noch folgende partielle G
pirungen nachgewiesen: a) der Pädagog (Gal. 15) war mit dem jüngsten S
(Gal. 11) so zusammengestellt, dass dieser sich an ihn von der linken Seit
drängte, und er ihn mit dem rechten Arme an sich zog; b) ein Sohn (Ga
stützte mit dem vorgestellten linken Fusse eine umsinkende sterbende Schw
(welche in einer Vaticanischen Gruppe, Kephalos und Prokris genannt, erh
ist), und suchte sie mit dem übergebreiteten Gewande zu schützen; c)
Tochter (Gal. 3) suchte ebenfalls mit ausgebreitetem Obergewande den au
linke Knie gesunkenen Sohn (Gal. 4) zu bedecken, eine Gruppe, die aus
spätern Gemmenarbeit (Impronti gemm. d. Inst. I, 74) mit Sicherheit erk
werden kann (für Letztere ist auch die Gruppe Mus. Capit. III, 42 zu ha
Nach Overbeck (Gesch. d. Plast. II, S. 52 ff.) gehören zur Niobegruppe folg
Figuren: Die Mutter mit der jüngsten Tochter, der Pädagog mit dem jüng
Sohne und ausserdem vier Töchter und sechs Söhne, im Ganzen vierzehn
guren (s. die Abbildung ders. Fig. 82). Da jedoch der Sage zufolge N
eine gleiche Anzahl von Söhnen und Töchtern besass, so würden zu den sie
Söhnen noch zwei Töchter fehlen, und nach dem antiken Gesetze des kü
lerischen Parallelismus müsste dem todthingestreckten Sohne eine todt
lebend daliegende Tochter entsprechen. Auch scheint gegenüber dem Pädago
der Symmetrie wegen, eine Amme oder Wärterin der Königsfamilie angenom
werden zu müssen. Hiernach würde die ganze Gruppe aus siebzehn Per
bestanden haben. — Neben der relativ vollständigsten Florentiner Niobegru
sind noch besonders zu beachten: a) die im Museo Chiaramonti (VIII. r. Nr.
aufgestellte Wiederholung der zweiten Tochter (abgebild. in Visconti, Mu
Chiaram. II. tav. 37; Stark Taf. 12; Overbeck Fig. e), 'die Krone aller Niobid
darstellungen' (obgleich ohne Kopf und Arme), mit flatterndem Gewande flieh
stammt wahrscheinl. aus Hadrian's Villa in Tivoli; — b) der Kopf der Mut
kunstvoller als der florentinische, im Privatbesitze des Herzogs von Yarboro
(abgebild. in den Specimens of anc. sculpture I, 35—37); — c) der todt daliege
Sohn, ebenfalls kunstvoller als der florentin., in der Münchener Glyptoth. Nr. 1
— Ueber die Darstellung selbst bemerkt Overbeck a. a. O. S. 56 ff.: Die Grup

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

enwärtigt uns den Augenblick der entsetzlichen Entscheidung. Die stra-
Götter sind unsichtbar anwesend zu denken, aber schwerlich in Ver-
g mit der Gruppe dargestellt gewesen; von beiden Seiten her aus der
wohin Niobe und mehrere Kinder das Antlitz, der Pädagog die Hand
, senden sie ihre sich kreuzenden unfehlbaren Geschosse, vor dem Klange
bernen Bogens entfliehen die Kinder wie eine gescheuchte Heerde, alle
und lenken unsere Blicke der Mitte zu, wo die erhabene Mutter der
n Tochter entgegengeeilt ist, und jetzt, das zusammensinkende Kind an
ückend und leise über dasselbe vorgebeugt, allein in der allgemeinen
ng unerschüttert dasteht wie ein Fels im Andrang der gegen ihn bran-
Wogen. Mitten in der Flucht aber sind die Geschwister von den Pfeilen
tter erreicht, schon liegt ein Sohn langhingestreckt am Boden, ein zweiter
itter sinken tödtlich getroffen auf die Knice, auch die jüngste Tochter
ie der Mutter hat das unerbittliche Göttergeschoss erreicht, eine andere
ter ist sterbend vor einem Bruder hingesunken, eine dritte duckt sich
ll zusammen, und der ältesten Tochter, zunächst der Mutter, ist ein Pfeil
Nacken gedrungen und schon sehen wir, wie die Glieder sich lösen und
hinzusinken beginnt. Vergebens fliehen die noch unverletzten Kinder
e rauhen Felsen des Gebirgs dahin, vergebens sucht der treue Pädagog
gsten Sohn zu bergen, hier ist kein Entkommen und keine Rettung mehr
, und die nächsten Minuten müssen uns Niobe allein, im Schmerz er-
stehend zeigen inmitten der Leichen ihres ganzen blühenden Geschlechtes.
Scene ist furchtbar, und wer ihre Schilderung allein hört, ohne die
zu kennen, der mag glauben, die Darstellung müsse abschreckend sein.
ch, wie ganz anders ist sie, wie hält sie unsere Blicke gefesselt, wie
ie in uns ganz andere Gefühle als die des Entsetzens und des Abscheus!
und Mitleid ruft sie in unserem Herzen wach, wie jede echte Tragödie,
cht nur Furcht und Mitleid, auch die innigste Rührung, ja eine Er-
des Gemüthes weiss der unsterbliche Meister durch sein Werk in uns
cken. Suchen wir uns der Mittel bewusst zu werden, durch welche er
mochte. Zunächst ist es der Adel reinster Schönheit, der uns die Blicke
en wunderbaren Gestalten nicht abwenden lässt. In keiner derselben
das physische Leiden mit seinen qualvollen Verzerrungen entgegen
Laokoon; grade dass die Niobiden dem plötzlichen Tod aus Götterhand,
dem sanften Geschosse der Götter, wie Homer es nennt, erliegen,
lass der Uebergang vom blühendsten Dasein zum Tod in seiner Spitze
t, machte es, wie Welcker mit Recht hervorhebt, möglich, Hoheit und
chönheit und Anmuth durchgängig in solchem Masse walten zu lassen,
Schrecken und die Rührung durch natürliche Schönheit der Erschein-
mildert wird." Aber diese Schönheit der Gestalten ist nicht Alles,
ch als sie erhebt uns die Haltung der einzelnen Personen in dieser
rnden Handlung. Es ist ein Heldengeschlecht, das hier gross und still
ichen Uebermacht erliegt, gegen die es sich frevelnd erhoben hatte.
Beruf, kein Angstgeschrei entflieht ihren Lippen. „Still wie eine ge-
Blume", wie Feuerbach sagt, sinkt die sterbende Schwester zu den
les Bruders nieder, der auch im eilenden Laufe noch die Schwester
zufangen und, als wäre noch nicht alle Hilfe zu spät, mit übergezogenem
zu schützen sucht; auch der Pfleger der Kinder bemüht sich noch,

den zarten jüngsten Sohn zu bergen, nur ein Seufzer entringt sich der
der im Nacken getroffenen Tochter, während in dem älteren der kni
Söhne noch ein Funke vom feurigen Stolze seiner Mutter lebt, der ih
Haupt wie trotzend dem Verderben entgegen wenden lässt. Welches imme
auch das Mass der Haltung, der Stärke und der stillen Grösse in diesem
gehenden Königshause sein mag, es bildet nur die Grundlage für die Er
heit der Mutter, welche den räumlichen und den geistigen Mittelpunk
Ganzen darstellt, und zu der Blick und Theilnahme immer wieder zurück
so oft sie bei den umgebenden Personen geweilt haben mögen. Feuerba
Niobe die Mater dolorosa der antiken Kunst genannt, und das ist w
nachgesprochen worden; und doch ist es eigentlich nicht viel mehr
gefällig lautendes Wort. Denn nicht allein die schmerzenvolle Mutter ist
zunächst ist sie ausserdem die stolze Königin, die ihre Würde und Hohei
in dem Sturme des Unglücks nicht vergisst. Diese Würde offenbart sic
Welcker sehr gut erinnert hat, in der Besonnenheit, welche Niobe vo
übrigen Personen auszeichnet, und spiegelt sich in der Haltung des
Armes, der das weite Obergewand vorüber zieht. „Das ist eine naive we
Geberde, meint Welcker, die Erstaunen verbunden mit Kraftgefühl und
Selbstbewusstsein ausdrückt. Das durch diese Bewegung in die Höhe ge
und schön ausgebreitet herabfallende Gewand vermehrt die Würde und
heit der hohen Frauengestalt. Die Art das Obergewand zu fassen un
liche oder stolze Faltenmassen zu bilden, ist ein grosses Mittel in der
um Anstand, Anmuth und Vornehmheit der Person zur Erscheinung zu b
man denke diesen Theil weg, und die eingeschränktere Figur verliert V
ihrem grossartigen und zugleich gefälligen, einnehmenden Charakter."
denke sich, wäre etwa hinzuzufügen, auch die zweite Hand um das K
schlungen, das die Mutter mit der rechten fest an sich drückt und z
den Knieen in der Schwebe hält: der Ausdruck des Mütterlichen, der
sorge, des Strebens, das Kind so weit irgend möglich zu decken, wird zun
ja die ganze Gestalt durchdringen; dass aber Niobe zugleich ihr Gewand
zieht, um, wie wol richtiger verstanden werden muss, demnächst das
mit seinem erstarrenden Schmerze zu verhüllen und den Blicken der triump
den Götter zu entziehen, dies zeigt uns, wie sie nicht nur Mutter, sonder
die grossgesinnte Frau sei, die sich der Göttin an die Seite zu stellen
Diese beiden Elemente, dasjenige des grossartigen Charakters, der Niobe
bendes Eigenthum ist, und das des unsäglichen Schmerzes ihrer gegenw
Lage, durchdringen sich in der Haltung des Körpers und in dem Ausdru
Antlitzes auf wahrhaft staunenswerthe Weise. Die Angst und der Schme
Mutter lässt sie mit gebogenen Knieen und vorgebeugtem Oberkörper
liebte jüngste Kind an sich drücken, die Kraft ihrer grossen Seele l
dennoch würdevoll und fest dastehen inmitten der allgemeinen Verwirru
das Haupt emporwenden dahin, woher das furchtbare Schicksal auf sie her
stürzt. Das Antlitz aber, das schon durch die Fülle blühender mat
Schönheit allein zu den ersten Schöpfungen des griechischen Meissels
zeigt uns, wie ein grosser Meister mit sicherer Hand die einzig mögliche L
eines bedeutenden Problems zu finden weiss. Niobe trotzt nicht mehr de
reichen Uebermacht der Gottheit, denn ein solcher Trotz gegenüber dem r
losen Unglück und bei den Leiden der Ihren wäre kindisch oder bruta

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

obe wäre nie Mutter gewesen, wenn sie hier nur die eigne Erhabenheit
ıpfände; aber sie ergibt sich auch nicht, sie bittet nicht um Gnade, denn für
: Gnade ist kein Raum mehr, die findet keine Stätte im Gemüthe der die
ne verletzte Majestät rächenden Götter, und Niobe wäre nie Königin gewesen,
tte sich nie gegen die Götter überhoben, wenn sie jetzt um Schonung flehen
llte. Was bleibt nun übrig? Fest und erhaben schaut sie empor zu den
ttern, auszudrücken, dass sie diese als Rächer erkenne, und ihnen zu zeigen,
s sie auch so noch Fassung bewahre, zugleich aber ringt sich ein Seufzer,
Stöhnen der Angst aus der gepressten Brust und das Zusammenziehen der
auen, das Zucken der Augenlider, namentlich des untern, ein der Natur in
sster Feinheit abgelauschter Zug, verkündet uns einen im nächsten Augen-
:k hervorbrechenden Strom heisser, unwillkürlicher Thränen. In jenem Blick
kündigt sich die Heldin, in diesen Thränen unterwirft sich die Kreatur über-
ischer Ohmacht. Nun wird sie ihr Haupt verhüllen, und wenn die nächsten
genblicke die Kinder alle um die Mutter dahingestreckt haben, wird Niobe
tehen göttlich gross und menschlich edel, erstarrt, zu Stein geworden von
ı Uebermass des Schmerzes.

Das Hauptwerk über die Niobegruppe ist: Stark, Niobe und die Niobiden
ipz. 1863), in welchem auch die ganze frühere Literatur verzeichnet ist.
sserdem vgl. O. Jahn, Populäre Aufsätze: Aus der Alterthumswissenschaft
ın 1868) S. 190 ff.; Bursian, Allg. Enc. S. 459; Overbeck, Gesch. d. gr.
st. S. 51 ff.

3) Leochares, bedeutender Bildhauer der jüngern attischen
ıule, blühte um Ol. 102 (= 370 v. Chr.), besonders berühmt
:ch die Erzstatue des vom Adler emporgetragenen Gany-
ides. Plin. 34, 79: Leochares (fecit) aquilam sentientem quid
ciat in Ganymede et cui ferat parcentemque unguibus etiam
· vestem puero. Tatian. c. Graec. 56 (p. 121 ed. Worth): *τίνος*
ην διὰ Λεωχάρους Γανυμήδη τὸν ἀνδρόγυνον, ὃς τι σπουδαῖον
ντες κτῆμα τετιμήκατε. Eine vorzügliche Nachbildung dieser
ıppe befindet sich im Vatican (Mus. Pio-Clem. III, 49); vgl.
Jahn, Archäol. Beitr. S. 20 ff.; Overbeck, Gesch. d. gr. Plast.
S. 62 ff. — Andre Werke des Leochares (Götterbilder, Skulp-
en am Mausoleum, Alexander's des Grossen Familie in Olympia,
tuen an dem Monumente einer athenischen Familie auf der
ropolis von Athen, Mango, puer subdolae ac fucatae vernilitatis
h Plin. 34, 79) s. bei Brunn I. S. 386 ff.; Bursian Allg. Enc.
460 ff.; Overbeck, Schriftqu. S. 249 ff.; und wegen des mango
ichs, Chrest. Plin. p. 328; auch O. Jahn im Rhein. Mus. Bd. 9.
319.

4) Euphranor, vom Isthmus (d. i. vermuthlich aus einem
Hafenorte am Isthmus von Korinth) gebürtig, einer der be-
tendsten Bildhauer und Maler seiner Zeit, auch Verfasser von

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Schriften über Symmetrie und Farben, blühte um Ol. 104 (= , v. Chr.) bis gegen Ol. 112 (= 330 v. Chr.) und bildete den Uel gang von der athenischen zur jüngern sikyonisch-argivisc Schule. Bursian, Allg. Enc. S. 461 ff.: Während er in der l lerei den Thebaner Aristides zum Lehrmeister hatte, scheint in der Plastik seinen eignen Weg gegangen zu sein; denn obsc er sich jedenfalls längere Zeit in Athen aufgehalten hat, wo Halle des Zeus Eleutherios drei Gemälde und der Tempel Apollon Patroos eine Tempelstatue dieses Gottes von seiner H besass, scheint doch die dort herrschende Kunstrichtung ohne stimmenden Einfluss auf ihn geblieben zu sein und er sich m an den Werken älterer Künstler, besonders des Myron und P kleitos (s. ob. S. 38 ff.) herangebildet zu haben; wenigstens hö wir, dass er besondern Eifer bei seinen Werken auf die Sym trie, also auf das richtige, naturgemässe Verhältniss der einzel Körpertheile zu einander, verwandte und dafür, praktisch theoretisch, ein neues, von dem des Polykleitos durch etwas g sere, offenbar als eine Concession an den Zeitgeschmack zu trachtende Schlankheit der Verhältnisse abweichendes System stellte, ein Versuch, der freilich bald durch seinen Nachfolger diesem Gebiete, Lysippos, überflügelt wurde und ihm da mannigfachen Tadel zuzog; man fand, dass die Köpfe, Arme Beine seiner Gestalten im Verhältniss zu der Schlankheit der g zen Figur etwas zu gross und zu dick seien (Plin. n. h. 35, s. im Folg.). Indem also Euphranor in Hinsicht auf die Körp verhältnisse in der Plastik den Uebergang von Polykleitos zu sippos bildet, wird man ihn am passendsten als Begründer o wenigstens Vorläufer der hauptsächlich durch den letztern tretenen jüngern argivisch-sikyonischen Bildnerschule bezeich dürfen, wenn auch nicht zu leugnen ist, dass er mit einem dem anderen seiner athenischen Zeitgenossen, wie namentlich Leochares, mannigfache Berührungspunkte hat: beide bil mehrfach Götterstatuen, besonders des Apollon, beide Portr statuen des Philippos und Alexandros von Makedonien, beide a rein allegorische Persönlichkeiten (Euphranor die von der A bekränzte Hellas); endlich bildet zu dem Ganymedes des Leocha eine Art Seitenstück der Paris des Euphranor, an welchem n dem Ausdrucke des Plinius (n. h. 34, 77, s. im Folg.) das bes ders gelobt ward, dass man alle die anscheinend so dispara Eigenschaften, welche die Sage diesem Heros beilegte, in i

der erkannte: er war eben so gut der Richter über die Göt-
en, als der Liebhaber der Helena, und auch der Tödter des
illeus. — Plin. 35, 128 ff.: Post eum (Pausian) eminuit longe
omnis Euphranor Isthmius olympiade CIIII., idem qui
fictores dictus est nobis (34, 50). fecit et colossos et mar-
a et typos scalpsit, docilis ac laboriosus ante omnis et in
umque genere excellens ac sibi aequalis. (129) Hic primus
ur expressisse dignitatis heroum et usurpasse symmetriam,
uit in universitate corporum exilior et capitibus articulisque
dior. volumina quoque composuit de symmetria et coloribus.
a eius sunt equestre proelium, duodecim di, Theseus, in quo
eundem apud Parrasium (s. im Folg.) rosa pastum esse, suum
carne. Nobilis eius tabula Ephesi est Ulixes simulata insania
n cum equo iungens et palliati cogitantes, dux gladium con-
Id. 34, 77: Euphranoris Alexander Paris est, in quo lau-
, quod omnia simul intellegantur, iudex dearum, amator He-
et tamen Achillis interfector. — Vgl. noch Brunn I. S. 314 ff.;
eck, Schriftqu. S. 338 ff. u. dess. Gesch. d. gr. Plast. II. 82 ff.
) Lysippos aus Sikyon, Zeitgenoss Alexanders des Grossen
is n. h. 34, 51 setzt die Zeit seiner Blüthe in Ol. 113 = 328
r.), der Hauptvertreter der jüngern sikyonisch-argivischen
lerschule und das Vorbild für eine grosse Anzahl von Schü-
Er war ursprünglich Kupferschmied, bildete sich aber durch
s Studium der Natur und der Meisterwerke älterer Künst-
mentlich des Polykleitos, zu einem Erzbildner ersten Ran-
is. Seine Gestalten zeichneten sich durch die vollendetste
etrie der einzelnen Theile und durch äusserst sorgfältige
llung des Individuellen in Gesicht, Stellung, Haltung u. s. w.
uch verlieh er denselben dadurch, dass er die Köpfe kleiner
ie Körper schlanker machte, eine ausserordentlich leichte
g, und darum auch ein gefälligeres und idealeres Aussehen.
ch wandte er grosse Sorgfalt auf die technische Behandlung
are. Plin. n. h. 34, 61: Lysippum Sicyonium Doris ne-
ius fuisse discipulum, sed primo aerarium fabrum audendi
m cepisse Eupompi responso; eum enim interrogatum, quem
tur antecedentium, dixisse monstrata hominum multitudine,
am ipsam imitandam esse, non artificem. Plurima
ibus signa fecit, ut diximus, fecundissimae artis (vgl. § 37:
ysippus MD opera fecisse prodatur). Ib. § 65: Statuariae
ysippus) plurimum traditur contulisse capillum exprimendo,

capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraq per quae proceritas signorum maior videretur. non habet Latin nomen symmetria quam diligentissime custodivit nova intacta ratione quadratas veterum staturas permutando, volgoque dice ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur e propriae huius videntur esse argutiae operum custoditae in m mis quoque rebus. Quintil. 12, 10, 9: Ad veritatem Lysipp ac Praxitelem accessisse optime affirmant. Hor. epist. 2, 1, 237

> . . . idem rex ille (Alexander Magnus)
> edicto vetuit, ne quis se praeter Apellen
> pingeret aut alius Lysippo duceret aera
> fortis Alexandri voltum simulantia;

vgl. Plin. n. h. 7, 125: Idem hic imperator (Alexander Mag edixit, ne quis ipsum alius quam Apelles pingeret, quam P goteles scalperet, quam Lysippus ex aere duceret, quae a pluribus inclaruere exemplis. — Müller's Handb. § 130: Beoba ung der Natur und Studium der früheren Meister, welches sippos eng mit einander verband, führte den Künstler noch mancher Verfeinerung im Einzelnen (argutiae operum, s. im steh. die Stelle aus Plin. 34, 65); namentlich legte Lysippus Haar natürlicher, wahrscheinlich mehr nach malerischen Effe an. Auch wandte dieser Künstler auf die Proportionen des mer lichen Körpers das angestrengteste Studium; dabei führte ihn Bestreben, besonders Portraitfiguren durch eine ungewöhn Schlankheit gleichsam über das Menschenmass hinauszuheben einem neuen System schlankerer Proportionen, welches von Eup nor (in der Malerei auch von Zeuxis) begonnen, von Lysippos erst harmonisch durchgeführt und in der griechischen K hernach herrschend wurde. Es muss indes gestanden we dass dieses System weniger aus einer warmen und innigen fassung der Natur, welche namentlich in Griechenland sic gedrungenern Figuren schöner zeigt, als aus einem Bestreben, Kunstwerk über das Wirkliche zu erheben, hervorgegangen Auch zeigt sich in den Werken seiner Künstlerschule schon lich die vorwaltende Neigung zu dem Kolossalen, welche in nächsten Periode herrschend gefunden wird. Ausführlicheres den Kunstcharakter des Lysippos s. bei Brunn I. S. 367 ff.; beck, Gesch. d. gr. Plast. II. S. 99 ff.

Seine Hauptwerke sind: a) eine kolossale Statue

eus zu Tarent (sie hatte nach Lucil. 16, 10 p. 70 ed. L. Müll. . Plin. 34, 40 eine Höhe von 60 Fuss). — b) eine kolossale Heaklesstatue, urspr. ebenfalls in Tarent, von Fabius Maximus ach Rom aufs Capitol, später nach Konstantinopel gebracht und ort von den Lateinern eingeschmolzen; Herakles war dargestellt uf einem Korbe sitzend und das vom Kummer gebeugte Haupt it der linken Hand stützend (vgl. Stephani, der ausruhende erakles, Petersb. 1854). — c) Statuengruppe, die Arbeiten es Herakles darstellend, zu Alyzia in Akarnanien, später von nem römischen Feldherrn nach Rom gebracht (Strabo X p. 459). Aus dieser Gruppe sind d) von der Figur des Herakles mit n Aepfeln der Hesperiden mehrere Nachbildungen vorhan-n, darunter die kunstvollste die sogen. Farnesische Kolossalatue des Herakles vom Athener Glykon (vgl. Stephani a. a. O. 161 ff.; Bursian im Rhein. Mus. N. F. Bd. 16 S. 438). — e) mehe Portraitstatuen Alexanders des Grossen, in verschienen Lebensaltern und verschiedenen Situationen, bald einzeln ld in Gruppen dargestellt (s. im Folg.). Als die treueste (aber nstlerisch werthlose) Nachbildung eines lysippischen Portraits exanders, in Marmor, erscheint die Büste, welche von Ritter ara bei Tivoli gefunden und an Napoleon I. geschenkt, jetzt Louvre sich befindet (Visconti Icon. grecque pl. 39, 1; Müll.esel., Denkm. d. alt. Kunst Heft III. Taf. 39 Nr. 158. Als Kunstrk viel bedeutender ist die kapitolinische Büste im Museo Capolino, Stanza del Gladiatore, an der linken Wand Nr. 6; abgelet in Müll.-Wiesel. das. Nr. 159; Overbeck, Gesch. d. Plast. II. 96 Fig. 90, b; hierzu bemerkt Overb. das. S. 97: die Auffass übertrifft die Ausführung an Grossartigkeit und Freiheit, und n sie lässt auf ein lysippisches Vorbild schliessen, auf welches h die vortreffliche und effectvolle Behandlung des Haares, in Lysippos besonders ausgezeichnet war, hinweist. Ebenso ert die Form der Augen und die Neigung des Hauptes an die chreibungen, die wir von Alexander's Persönlichkeit besitzen, die geistreiche Art, wie diese Neigung mit der energischen regung des Kopfes verschmolzen ist, mahnt ebenfalls an lysiphe Auffassung. — Vgl. Plut. de Alex. M. seu virt. seu fortit. : *Λυσίππου δὲ τὸ πρῶτον Ἀλέξανδρον πλάσαντος ἄνω βλέπα τῷ προσώπῳ πρὸς τὸν οὐρανόν, ὥσπερ αὐτὸς εἰώθει βλέΑλέξανδρος, ἡσυχῇ παρεγκλίνων τὸν τράχηλον, ἐπέγραψέ τις ἀπιθάνως·*

αὐδασοῦντι δ' ἔοικεν ὁ χάλκεος εἰς Δία λεύσσων·
γᾶν ὑπ' ἐμοὶ τίθεμαι, Ζεῦ σὺ δ' Ὄλυμπον ἔχε.

διὸ καὶ μόνον Ἀλέξανδρος ἐκέλευε Λύσιππον εἰκόνας αὐτοῦ δη-
μιουργεῖν· μόνος γὰρ οὗτος, ὡς ἔοικε, κατεμήνυε τῷ χαλκῷ τ
ἦθος αὐτοῦ καὶ ξυνέφερε τῇ μορφῇ τὴν ἀρετήν· οἱ δὲ ἄλλοι τὴ
ἀποστροφὴν τοῦ τραχήλου καὶ τῶν ὀμμάτων τὴν διάχυσιν κα
ὑγρότητα μιμεῖσθαι θέλοντες οὐ διεφύλαττον αὐτοῦ το ἀρρενωπό
καὶ λεοντῶδες). — Eine dritte Nachbildung scheint die Figu aus Gabii, jetzt im Louvre befindlich, aus Marmor, unter Le bensgrösse, zu sein (abgebild. in Visconti, Monumenti Gabir tav. 23; Müll.-Wiesel. Heft III. Taf. 40 Nr. 168; Overb. a. a. (S. 98 Fig. 90, a), vielleicht nach dem lysippischen Alexandros m dem Speere gearbeitet, vgl. Plut. de Is. et Osirid. 24: *εὖ Λύσιπ*
πος ὁ πλάστης Ἀπελλῆν ἐμέμψατο τὸν ζωγράφον, ὅτι τὴν Ἀλε
ξάνδρου γράφων εἰκόνα κεραυνὸν ἐνεχείρισεν, αὐτὸς δὲ λόγχη
ἧς τὴν δόξαν οὐδὲ εἷς ἀφαιρήσεται χρόνος ἀληθινὴν καὶ ἰδία
οὖσαν). — Eine vierte Nachbildung, eine Mittelbronze aus He culaneum (Museo Borbon. III. tav. 43, b; Müll.-Wiesel. a. a. (Nr. 170; Overb. a. a. O. Fig. 90, b), stellt Alexander vom Buk phalos herab kämpfend dar, und kann möglicherweise auf d Reiterstatue des Königs in der lysippischen Gruppe Alexande und seiner Gefährten am Granikos zurückgehen (Plin. 34, 6 Lysippus fecit turmam Alexandri, in qua amicorum eius im gines summa omnium similitudine expressit; hanc Metellus Mac donia subacta transtulit Romam; vgl. Arrian. Anab. I, 16, 7; Plu Alex. M. 16; Vell. Paterc. 1, 11, 3; Justin. 11, 6, 13). — f) ei Anzahl andrer Portraitstatuen, wie Hephästion (Plin. 34, 6 Sokrates (Diog. Laërt. II, 43), Praxilla (Tatian. c. Graec. p. 113 ed. Worth.), Aisôpos und die sieben Weisen (Anth gr. IV, 16, 35, Plan. IV, 332). — g) Athletenstatuen in Olym pia (Paus. VI, I, 4; 2, 1; 4, 6; 5, 1; 17, 3). — h) der Apoxyom enos, ein Athlet, der sich mit der Striegel reinigt. Ueber dies vielbewunderte Kunstwerk berichtet Plinius (n. h. 34, 62): Int quae (signa fecit Lysippus) destringentem se, quem Marc Agrippa ante thermas suas dicavit, mire gratum Tiberio princip non quivit temperare sibi in eo, quamquam imperiosus sui int initia principatus, transtulitque in cubiculum, alio signo substitut cum quidem tanta populi Romani contumacia fuit ut theatri cl moribus reponi Apoxyomenon flagitaverit princepsque quam

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

quam adamatum reposuerit). Eine überaus kunstvolle und bis auf die Finger der linken Hand vollständig erhaltene Nachbildung dieses Kunstwerks, in Marmor, von etwas mehr als Lebensgrösse, st im Jahre 1849 von Canina im Vicolo delle Palme in Traste-ere gefunden, und vom Bildhauer Tenerani im Braccio nuovo des Vaticans (frei vor der hintern Schmalwand, vor der Thür zur Bibliothek, Nr. 67) aufgestellt worden (vgl. Bullet. del Instit. Nov. 849. p. 141). Die Statue stellt einen Athleten dar, der nach ollendeter Uebung oder nach erfochtenem Siege den Körper mit em Schabeisen (στλεγγίς) vom Staube des Ringplatzes reinigt. . die Abbild. bei Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. II. S. 106 u. vgl. as. S. 105 die kurze Charakteristik der Statue: 'Prächtig und efällig tritt uns die ganze lysippische Gestalt entgegen, deren nzelne Formen mit einander verglichen, sich gegenseitig zu he-en scheinen und in ihrer besondern Bedeutung in das günstigste icht setzen. Dem kleinen Kopfe gegenüber erscheint uns der anze Körper mächtig, und doch ist er schlanker und leichter als r irgend einer frühern Statue, blickt man an den Schenkeln und n Rumpf empor, so stellen sich Brust und Schultern als kräftig id breit dar, während sie uns im Verhältniss zum Längenmasse seiner Gesammtheit zierlich scheinen, und lässt man das Auge n den oberen Theilen zu den Füssen hinabgleiten, so zeigt sich e Muskulatur der Beine in ihrer mässigen Kräftigkeit so leicht, ss wir die Elasticität der Schritte zu sehen vermeinen, mit denen ese Schenkel den Körper rasch dahintragen. Vgl. zur Beur-eilung des Apoxyomenos noch E. Braun in Ann. del Instit. l. XXII. 1850; dessen Ruinen u. Museen Roms (Braunschw. 1854) 239 ff.; Brunn I. S. 365; 370 ff.; R. Kekulé, die Gruppe des instlers Menelaos (Leipz. 1870) S. 43. Eine populäre Beschreib-g der Statue enthält J. Küppers, der Apoxyomenos des Ly-pos (Berl. 1874, in Virchow u. v. Holtzendorff's Sammlung ge-einverständl. wissensch. Vorträge Heft 191). — (Durch den dop-lten Irrthum Canina's, der die von ihm aufgefundene Statue für n Werk des Polykleitos hielt und in den darauf bezüglichen orten des Plinius n. h. 34, 55: fecit et destringentem se et nu-m talo incessentem statt zwei verschiedene Statuen nur eine nzige Figur sah, welche neben dem Abschaben des Körpers zu-gleich mit dem Würfel spielte, wurde der Bildhauer Tenerani ver-lasst, zu der Ergänzung der fehlenden Finger der rechten Hand ch noch einen Würfel zwischen diese Finger zu fügen, eine

Verunstaltung, die, merkwürdig genug, noch bis zur Stunde nich beseitigt worden; vgl. oben Abth. I. S. 191). — i) ein zweite Genrebild war die trunkene Flötenspielerin (Plin. 34, 63 Nobilitatur Lysippus et temulenta tibicina). — j) Thierfigu ren, eine Jagd, ein gefallener Löwe, ein ungezäumtes Pferd Viergespanne u. dgl. (Plin. 34, 63 ff.; Strab. XIII. p. 590; An thol. gr. II, 229, 1; Palat. IX, 777). — k) Das allegorische Erz bild *Καιρός*, die 'günstige Gelegenheit', 'die erste eigentlich und durchgeführte allegorische Figur der griechischen Plastik dargestellt durch einen Jüngling, vorn mit langem, hinten m kurz geschorenem Haare (um anzudeuten, dass man die Geleger heit, ehe sie vorübergeht, beim Schopf ergreifen müsse), mit Fli geln an den Fersen, einer Kugel unter den Füssen, in der linke Hand eine Wage (Bild des schwankenden Glücks), in der rechte ein Scheermesser (um anzudeuten, dass das Glück auf der Schär des Messers stehe). (Anthol. gr. II, 49, 13; Palat. App. 66; Ka listr. Stat. VI; Himer. Ecl. XIV, 1. p. 240 ed. Wernsd.; Tzet Chil. VIII, 428 u. a. Vgl. Welcker zu Kallistr. Stat. VI. in Ph lostrator. Imagg. etc., et Jacobs et Welcker p. 698 ff.; O. Jahn d. Berichten der sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1853. S. 49 ff.; Ben dorf in Archäol. Zeit. 1863. Nr. 176 ff. S. 81 ff.; Brunn I. S. 366 f Overbeck, Gesch. d. Plast. II. S. 92; dessen Schriftqu. S. 276 f E. Curtius, die Darstellung des Kairos in Archäol. Zeit. N. F 1875, VIII, 1 u. 2. S. 1—8. Taf. 1. 2.

Unter den Malern dieses Zeitabschnittes sind die bedeuten sten Zeuxis, Parrhasios, Apelles und Protogenes.

6) Zeuxis (*Ζεῦξις*, vermuthlich abgekürzt aus *Ζεύξιδος* od *Ζεύξιππος*) aus Herakleia (in Bithynien), Schüler des Malers Ap lodoros, Hauptvertreter der ionischen (d. i. kleinasiatischen) Mal schule, blühte zur Zeit des peloponnesischen Krieges, Zeitgen des Parrhasios (s. im Folg.), lebte längere Zeit in Athen und sche später seinen bleibenden Wohnsitz in Ephesus genommen zu hal (Plin. n. h. 35, 61 ff.; Aelian. 4, 12; vgl. Brunn II. S. 75 ff.; Ove Schriftqu. S. 311 ff.). Er malte besonders einzelne Götter- u Heroenfiguren und scheint in der Darstellung weiblichen Rei (seine Helena zu Kroton) und erhabener Würde (sein Zeus i dem Thron von Göttern umgeben) gleich ausgezeichnet gewe zu sein; doch vermisste Aristoteles (Poet. 6, 11, s. ob. Abth.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

68) in seinen Bildern das Ethos. (Müller, Handb. § 138; vgl. unn II. S. 82 ff.)

Seine Hauptgemälde sind: a) eine Götterversammlung in. 35, 63: Magnificus est et Iuppiter eius in throno adstantibus). — b) Eros, mit Rosen bekränzt, im Tempel der Aphro- e zu Athen, zur Zeit der Aufführung der Acharner des Aristo- ines (Ol. 88, 3 = 425 v. Chr.) bereits aufgestellt und bewun- t (vgl. Aristoph. Acharn. 991:

Πῶς ἂν ἐμὲ καὶ σέ τις Ἔρως ξυναγάγοι λαβών,
ὥσπερ ὁ γεγραμμένος, ἔχων στέφανον ἀνθέμων;

u der Scholiast bemerkt: *Ζεῦξις ὁ ζωγράφος ἐν τῷ ναῷ τῆς Ἀφρο- ης ἐν ταῖς Ἀθήναις ἔγραψε τὸν Ἔρωτα ὡραιότατον ἑστεμμένον ῥό- ;*). — c) Gebundener Marsyas, später in Rom, im Tempel der ıcordia (Plin. 35, 66: Zeuxidis manu Romae est in Concordiae ıbro Marsyas religatus). — d) Pan, von Zeuxis dem Arche- ı geschenkt (Plin. 35, 62). — e) eine Kentaurenfamilie (die ıtaurin zwei Junge säugend, während der nur zur Hälfte sicht- e Kentaur, einen jungen Löwen in den Händen, lächelnd zu- ıut); das Original wurde von Sulla geraubt und ging bei Malea ch Schiffbruch unter; eine kunstvolle Kopie sah Lucian in en und beschreibt sie ausführlich (Zeuxis 3 ff.). — f) Alkmene, ı Maler den Agrigentinern geschenkt (Plin. 35, 62). — g) He- les als Kind, wie er die Schlangen erwürgt und die Mutter mena nebst Amphitryon erschrocken dabeistehen (Plin. 35, 63; Philostr. iun. 5). — h) Helena im Tempel der Hera La- ia, im Auftrage der Krotoniaten (nach Cic. de invent. 2, 1, 1; ı. Halic. de prisc. script. cens. 1, vol. V. p. 417 ed. Reiske) der Agrigentiner (Plin. 35, 64) gemalt, ein im Alterthum ıberühmtes Kunstwerk, später nach Rom gebracht (Plinius sah elbe im Porticus des Philippus (Plin. 35, 66). — i) Penelope Bild der Sittsamkeit (Plin. 35, 63. Fecit et Penelopen in qua isse mores videtur). — j) Trauben, von solcher Natürlichkeit, die Vögel darnachflogen (Plin. 35, 65). — k) ein Knabe, der ıben trug, zu welchen ebenfalls die Vögel heranflogen (ib.; eicht sind beide Gemälde nur ein und dasselbe Bild). — onochromata ex albo, d. i. Gemälde grau in Grau, ital. roscuri (Plin. 35, 64).

Auch plastische Werke in Thon bildete er, die allein in brakia zurückblieben, als Fulvius Nobilior die Musen nach Rom

versetzte (Plin. 35, 66: Fecit et figlina opera quae sola in A bracia relicta sunt, cum inde musas Fulvius Nobilior Romam tra ferret).

7) Parrhasios, Sohn des nicht unbedeutenden Malers Eue (Paus. I, 28, 2), aus Ephesus, später (vermuthlich wegen des Athen gemalten Theseus) mit dem athenischen Bürgerrechte ehrt (daher vom ältern Seneka und Akron als 'Athener' bezei net), Zeitgenoss und Rival des Zeuxis (Quint. 12, 10, 4: Zeu atque Parrhasius non multum aetate distantes, circa Pelop nesia ambo tempora (nam cum Parrhasio sermo Socratis apud nophontem [Memor. Socr. 3, 10, 1] invenitur), plurimum arti diderunt. quorum prior luminum umbrarumque invenisse tionem, secundus exanimasse subtilius lineas traditur. 1 Zeuxis plus membris corporis dedit, id amplius atque augu ratus, atque, ut existimant, Homerum secutus, cui validiss quaeque forma etiam in feminis placet; ille vero ita circumscri omnia, ut eum legum latorem vocent, quia deorum atque her effigies, quales ab eo sunt traditae, ceteri, tamquam ita nec sit, sequuntur). Er malte, im Gegensatze zu Zeuxis, mit Vorl Männergestalten, theils einzeln, theils in grösseren Composi nen, und seine zahlreichen Götter- und Heroenbilder (wie Theseus) wurden als mustergiltig in der Kunst betrachtet (Plin. 35, 67 ff.; Brunn II. S. 102 ff.; Bursian, Allg. Enc. S. Pauly's Real-Enc. V. S. 1181 ff.).

Seine Hauptgemälde sind: a) Theseus, für Athen ger (Plut. Thes. 4; de glor. Athen. 2), später in Rom auf dem Cap (Plin. 35, 69: Idem pinxit et Thesea, quae Romae in Capitolio f — b) Der Demos der Athener, dargestellt in einer Personificir der entgegengesetzten Eigenschaften des athenischen Volkes (P 35, 69: Pinxit demon Atheniensium argumento quoque in nioso; ostendebat namque varium, iracundum, iniustum, inconst tem, eundem exorabilem, clementem, misericordem, gloriosum, celsum, humilem, ferocem fugacemque et omnia pariter). — c) H rakles in Lindos (Plin. 35, 72; Athen. XII p. 543). — d) M leager, Herakles und Perseus, in Rhodos, auf Einer T (Plin. 35, 69). — e) Telephos, Achilleus, Agamemnon Odysseus, wahrscheinlich die Heilung des Telephos darstell (Plin. 35, 7). — f) Philoktet auf Lemnos (Anthol. gr. II, 34 Plan. IV, 111). — g) Aias und Odysseus im Streit um Ach leus' Waffen (Plin. 35, 72: Parrhasius magnis suffragiis supera

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Timanthe Sami in Aiace armorumque iudicio herois nomine moleste ferre dicebat, quod iterum ab indigno victus esset; vgl. hen. XII. p. 543, e). — h) Archigallus, Oberpriester der Kyle (Plin. 35, 70). — i) ein Priester und Knabe mit Weihuchpfanne und Kranz (Plin. 35, 70). — j) Zwei Schwerwaffnete (Plin. 35, 71: Sunt et duae picturae eius nobilissimae, plites in certamine ita decurrens ut sudare videatur, alter ma deponens ut anhelare sentiatur). — k) der Vorhang, der täuschend gemalt war, dass selbst Zeuxis ihn für einen wirkhen hielt (Plin. 35, 65). — l) Zeichnungen für ciselirte Arten des Toreuten Mys (Paus. 1, 28, 2; Athen. XI. p. 782, b).

8) Apelles, der grösste und gefeiertste Maler des Alterthums, s Kolophon, wegen seines längern Aufenthalts in Ephesus und s auch 'Epheser' und 'Koer' gen., blühte um Ol. 112 (= 330 Chr.), Zeitgenoss Alexanders des Grossen, erhielt seine künstische Ausbildung durch Pamphilos aus Amphipolis, dem Haupte sikyonischen Malerschule, wurde von Alexander dem Grossen sserordentlich verehrt und starb noch in voller Lebenskraft, hrend der Ausführung eines zweiten Bildes der Aphrodite Anaomene für die Koer (Plin. 35, 92: Apelles inchoaverat et aliam nerem Coi, superaturus famam illam suam priorem; invidit mors racta parte, nec qui succederet operi ad praescripta liniamenta entus est; und Cic. ep. ad famil. 1, 9, 15: Apelles Veneris ca- et summa pectoris politissima arte perfecit, reliquam partem poris inchoatam reliquit; vgl. id. offic. 3, 2, 10). O. Müller's ndb. § 141: 'Allen (Malern seiner Zeit) voran geht der grosse elles, der die Vorzüge seiner Heimat Ionien — Anmut, sinnen Reiz, blühendes Colorit — mit der wissenschaftlichen Strenge sikyonischen Schule vereinigte. Seinem reichen Geiste war n Vereine aller übrigen Gaben und Vermögen, deren der Maler arf, als ein Vorzug, den er selbst als den ihm eigenthümlichen rkannte, die Charis ertheilt; wol keines seiner Bilder stellte e so vollkommen dar, als die vielgepriesene Anadyomene. er auch heroische Gegenstände waren seinem Talente angeen, besonders grossartig aufgefasste Portraits, wie die zahlhen des Alexander, seines Vaters und seiner Feldherrn. Wie Alexander mit dem Blitz in der Hand (als *κεραυνοφόρος*) darlte, so versuchte er, der Meister in Licht und Farbe, selbst witter (*βροντήν, ἀστραπήν, κεραυνοβολίαν*, Plin. 35, 96) zu malen, rscheinlich zugleich als Naturscenen und als mythologische

Personificationen'. Plin. 35, 79: Omnes prius genitos futurosque postea superavit Apelles Cous Olympiade CXII; picturae plura solus prope quam ceteri omnes contulit, voluminibus etiam editis quae doctrinam eam continent. Praecipua eius in arte venustas fuit, cum eadem aetate maxumi pictores essent; quorum opera cum admiraretur, omnibus collaudatis, deesse illam suam Venerem dicebat quam Graeci Charita vocant; cetera omnia contigisse, sed hac sola sibi neminem parem. Quintil. 12, 10, 6: Floruit circa Philippum et usque ad successores Alexandri pictura praecipuo sed diversis virtutibus: nam cura Protogenes, ratione Pamphilus ac Melanthius, facilitate Antiphilus, concipiendis visionibus quas *φαντασίας* vocant, Theon Samius, ingenio et gratia, quam in se ipse maxime iactat, Apelles est praestantissimus. Vgl. Brunn Gesch. d. gr. Künstler II. S. 214 ff.; u. in Pauly's Real-Enc. I, 1 S. 1225; Bursian in Allg. Enc. S. 474; Overbeck, Schriftqu. S. 356 f.

Seine Hauptgemälde sind: a) sein weltberühmtes Meisterwerk die Aphrodite Anadyomene in Kos, für den dortigen Tempel des Asklepios gemalt, von Augustus, gegen einen Nachlass von hundert Talenten an den Abgaben, nach Rom gebracht und im Tempel des Cäsar als Bild der Stammmutter des Cäsar geweiht (Strab. XIV, 657: *Ἐν δὲ τῷ προαστείῳ* [von Kos] *τὸ Ἀσκληπιεῖόν ἐστι, σφόδρα ἔνδοξον καὶ πολλῶν ἀναθημάτων μεστόν, ἐν οἷς ἐστι καὶ ὁ Ἀπελλοῦ Ἀντίγονος· ἦν δὲ καὶ ἡ Ἀναδυομένη Ἀφροδίτη ἣ νῦν ἀνάκειται τῷ θεῷ Καίσαρι ἐν Ῥώμῃ, τοῦ Σεβαστοῦ ἀναθέντος τῷ πατρὶ τὴν ἀρχηγέτιν τοῦ γένους αὐτοῦ· φασὶ δὲ τοὺς Κῴοις ἀντὶ τῆς γραφῆς ἑκατὸν ταλάντων ἄφεσιν γενέσθαι τοῦ προσταχθέντος φόρου.* Plin. 35, 91: Venerem exeuntem e mari divus Augustus dicavit in delubro patris Caesaris, quae Anadyomene vocatur etc.). Die Göttin war in dem Momente dargestellt, wie sie, aus dem Meere emporgestiegen, mit den Händen die Feuchtigkeit und den Schaum aus ihren Haaren ausdrückte (Anth. gr. II, 15, 32; Plan. IV, 178:

Τὰν ἀναδυομέναν ἀπὸ ματέρος ἄρτι θαλάσσας
Κύπριν Ἀπελλείου μόχθον ὅρα γραφίδος
ὡς χερὶ συμμάρψασα διάβροχον ὕδατι χαίταν
ἐκθλίβει νοτερῶν ἀφρὸν ἀπὸ πλοκάμων.
αὐταὶ νῦν ἐρέουσιν Ἀθηναίη τε καὶ Ἥρη·
οὐκέτι σοὶ μορφᾶς εἰς ἔριν ἐρχόμεθα.

Vgl. die übrigen zahlreichen Verherrlichungen dieses Meisterwerk

Overbeck, Schriftqu. S. 349 ff.). Das Gemälde litt unter den
istfolgenden Kaisern am unteren Theile Schaden, und war zu
's Zeit bereits so verwischt, dass dieser Kaiser sich genöthigt
es durch eine Kopie von der Hand des Dorotheos zu ersetzen.
. 35, 91: Consenuit haec tabula carie aliamque pro ea sub-
it Nero principatu suo Dorothei manu). Spätere Nachbildungen:
Gemälde der Anadyomene bei Bartoli Pitt. I, 22; eine Bronze-
bei Millin Mon. ined. II, pl. 28; s. Müller's Denkm. d. a. Kunst,
II. Taf. 26 Nr. 284. — b) eine zweite Anadyomene, mit
her er die erste noch zu übertreffen hoffte, blieb durch seinen
unvollendet, s. oben im Vorsteh. — c) Charis im Odeion zu
rna (Paus. IX, 35, 6). — d) Tyche (Stob. Floril. 105, 60). —
rtemis (Plin. 35, 96: Fecit et Dianam sacrificantium virginum
mixtam, quibus vicisse Homeri versus [Od. 6, 102] videtur
sum describentis; vgl. Urlichs, Chrest. Plin. p. 361). — f) He-
es, mit abgewandtem Gesichte, später in Rom, im Tempel
nna (Perenna, vulg. Antoniae, Plin. 35, 94; vgl. Urlichs a. a. O.
0). — g) Allegorisches Bild der Verleumdung, *Διαβολή*,
ucian (de calumn. non temere cred. 4) ausführlich beschrieben.
) Das vielbewunderte Meisterwerk unter seinen Portraitbild-
n war Alexander mit dem Blitze in der Hand, im Tempel
rtemis zu Ephesos aufgestellt (Plin. 35, 92: Pinxit et Alexan-
n Magnum fulmen tenentem in templo Ephesiae Dianae
ti talentis auri digiti eminere videntur et fulmen extra ta-
n esse — legentes meminerint omnia ea quattuor coloribus
; manipretium eius tabulae in nummo aureo mensura accepit,
numero. Plut. de Alex. M. seu virt. seu fort. 2: *ἦν δὲ καὶ*
λλῆς ὁ ζωγράφος καὶ Ἀνσιππος ὁ πλάστης κατ' Ἀλέξανδρον·
μὲν ἔγραψε τὸν κεραυνοφόρον οὕτως ἐναργῶς καὶ κεκρα-
ς, ὥστε λέγειν ὅτι δυοῖν Ἀλεξάνδροιν ὁ μὲν Φιλίππου γέγονεν
τος, ὁ δ' Ἀπελλοῦ ἁμίμητος. Id. Alex. 4: *Ἀπελλῆς δὲ*
ων τὸν Κεραυνοφόρον οὐκ ἐμιμήσατο τὸν χρόαν, ἀλλὰ φαι-
ν καὶ πεπινωμένον ἐποίησεν. ἦν δὲ λευκὸς ὥς φασιν· ἡ δὲ
τις ἐπεφοίνισσεν αὐτοῦ περὶ τὸ στῆθος μάλιστα καὶ τὸ
ωπον). Lysippos tadelte an dem Bilde die Anwendung des
s, und hält den von ihm selbst bei seiner Alexanderstatue
brachten Speer für angemessener, s. ob. unter Lysippos S. 83).
n. j) Alexander mit den Dioskuren und Nike, und der
nphirende Alexander mit dem gefesselten Kriegs-
e, zwei vielbewunderte und später in Rom von Augustus am

besuchtesten Theile seines Forums aufgestellt (Plin. 35, 93: R
mirantur Apellis Castorem et Pollucem cum Victori
Alexandro Magno, item Belli imaginem restrictis ad
manibus, Alexandro in curru triumphante; quas utrasque ta
divus Augustus in fori sui celeberrimis partibus dicaverat si
citate moderata, divus Claudius pluris existimavit utrisque e
Alexandri facie divi Augusti imagines addere; vgl. Panofka,
chäol. Zeitg. 1848 S. 100; Plin. 35, 27 nach Bergk's Emend
Exercit. Plin. II, 9: Super omnes divus Augustus in for
celeberrima in parte posuit tabulas duas quae Belli faciem p
habent et triumphum, item Castores ac Victoriam). — k)
traits der Genossen und Feldherren Alexander's (Pli
93; 96). — l) Pankaste (od. Pankaspe, bei Lucian Pakate)
liebte des Alexander (Plin. 35, 86; Aelian. XII, 34; Luc. ima

9) Protogenes aus Kaunos (in Karien, den Rhodiern u
worfen), *Πρωτογένης Καύνιος* (Paus. I, 3, 5), ausgezeichneter
und Bildgiesser, jüngerer Zeitgenoss des Apelles (lebte noch C
= 304 v. Chr.), ernährte sich wegen seiner Armut bis zu s
fünfzigsten Jahre von Anstreichen der Schiffe (Plin. 35, 101:
et Protogenes floruit. patria ei Caunus, gentis Rhodiis subi
summa paupertas initio artisque summa intentio et ideo
fertilitas. quis eum docuerit, non putant constare. quidam et
pinxisse usque ad quinquagesimum annum. argumentum
quod cum Athenis celeberrimo loco Minervae delubri pro
pingeret, ubi fecit nobilem Paralum et Hammoniada,
quidam Nausicaan vocant (s. im Folg.), adiecerit parvolas
longas in iis quae pictores parerga appellant, ut appareret, a
initiis ad arcem ostentationis opera sua pervenissent.

Seine Hauptgemälde waren: a) das berühmteste ders
Ialysos, der Stadtheros von Rhodos, ein Meisterwerk
er durch einen vierfachen Ueberzug von Lasurfarben eine mög
lange Dauer zu geben suchte. Er soll an demselben nach
(XII, 41) sieben, nach Fronto (ad M. Caes. II, p. 241 Nab.) elf
gearbeitet haben. Der Heros war mit einem Hunde, also
scheinlich als Jäger, dargestellt. Das Gemälde wurde später
Rom gebracht und im Tempel der Pax aufgestellt. (Plin. 35
Palmam habet tabularum eius Ialysus, qui est Romae dica
templo Pacis. cum pingeret eum, traditur madidis lupinis v
quoniam simul et famem sustinerent et sitim, nec sensus
dulcedine obstruerent. huic picturae quater colorem induxit

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ens subsidia iniuriae et vetustatis, ut decedente superiore in-
r succederet. est in ea canis mire factus, ut quem pariter et
pinxerit. non iudicabat se in eo exprimere spumam anhe-
s, cum in reliqua parte omni, quod difficillimum erat, sibi
satisfecisset. displicebat autem ars ipsa nec minui poterat,
lebatur nimia ac longius a veritate discedere spumaque pingi,
ex ore nasci, anxio animi cruciatu, cum in pictura verum esse,
verisimile vellet, absterserat saepius mutaveratque penicillum,
modo sibi approbans. postremo iratus arti, quod intelle-
ur, spongeam impegit inviso loco tabulae, et illa reposuit
os colores, qualiter cura optaverat, fecitque in pictura fortuna
am). — b) sein zweites hochberühmtes Gemälde war der
nde Satyr, Anapauomenos, in Rhodos, später in Rom.
atyr war an einen Baumstamm gelehnt, mit der Doppelflöte,
inglich auch mit einem Rebhuhn, das der Künstler aber be-
e, weil dasselbe mehr noch als der Satyr bewundert wurde.
35, 105 ff.; Strab. XIV, p. 652; Eustath. ad Dionys. Perieg. v.
gl. Welcker in Zeitschr. f. d. Altherthumswiss. 1837 Nr. 83 ff.;
Archäol. Studien S. 26 ff.; Beundorf, de Anthol. gr. epigr.
ad artem spect. p. 69). — c) Paralos und Hammonias
iden attischen Staatstrieren), in der Gemäldehalle der Pro-
zu Athen, durch eine männliche und eine weibliche Gestalt
ificirt dargestellt, welche die grosse Menge für Odysseus
ausikaa hielt. Daher die obige von Plinius erwähnte Be-
ng der weiblichen Gestalt durch Nausicaa (Plin. 35, 101;
err. 2, 4, 60 § 135; vgl. Sillig zu Plin. l. l.; Stark, Archäol.
S. 28; Bursian im N. Rhein. Mus. Bd. X, S. 507; Brunn II,
ff.). — d) Alexander und Pan (Plin. 35, 106). — e) Attische
notheten, im Buleuterion zu Athen (Paus. I, 3, 5: *τοὺς δὲ*
θέτας ἔγραψε Πρωτογένης Καύνιος).

ass Protogenes auch Erzstatuen verfertigte, berichtet
. 34, 91: Athletas autem et armatos et venatores sacri-
que (fecerunt) . . Protogenes idem pictor e clarissimis, ut
s; und 35, 106: Fecit et signa ex aere, ut diximus. — Nach
s. v. *Πρωτογένης* schrieb er auch *Περὶ γραφικῆς καὶ*
ων βιβλία β'.

ber den Kunstcharakter des Protogenes vgl. Brunn II,
ff.; Bursian in Allg. Enc. S. 475; Westermann in Pauly's
nc. VI. S. 131 ff.

s die wichtigsten architektonischen und plastischen

Kunstwerke in diesem Zeitabschnitte sind ausser den bei einzelnen Künstlern bereits angegebenen noch zu nennen: 1. Tempel der Athena Alea in Tegea; — 2. das Mausoleum; 3. das Monument der Akropolis von Xanthos; — 4. Löwe von Chäronea.

1. Der Tempel der Athena Alea zu Tegea, von Sko (s. im Vorsteh. S. 68 ff.) nach Ol. 96 (= 393 v. Chr.) gebaut, nach P sanias (VIII, 45, 3 ff.) der bedeutendste unter allen peloponnesisch Tempeln in Hinsicht auf Ausführung und Grösse, mit ionisch Säulen nach aussen, dorischen und korinthischen übereinander Innern. Ohne Zweifel waren auch die Statuengruppen in Giebeln entweder von Skopas selbst oder unter seiner Leitu (wie die des Parthenon unter Phidias) gearbeitet. Im vord Giebel war die kalydonische Jagd dargestellt und zwar so, fast in der Mitte der Angriff auf den Eber stattfand. Auf einen Seite standen Atalante, Meleager, Theseus, Telamon Peleus, Polydeukes, Iolaos, der Gefährte des Herakles bei meisten seiner Thaten, endlich die Söhne des Thestios und Brü der Althaea, nämlich Prothoos und Kometes. Auf der and Seite des Ebers sah man Ankaeos, wie er schon verwundet ist die Streitaxt weggeworfen hat, von Epochos emporgehalten w neben ihm Kastor, Amphiaraos, des Oïkles' Sohn, und zul Peirithoos. Das hintere Giebelfeld enthielt die Schlacht Telephos gegen Achilleus im Gefilde des Kaïkos' (Paus vgl. Brunn I. S. 323; Welcker, Alte Denkm. I, S. 199 ff.; Urli Skopas' Leben und Werke S. 9 ff.; Curtius, Peloponnes I, S. 15

2. Das Mausoleum, *Μαυσώλειον*, das im Alterthume eines der sieben Wunderwerke betrachtete Grabdenkmal, welc dem Mausôlos (*Μαύσωλος*, auf Inschriften *Μαύσσωλλος*, auf Mün *Μαύσσολλος*), dem Wissenschaft und Kunst liebenden König Karien bald nach seinem (Ol. 107, 2 = 352 v. Chr.) erfolgten T von seiner Gattin Artemisia zu Halikarnassos errichtet wu Der Bau wurde ausgeführt von den Architekten Satyros Pythis, die Skulpturarbeiten besorgten an der östlichen S Skopas, an der nördlichen Bryaxis, an der westlichen Leochar an der südlichen Timotheos (nach Vitruv Praxiteles, s. im Fo Das Mausoleum bestand aus einem mächtigen viereckigen, 36 Säulen umgebenen Unterbau (*πτερόν*), der im ganzen Umfa 440 Fuss hatte und 25 Ellen hoch war und die Grabkammer e schloss. Ueber diesem Unterbau erhob sich ein Aufsatz von

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

lben Höhe, der sich in 24 Stufen zu einer Pyramide zuspitzte, f deren Spitze ein kolossales, weithin sichtbares Viergespann it den Kolossalstatuen des Mausolos und einer die Rosse lenken- n Göttin, 18′ 9″ hoch, aus Marmor, von der Hand des Pythis nd; die Gesammthöhe des Ganzen betrug 140 Fuss. (Plin. 36, ff.: Scopas habuit aemulos eadem aetate Bryaxim et Timotheum Leocharen, de quibus simul dicendum est, quoniam pariter cae- rere Mausoleum. sepulchrum hoc est ab uxore Artemisia fac- m Mausolo Cariae regulo, qui obiit olympiadis CVII. anno se- ndo. opus id ut esset inter septem miracula hi maxime fecere ifices. Patet ab austro et septentrione (centenos) sexagenos nos pedes, brevius a frontibus, toto circuitu pedes CCCCXXXX, ollitur in altitudinem XXXX cubitus, cingitur columnis XXXVI; ron vocavere circumitum. Ab oriente caelavit Scopas, a se- ntrione Bryaxis, a meridie Timotheus, ab occasu Leochares, nsque quam peragerent, regina obiit. non tamen recesserunt absoluto iam, id gloriae ipsorum artisque monumentum iudi- tibus, hodieque certant manus. Accessit et quintus artifex. nque supra pteron pyramis altitudine inferiorem aequat viginti ttuor gradibus in metae cacumen se contrahens. In summo quadriga marmorea, quam fecit Pythis; haec adiecta centum draginta pedum altitudine totum opus includit. Vitruv. VII, ef. 12 p. 159 ed. Rose-Müll.: (Ediderunt volumen de Mausoleo yrus et Pytheos, quibus vero felicitas maximum summumque tulit munus. quorum enim artes aevo perpetuo nobilissimas les et sempiterno florentes habere iudicantur, excogitatis egre- operas praestiterunt. namque singulis frontibus singuli arti- sumpserunt certatim partes ad ornandum et probandum chares Bryaxis Scopas Praxiteles, nonnulli etiam putant notheum, quorum artis eminens excellentia coegit ad septem taculorum eius operis pervenire famam. Lucian. diall. mort. 24, 1: ΓΥΣ. *Τὸ δὲ μέγιστον, ὅτι ἐν Ἁλικαρνασσῷ μνῆμα παμμέγεθες ἐπικείμενον, ἥλικον οὐκ ἄλλος νεκρός, ἀλλ' οὐδὲ οὕτως ἑς λος ἐξεσκιμένον, ἵππον καὶ ἀνδρῶν ἐς τὸ ἀκριβέστατον εἰκασ- ον λίθου τοῦ καλλίστου, οἷον οὐδὲ νεὼν εὕροι τις ἂν ῥᾳδίως.*) Im Jahre 1846 wurden durch Lord Stratfort de Redcliffe Reliefplatten nach dem British Museum gebracht, welche in von rhodischen Rittern im Jahre 1522 erbaute Castell von rum, gelegen auf der Stelle des alten Halikarnassos, einge- ert waren, wo sie schon im vorigen Jahrhundert der Reisende

Dalton gesehen und flüchtig gezeichnet hatte. Bald darauf wurden diese durch noch 4 andre vermehrt. Durch die im Jahre 1856 unter Newton's Leitung begonnenen Ausgrabungen bei Budrum wurden nicht blos die Ruinen des Mausoleums aufgefunden, sondern in denselben und in ihrer unmittelbaren Umgebung ausser einer Menge sonstiger Skulpturfragmente auch noch einige Friesplatten entdeckt, welche zu den früher bekannten augenscheinlich gehören. Vgl. C. T. Newton, A history of discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae (Lond. 1852), wovon der 1. Band des Textes und Taf. 1—48 des Atlas sich auf Halikarnassos und zwar hauptsächlich auf das Mausoleum beziehen. Eine Restauration des Bauwerkes versuchte J. Fergusson in: The Mausoleum at Halicarnassus restored in conformity with the recently discovered remains (Lond. 1862). Eine Revision beider Werke enthält Urlichs, Skopas Leben und Werke (Greifsw. 1863) S. 162 ff.; vgl. auch Chr. Petersen, das Mausoleum (Hamb. 1866). Ueber den plastischen Schmuck des Gebäudes vgl. Lübke, Gesch. d. Plast. S. 180 ff.; Overbeck, Gesch. der Plast. II, S. 69 ff.; Bursian, Allg. Enc. S. 453 ff.

3. Das Monument der Akropolis von Xanthos in Lykien, dessen Trümmer zuerst von dem englischen Reisenden Charles Fellows aufgefunden worden sind. Sie befinden sich im sogen. Lycian Saloon des British Museum, und sind beschrieben in W. Wattis Loyd, Xanthian Marbles: the Nereid monument (Lond. 1845); Ch. Fellows, Account of the Ionic trophy monument excavated at Xanthus (Lond. 1848). Vgl. E. Falkener, On the Ionic heroum of Xanthus, now in the British Museum (im Museum of classical antiquities, Lond. 1851. I, p. 256 ff.); E. Braun, die Marmorwerke von Xanthos in Lykia (im Rhein. Mus. N. F. Bd. 3. S. 481 ff.); Welcker in Müller's Handb. § 128*; Lübke, Gesch. d. Plast. S. 175 ff.; Urlichs in d. Verhandll. der 19. (braunschweiger), Philologenversammlung S. 61 ff.; Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. II, S. 130 ff. Das Monument war ein Ehrendenkmal für Harpagos, den Feldherrn des ältern Cyrus, und enthielt kunstvoll ausgeführte Skulpturarbeiten. Es bestand, wie das Mausoleum, aus einem auf hohem Unterbau stehenden, ionischen peripteros Heroon, dessen Cella von einem verhältnissmässig sehr geräumigen Peristyl von 4 × 6 Säulen umgeben war, in den zierlichen Formen des ionischen Baustils ausgeführt, nur darin von dem Herkommen der griechischen Architektur abweichend, dass der mit Skulpturen (Kämpfe zwischen Reitern und Fussgängern, Jagdscenen und Dar-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ıgnng von Geschenken an einen Satrapen) verzierte Fries zu-
ch die Stelle des Architravs vertrat, und dass der plastische
muck der Giebelfelder nicht aus freistehenden Statuengruppen,
lern aus Hochreliefs bestand, die, wie man aus den noch er-
enen Resten sieht, im Ostgiebel die Anbetung von Göttern
s, Hera, Apollon, Athena und Hebe sind noch erkennbar) durch
glinge und Mädchen, im Westgiebel Kämpfe zwischen ge-
eten Fusskämpfern und Reitern darstellten. (Bursian, Allg.
S. 454.)

4. Der Löwe von Chäronêa, das berühmte kolossale Mar-
lenkmal, welches Ol. 110, 3 (= 335 v. Chr.), nach der Schlacht
Chäronea, die Thebaner auf dem Schlachtfelde über dem ge-
samen Grabe ihrer Gefallenen errichteten. Nur die Bruch-
te dieses sitzend gedachten Löwen sind uns erhalten und
n noch gegenwärtig an ihrer ursprünglichen Stelle. Vgl.
lan, Geogr. v. Griechenl. I, S. 206: 'Wenige Minuten östlich
der Stadt, an der Strasse, die nach Orchomenos sowie nach
dein ging, stand auf einer Basis ein kolossaler Löwe aus
em Marmor von correcter, aber nicht eben schöner oder geist-
: Arbeit, welcher das Grab der in der Schlacht gegen Philippos
enen Thebaner bezeichnete (C. I. n. 1595—97; 1608; Leake
r. II, p. 628; Preller, üb. Inschriften aus Chaeronea, in den
hten d. sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1854 S. 195 ff.; Conze e
elis rapporto d'un viaggio fatto nella Grecia p. 76 ff.). Noch
liegen die einzelnen Stücke, in welche das Bildwerk durch
ıken des Bodens zerfallen ist, darunter der wohlerhaltene
am Platze.' Diese Ueberreste wurden im Jahre 1818 von
nglischen Reisenden, darunter die beiden Architekten Taylor
Cresy, entdeckt (s. den Bericht der Letzteren in den New
of the Transactions of the Roy. Soc. of Liter. vol. VIII,
Vgl. auch Welcker, alte Denkm. V, S. 62 ff. nebst Taf. IV.
estauration des Denkmals vom Bildhauer Siegel).

---

§ 9. In der Periode der höchsten Kunstblüte erfuhren auch
ebenzweige der Plastik und Malerei, die Toreutik, die
ıenschneidekunst und die Vasenmalerei, eine besondere
und gelangten zu einem hohen Grade der Ausbildung.

Die Toreutik (*τορευτική*, v. *τόρος*, 'Meissel', latein. cae-
a, von caelum, 'Meissel'), die Kunst der Bearbeitung der

Metalle, namentlich des Erzes (der Bronze), des Silbers und Goldes (seltener des Eisens) mit scharfen Instrumenten, Ciselirkunst (Quintil. 2, 21, 9: Caelatura auro, argento, a ferro opera efficit) ist zuerst von Phidias begründet, von P kleitos kunstmässig durchgebildet und gelehrt worden (Plin. 34, Phidias primus artem toreuticen aperuisse atque demonstr merito iudicatur; und das. § 56: Polyclitus toreuticen sic eruc iudicatur, ut Phidias aperuisse; vgl. O. Jahn in den Berichten sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1850. II, S. 129). So werden von Phi ciselirte Fische (Martial. 3, 35: Artis Phidiacae toreuma cla Pisces aspicis: adde aquam, natabunt), und im Allgemeinen I diaci toreuma caeli (id. 4, 39; 10, 87, 16) erwähnt; auch Cicade, eine Biene, eine Fliege (Julian. Ep. 8 p. 377, a Spanh: *Φειδίας ὁ σοφὸς οὐκ ἐκ τοῦ Ὀλυμπίασι μόνον ἢ Ἀ νησιν εἰκόνος ἐγνωρίζετο, ἀλλ' ἤδη καὶ μικρῷ γλύμματι μεγ τέχνης ἔργον ἐγκλείσας, οἷον δὴ τὸν τέττιγά φασιν αὐτοῦ τὴν μέλιτταν, εἰ δὲ βούλει καὶ τὴν μυῖαν εἶναι, ὧν ἕκαστο καὶ τῇ φύσει κεχάλκωται, τῇ τέχνῃ ἐμψύχωται*; vgl. Nicep Gregor. Hist. VIII, 7: *Ἦν καὶ Φειδίας ἐν Ἕλλησι μέγας ἐ τῆς μελίττης ἔκ τε τοῦ τέττιγος, ἀλλ' οὐχ οἷος ἐκ τοῦ Ὀλυμπ Διός*). Vgl. auch Brieger, de fontibus librorum 33—36. Hist. Plin. (Greifsw. 1857) p. 44 not. 11. — Als Meister in Toreutik werden noch gerühmt Myron, Kalamis, Mys, gan sonders aber Mentor, den Plinius als den berühmtesten den Cälatoren bezeichnet (Plin. 33, 154: Mirum auro caelando minem inclaruisse, argento multos; maxime tamen laudatu Mentor, de quo supra diximus; näml. § 147: Lucius vero Cr orator duos scyphos Mentoris artificis manu caelatos sest c̄ emptos habuit, confessus tamen est numquam iis ubi pr verecundiam ausum. Vgl. Cic. Verr. 2, 4, 18 § 38: Pocula dam Thericlia nominantur, Mentoris manu summo ar facta). Vgl. über die Toreutik Brunn, S. 397 ff.; Urlichs Cl Plin. p. 300; Bursian, Allg. Enc. S. 464; Overbeck, Schr S. 417 ff. — Ueber die mit der Toreutik nahe verwandte M prägekunst s. im Folg., Abschn. XXXVIII.

b. Die Gemmenschneidekunst (scalptura) hat ihren sprung in dem uralten Bedürfnisse nach Siegelringen, σ *γῖδες*, zum Verschliessen von Vorräthen und Schätzen (de *μιεῖα*). Die Kunst scheint am frühesten auf Samos geübt w zu sein; als ältester Steinschneider wird uns Mnesarchos,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ter des Pythagoras, genannt, der in den 50er Olympiaden (um
0 v. Chr.) auf Samos diese Kunst geübt haben soll (Diog. Laert.
II, 1: *τῆς Ἰταλικῆς φιλοσοφίας, ἧς ἦρξε Πυθαγόρας Μνησάρ-
ου δακτυλιογλύφου, ὥς φησιν Ἕρμιππος Σάμιος, ἢ ὡς Ἀρισ-
ξενος Τυρρηνός* etc. Apul. Florid. II, 15, 3: Profugit ex insula
no Pythagoras, patre Mnesarcho nuper amisso, quem comperio
er sellularios artifices gemmis faberrime scalpendis, laudem ma-
quam opem quaesisse). Vgl. Brunn II. S. 467: Mnesarchos,
Vater des Philosophen Pythagoras, war ein Gemmenschneider,
seine Kunst noch mehr des Ruhmes als des Gewinnes wegen
bt haben soll; und da Pythagoras seine Heimat Samos bald
h dem Tode seines Vaters und im Beginne der Tyrannis des
ykrates heimlich verliess, so fällt die Thätigkeit des Mnesar-
s ziemlich mit der Blüte der samischen Erzbildner-Schule
50—60 = 580—540 v. Chr.) zusammen.

Als zweiter Steinschneider wird der ältere Theodôros ge-
nt, der den Smaragd in dem weltberühmten Ring des Poly-
tes geschnitten und in Gold gefasst haben soll. Herod. 3, 41:
*οἱ (Πολυκράτῃ) σφρηγὶς τὴν ἐφόρεε χρυσόδετος, σμαράγδου
λίθου ἐοῦσα, ἔργον δὲ ἦν Θεοδώρου τοῦ Τηλεκλέους Σαμίου.*
s. VIII, 14, 8: *Διέχεαν δὲ χαλκὸν πρῶτοι καὶ ἀγάλματα ἐχω-
αντο Ῥοῖκός τε Φιλαίου καὶ Θεόδωρος Τηλεκλέους Σάμιοι.
δώρου δὲ ἔργον ἦν καὶ ἡ ἐπὶ τοῦ λίθου τῆς σμαράγδου
αγὶς, ἣν Πολυκράτης ὁ Σάμου τυραννήσας ἐφόρει τε τὰ μά-
α, καὶ ἐπ' αὐτῇ πειρισσῶς δή τι ἠγάλλετο.* Strabo XIV.
38: *Τῆς δὲ εὐτυχίας αὐτοῦ (Πολυκράτου) σημεῖον τιθέασιν ὅτι
ντος εἰς τὴν θάλατταν ἐπίτηδες τὸν δακτύλιον λίθου καὶ
ματος πολυτελοῦς, ἀνήνεγκε μικρὸν ὕστερον* etc. (die pli-
ischen Stellen s. im Folg.). Vgl. Urlichs, Ueber die älteste
sche Künstlerschule (im Rhein. Mus. N. F. Bd. 10) S. 24: 'Dass
chtere Tradition den Ring für ein geschnittenes Siegel hielt,
nt mir auch trotz der Einwendungen Lessings ausgemacht
ein. Plinius freilich gibt an zwei Stellen an, der Stein des
krates sei ein Sardonyx, und zwar ein ungeschnittener ge-
n. XXXVII, 4: Sardonychem eam gemmam fuisse constat
iduntque Romae, si credimus, in Concordiae delubro cornu
o Augustae (so ist mit Cod. Bamb. zu lesen, nicht Augusti)
inclusam et novissimum prope locum tot praelatis obtinen-
Ib. 8: Polycratis gemma quae demonstratur intacta illibata-
est. Es gab also in Rom einen aus Samos herrührenden

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Sardonyx von besonderer Grösse und Schönheit, welchen die I
mer für den Stein des Polykrates hielten. Dieser war weder
schnitten noch gefasst, zeigte also auch von der goldnen Einfa
ung des Theodoros, die Herodot III, 41 erwähnt, keine Spur. De
die erste Stelle des Plinius erklärt Lessing sehr wahrscheinl
von einem Füllhorne der Concordia, woran dieser Edelstein
anderen zusammen als Verzierung angebracht war. Strabo sche
ihn nicht gekannt zu haben, was uns nicht Wunder nehmen d
da er erst im J. 10 n. Chr., also nach dem Aufenthalt des G
graphen in der Hauptstadt, in den Tempel gebracht wurde. N
berichtet aber Strabo XIV. p. 638, der Stein sei kostbar und
schnitten gewesen; einen smaragdnen Siegelring nennt ihn He
dot, der auch I, 195, wo er die *σφρηγῖδας* der Babylonier erwäl
das Wort in seiner eigentlichen Bedeutung gebraucht, ebe
Pausanias VIII, 14, 5 und Tzetzes Chil. VII, 127. Ja Clem
Alex. Protr. III. p. 247 Sylb. meldet, Polykrates, der Dichterfreu
habe sich einer Leier zum Siegeln bedient. Da nun schon
Theodoros Mnesarchos in Samos ein *δακτυλιογλύφος* gewesen s
soll (Hermippos bei Diog. Laërt. VIII, 1, 1) und die Samier
zahllosen geschnittenen Steine der Aegypter kennen mussten,
sehe ich keinen Grund, an der Möglichkeit, dass Theodoros je
Siegelring nicht allein gefasst, sondern auch geschnitten h
zu zweifeln. Aber in Smaragd wurde ja nicht geschnitten?
den echten Smaragd kannten die Alten gar nicht? Vgl. Velthe
Aufs. Bd. II. S. 46; Classical Journal I, p. 65; II, p. 325. A
in Samos konnte man ausser dem cyprischen den Smaragd-Pr
leicht aus Aegypten, ja vielleicht von Amasis selbst beziehen;
wenn Plinius § 64 berichtet, dass man ihn wegen seiner w
thätigen Farbe nicht geschnitten habe, so gilt dies nur von se
Zeit; denn § 8 erwähnt er selbst geschnittener Smaragde aus
Zeit des Ismenias und Alexandros. Es muss zugegeben wer
dass Plinius keinen ältern geschnittenen Smaragd kannte, als
des Ismenias. Da er aber nicht weiss, dass Polykrates einen S
ragd besass, was Herodot ausdrücklich bezeugt, so haben wir
die Wahl: entweder irren alle Uebrigen, Herodot eingeschlos
oder die Römer liessen sich durch einen Sardonyx täuschen,
man für den Stein des Polykrates ausgab. Dass dies Letztere
Fall war, unterliegt keinem Zweifel. Eine andre Frage ist f
lich, wie viel überhaupt von der ganzen Erzählung zu halten
Ich glaube, nicht viel. Die wunderbaren Schicksale des Rin

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

id ein Märchen, wie der Zauberring des Gyges, und wenn es h auch wol denken lässt, dass der kostbare Ring selbst sich ter den Schätzen des Polykrates befand, so hat ihn doch nie- ınd von unseren Gewährsmännern gesehen. Sicher bleibt also r, dass man zwei Generationen nach dem Tode des Herrschers n Theodoros die Verfertigung desselben zutraute.'

Der dritte bedeutende Steinschneider, Pyrgoteles, lebte zur t Alexanders des Grossen und genoss, gleich Lysippos und elles (s. ob. S. 82 u. 89), die Gunst, allein das Bildniss dieses Kö- s durch seine Kunst darzustellen. Plin. 37, 8: Quo (edicto) Ale- ıder Magnus vetuit, in hac gemma ab alio se scalpi quam a rgotele, non dubie clarissimo artis eius; vgl. id. 7, 125: Idem imperator (Alexander) edixit, ne quis ipsum alius quam Apel- pingeret, quam Pyrgoteles scalperet, quam Lysippus ex aere eret, quae artes pluribus inclaruere exemplis.

Ueberreste geschnittener Gemmen im archäischen Stile l: *α*) Ein Skarabäus von der Insel Aegina, ein Achat, einen kten Mann in halb knieender, halb kauernder Stellung, der eben n Pfeil abschiesst, in rein äginetischem Stile; jetzt im Besitze Freiherrn v. Prokesch. — *β*) Ein Skarabäus, ebenfalls von Insel Aegina, ein Sarder, mit der Inschrift des Namens des itzers: *ΚΡΕΟΝΤΙΔΑ ΕΙΜΙ*; im Besitz des Majors Finlay. . über beide Gemmen Pappadopulos, *Περιγραφὴ ἐκτυπω- ων ἀρχαίων σφραγιδολίθων ἀνεκδότων*, Athen. 1855, Taf. I. 318; 435; über die zweite auch Bull. 1840 p. 140. — *γ*) ein ırabäus aus Kleinasien, ein schwarzer Achat, in der Nähe Troja gefunden, eine Wasserträgerin darstellend, die vor m durch einen Löwenkopf bezeichneten Brunnen kniet; im le der Name (vermuthlich des Besitzers, mit Ergänzung von) in alten griechischen Buchstaben: ΣΗΜΟΝΟΣ, und zwar auf i Steine rechtläufig. 'Vortrefflicher archaischer Stil von meister- er Ausführung, in schwarzem etwas verbranntem Achat'. Stein war in Gerhard's Besitz. Vgl. Impronte gemm. dell' t. cent. V. n. 52; Bull. 1839 p. 104; Ann. VIII, 198; IX, 144 ; Brunn II. S. 633. — *δ*) Ein Smaragd-Praser aus der Ge- d von Pergamos: eine Löwin in drohender Stellung; darüber lich die Inschrift ΑΡΙΣΤΟΤΕΙΧΗΣ, welche in sehr auffälliger ise die ganze Breite des Steins einnimmt. Die Arbeit ist von em, noch ziemlich strengem Stil, und an ihrer Echtheit nicht zweifeln. Vgl. Novelle litter. di Firenze 1787 n. 48. p. 755;

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Amaduzzi Saggio di Cortona IX. p. 149; Brunn II. S. 604 Bursian, Allg. Enc. S. 420.

Vermuthlich noch aus dem 4. Jahrh. v. Chr. datirt ein einem Grabe bei Kertsch gefundener Chalkedon, in welcl ein nach rechts hin fliegender Kranich mit hoher künstleris Vollendung eingeschnitten ist, mit der Inschrift ΔΕΞΑΜΕΝ ΕΓΟΙΕ ΧΙΟΣ. Vgl. Compte-rendu de la commission impér. arcl pour l'ann. 1861. p. 147 ff.; atlas pl. VI, 10; Bursian, Allg. S. 465.

c. Die Vasenmalerei trat sehr früh der Töpferkunst (κ. μευτική) als Verzierungsmittel zur Seite, und es war namen Korinth, eine der Hauptstätten der Vasenfabrikation, wo Vasenmalerei in umfassender Weise geübt wurde. Die Va fabrikation zerfiel schon frühzeitig in zwei Hauptzweige: die b gelben glanzlosen Gefässe von breiteren und gedrückteren men mit rothen, braunen, violetten Figuren, welche r arabeskenartige Thiergestalten darstellten; und die rothgel besser gefirnissten Vasen von geschmackvollerer Form mit schv zen Figuren meist mythologischer Art: beide wurden ebens Gricchenland, wie in Italien (zu Tarquinii in Etrurien) verfe Die ältesten dieser bemalten Gefässe geben durch die Roheit Plumpheit ihrer Figuren den deutlichsten Begriff von den St welche die Kunst der Zeichnung durchlaufen musste, ehe si einem festen und geregelten Nationalstil gelangte. Zur e Gattung, die man auch misbräuchlich 'ägyptische Vasen' n gehört das bei Korinth gefundene Gefäss (Dodwell, Class. Tou p. 197), welches man nach der Schrift gegen Ol. 50 (= 580 v. setzen kann. Auf demselben ist ausser monströsen Th figuren eine Eberjagd von Heroen gemalt. Zur zweiten V gattung mit schwarzen Figuren von unförmlicher Art geh der in den Krieg ziehende Kämpfer (Milling. Collec Coghill pl. 36); — Dionysios mit zwei Satyrn und Apo mit zwei Horen, pl. 37 (Müll. Handb. § 75).

Während des ersten Zeitabschnittes der zweiten Periode griechischen Kunst verbreitete sich die Vasenmalerei von beiden Hauptstätten Korinth und Athen nach Sicilien Italien, so dass namentlich die Fabriken bei den chalkidis Griechen in Unteritalien in Gegenständen und Formen att Muster zum Grunde legen. In der nunmehr vorherrschenden ung mit schwarzen Figuren auf rothgelbem Thon zeigen

e Eigenthümlichkeiten des alten strengen Stils: übermässig rvortretende Hauptmuskeln und Gelenke, steif anliegende oder gelmässig gefaltete Gewänder, steife Haltung oder schroffe Begungen des Körpers; dabei aber, hervorgerufen durch die Leichtigt dieser Kunstübung, gar mannigfaltige, einzelnen Fabriken angehörende Manieren, oft mit absichtlichem Streben nach n Bizarren. In Betreff der überaus zahlreichen Vasen von lci in Etrurien, die etwa aus der Zeit von Ol. 65 bis 95 520—400 v. Chr.) stammen, und durch ihre Gegenstände und chriften entschieden auf Athen zurückweisen, erscheint es zweiaft, ob dieselben von attischen Kolonisten oder Metöken in lci gearbeitet oder durch den Handel von Athen oder einer lkidischen Kolonie Athens gekommen sind. — Unter den belten Vasen aus dieser Zeit ist die grösste und merkwürdigste im J. 1845 im Gebiete von Chiusi (dem alten Clusium) durch ssandro François entdeckte (daher gewöhnlich 'die Françoise' gen.), ein Werk des Töpfers Ergotimos, von Kritias gelt, jetzt im etruskischen Museum des Palazzo degli Uffizi zu renz. Es ist eine Amphora mit gewundenen Henkeln (a vo-), geschmückt mit mehreren Reihen Figuren im reinsten Arismus und ausgezeichnet durch eine Fülle von Inschriften (115 nen dargestellter Personen). Der Streifen um den Hals der e enthält zwei Darstellungen: die kalydonische Eberjagd den Siegesreigen des Theseus. Der zweite Streifen auf obern Biegung des Körpers der Vase enthält wiederum zwei stellungen, und zwar: unter der kalydonischen Jagd das Warennen bei den Leichenspielen des Patroklos und unter Siegesreigen des Theseus den (leider sehr fragmentarischen) mpf der Lapithen und Kentauren. Der dritte etwas ere Streifen läuft mitten um den Körper der Vase herum und et eine einzige zusammenhangende Darstellung: die Hochtsfeier des Peleus und der Thetis. Der vierte Streifen hält wieder zwei Darstellungen, nämlich unter der Eberjagd, Leichenspielen und dem Anfang der Hochzeitsgruppe des Pe-: Achilleus und Troilos; die zweite Darstellung enthält Rückführung des Hephaistos. — Der Fuss der Vase ist Thierfiguren geschmückt, und zwar: unter Achilleus und Troizu jeder Seite eines reichen Ornaments eine Sphinx; an diese anschliessend rechts ein Löwe, der einen Stier zerfleischt; s ein Panther mit einem Hirsch. Ferner: Ornament und

Greifen zur Seite: rechts Löwe und Stier, links Löwe und Eb
— Der obere flache Rand der Mündung der Vase ist mit eine
figurenreichen Kampfe der Pygmäen und Kraniche geschmüc
Die ersteren sind nicht zwerghaft, sondern klein und schlank g
bildet und reiten zum Theil auf Ziegenböcken; sie kämpfen r
Schleudern, Schlingen, Keulen und Bogen, während die Kranic
besonders den Augen ihrer Gegner gefährlich werden. — Endl
sind auch die Henkel des Gefässes mit Malereien geschmückt; na
der Mündung zu ist eine geflügelte kurz bekleidete Figur r
bärtigem Gorgogesicht und Schlangenhaar in schnellem Laufe
beiden Henkeln wiederholt; nach aussen hin eine langbekleid
geflügelte Frau, das eine Mal einen Hirsch und einen Panther,
andre Mal zwei Löwen bei den Hälsen gefasst tragend. Darun
mit geringer Variation zweimal AIAS in voller Rüstung, d
nackten Körper des A+IVEVS auf seiner Schulter tragend (Bru
II. S. 676 ff.). Die erste Beschreibung der Vase gab Mazzetti
Bull. d. Inst. 1845. p. 113 ff. Die Gemälde erschienen in Origin
grösse in den Mon. d. Inst. IV. t. 54—58 mit Text von Brau
Ann. 1848 p. 299—382, in verkleinerten Nachbildungen von G
hard: Archäol. Zeit. 1850. T. 23 u. 24.

Andre besonders wichtige Vasen sind: Die attische Pre
vase: TON AΘENEΘ[E]N AΘΛON EMI (Milling. Un. Mon. S.
pl. 1—3), mit Athena als Vorkämpferin und einem Wagensieg
mit *κέντρον* und *μάστιξ*. Desgleichen eine panathenäische V
aus Aegina, eine aus Kyrene u. dgl. — Eine Vase mit der E
legung des Minotaur, in alterthümlich steifem Stile, die we
lichen Figuren mit faltenlosen, buntgegitterten Gewändern,
Werk des Töpfers Taleidos aus Agrigent, in Sicilien gefund
aber wahrscheinlich aus attischer Schule, da der Gegenstand
einer attischen Vase ebenso dargestellt ist. — Vase mit der Eb
jagd eines Heros Antiphatas, Preis für einen Sieg mit d
Rennpferde, aus einem Grabe bei Capua, mit dorischen Inschrift
und sehr symmetrischer Anordnung der Figuren. — Vase, d
stellend: Hermes mit den drei Göttinnen zu Paris eile
wie auf dem Kasten des Kypselos (Paus. V, 19, 1; s. ob. 21 ff.), n
regelmässig gefalteten Gewändern und schlanken Proportion
u. v. a. (s. Müll. Handb. § 99, 3 Nr. 3—14). —

In dem jüngeren Zeitabschnitte der höchsten Blüte der grie
ischen Kunst (s. ob. S. 68 ff.) gelangte auch die Vasenmalerei z
höchsten Vollendung. Und zwar enthalten die Funde von Vol

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

besonders viele Proben 1) der zwar eleganten und edeln, aber noch steifen, symmetrischen und überzierlichen Zeichnung; aber auch 2) einer freien und dabei einfachen und grossartigen Zeichnung, wie man sie sich von Polygnot ausgehend denken mag; auch 3) ein sehr interessantes Beispiel überfleissiger und kleinlicher Naturnachahmung. Dagegen zeigt sich in dem der Masse nach jüngern Vasenvorrath von Nola neben den älteren Manieren 4) Muster von einer Leichtigkeit, Grazie und weichen Anmut, wie sie erst von der ionischen Schule der Malerei ausgegangen sein kann. Proben von Nr. 1. aus Volci, eine Schale von Volci, enthaltend: den Kampf über Patroklos' Leichnam und die Versöhnung mit Achilleus (Inghirami G. Omer. II, 254); — eine Vase: Peleus, die Thetis zur Grotte des Cheiron bringend (Inghir. ebendas. 235). — Aus Nola, Deckel einer Vase: Thetis unter den Nereiden getaubt, mehr in imitirter Weise (Mon. I. d. Inst. 37). — Von Nr. 2. Vasen von Volci: Athena, das von der Erde hervorgelangte Kind Erichthonios in Gegenwart des Hephaistos aufnehmend (M. I. d. Inst. 10); eine andre: Achilleus und Hektor zum Kampfe eilend, einer von Phönix, dieser von Priamos zurückgehalten (das. 35. 36); — eine dritte: Apollon, nach seiner Meerfahrt in Delphinsgestalt, auf dem von Schwanenflügeln umfassten Dreifuss die Kithar schlagend (das. 46) u. a. — Von Nr. 3. Die berühmte Trinkschale des Sosias aus Volci (jetzt im Berlin. Museum Nr. 1030, vgl. Gerhard, Trinkschalen des K. Mus. Taf. 6 u. 7), leider etwas fragmentirt, mit rothen Figuren, von strengem, äusserst sorgfältigem Stile; dargestellt sind: auf der einen Seite vier Götterpaare, auf Stühlen sitzend; auf der anderen schliessen sich zunächst die drei Horen an, stehend, mit grossen Zweigen; dann wiederum ein sitzendes Paar, Hestia und Amphitrite, Hermes mit dem Caduceus, und einen Widder in den Armen tragend; er blickt zurück nach Artemis, die langgekleidet, mit der Leier in der Linken ihm folgt, von einem Reh begleitet. Den Zug schliessen Herakles, mit der Löwenhaut über dem Chiton, mit Köcher und Keule, die Rechte wie erstaunt erhebend, und eine langbekleidete Frau mit verschleiertem Hinterhaupte und langem Stabe oder Zepter, weit ausschreitend. Unter dem Henkel hinter ihr ein weiblicher Kopf innerhalb eines Kreises. Innen: Patroklos, verwundet und von Achilleus verbunden. Am Fusse der Vase ist mit schwarzen Buchstaben die Inschrift SOSIAS ΕΓΟΙΕSEN gemalt (vgl. Brunn II. 733 ff.). — Proben von Nr. 4: eine wahrscheinl. nolanische

Vase, enthaltend die Helden Aktäon, Kastor, Theseus und Tydeus auf der Jagd vereinigt (Milling. Un. Mon. I, 18); — desgl.: Raub der Thetis, geistreich, aber nachlässiger behandelt (ebendas. I, 10); — eine Prachtvase, wahrsch. aus Lokri od. Kroton, jetzt im Louvre: Achilleus' und Patroklos' Abschied von ihren Vätern, nebst andern Bildern, von sehr sorgfältiger, edler Zeichnung (ebend. I, 21). Müll. Handb. § 143; Denkm. d. alt. K. Taf. 43—46).

Das Hauptwerk über die Vasenmalerei ist: O. Jahn, Einleitung in die Vasenkunde (Münch. 1854). Vgl. auch v. Lützow, Zur Geschichte des Ornamentes an den bemalten griechischen Thongefässen (München 1858) und Brunn, Gesch. d. griech. Künstl. II. S. 641 ff.

---

§. 10. Vierte Periode: Die Nachblüte der Kunst.

Sie zerfällt, wie die vorige Periode, in zwei Zeitabschnitte:

A. Aeltere Zeit, von Ol. 114—158 (= 322—146 v. Chr.), von der Diadochenzeit bis zur Zerstörung von Korinth.

B. Jüngere Zeit: die griechische Kunst zur Zeit der römischen Herrschaft (seit 146 v. Chr.).

A. Die ältere Zeit: die Kunst im Dienste fürstlicher Pracht; ihr Hauptcharakter: das Streben nach Effekt. Hauptsitze der Kunst waren: Pergamos und Rhodos.

1. Die bedeutendsten Künstler in diesem Zeitabschnitte sind:

a. In der Kunstschule von Pergamos: Isigonos, Phyromachos, Stratonikos und Antigonos (s. im Folg.).

b. In der Kunstschule von Rhodos: den Uebergang aus der sikyonischen Schule (s. ob. S. 68) bildet Chares aus Lindos auf Rhodos, Schüler des Lysippos, der Meister des Kolosses von Rhodos (s. im Folg.); eigentlich rhodische Künstler waren: Agesandros, Polydoros und Athenodoros, die Meister der Laokoongruppe (s. im Folg.); Protos, Timocharis, Pythokritos, Phyles, Epicharmos, Vater und Sohn, Aristonidas und Mnasitimos, u. m. a. (Brunn II. S. 459 ff.; Overbeck, Schriftqu. S. 388 ff.; vgl. besond. Ross, die Inschriften von Lindos auf Rhodos, im N. Rhein. Mus. 1846, Bd. 4. S. 161 ff.). — In naher Beziehung mit der rhodischen Schule scheinen auch die Künstler

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

von Tralles (in Karien) gestanden zu haben; es sind dies: Apollonios und Tauriskos, Aphrodisios, Periklymenos.

2. Die bedeutendsten Kunstwerke in diesem Zeitabschnitte sind: 1) der Koloss von Rhodos, 2) der sterbende Fechter (Gallier) im capitolinischen Museum, 3) die sogen. Arria und Paetusgruppe in der Villa Ludovisi, 4) die Laokoongruppe im Vatican, 5) der sogen. farnesische Stier im Museum von Neapel, 6) der Apollo von Belvedere.

1) Der Koloss von Rhodos, aus Erz, ein Werk des Chares aus Lindos, den Sonnengott darstellend, im Alterthum als eines der sieben Wunderwerke der Welt betrachtet. Wir wissen von ihm nur, dass er 70 Ellen (105 rhein. Fuss) hoch war und 56 (oder 66) Jahre nach seiner wahrscheinlich Ol. 124 (um 284 v. Chr.) vollendeten Aufstellung durch ein Erdbeben umgeworfen worden und liegen geblieben ist (die gewöhnliche Darstellung desselben als eines mit weit auseinander gespreizten Beinen über der Hafeneinfahrt stehenden Riesen, unter welchem ein Schiff mit vollen Segeln durchpassiren kann, hat gar keinen Anhalt in antiker Ueberlieferung; es ist sogar unzweifelhaft, dass der Koloss nicht über dem Hafeneingange aufgestellt war, vgl. Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. II. S. 120). Plin. 34, 41: Ante omnes autem in admiratione fuit Solis colossus Rhodi, quem fecerat Chares Lindius Lysippi supra dicti discipulus: LXX cubitorum altitudinis fuit hoc simulacrum, LVI. post annum terrae motu prostratum, sed iacens quoque miraculo est: pauci pollicem eius amplectuntur, maiores sunt digiti quam pleraeque statuae, vasti specus hiant confractis membris, spectantur intus magnae molis saxa, quorum pondere stabiliverat eum constituens. duodecim annis tradunt effectum [M]CCC talentis, quae contigerant ex apparatu regis Demetrii relicto morae taedio obsessa Rhodo. Strabo XIV p. 652: *θαυμαστὰ δὲ* (nämlich der Anathemata in der Stadt Rhodos) *ὅ τε τοῦ Ἡλίου κολοσσός, ὃν φησιν ὁ ποιήσας τὸ ἰαμβεῖον ὅτι*

. . . ἑπτάκις δέκα
Χάρης ἐποίει πηχέων ὁ Λίνδιος.

εἶται δὲ νῦν ὑπὸ σεισμοῦ πεσὼν περικλασθεὶς ἀπὸ τῶν γονάτων· οὐκ ἀνέστησαν δ' αὐτὸν κατά τι λόγιον. τοῦτο δὲ δὴ τῶν θαυμάτων κράτιστον (*τῶν γοῦν ἑπτὰ θαυμάτων ὁμολογεῖται*) etc. Schol. Lucian. Icaromen. 12: *Ὁ μὲν κολοσσὸς Ῥόδιος ἀνδριὰς ἦν χαλκοῦς, Ἡλίῳ ἀνακείμενος, καθότι καὶ αὐτὴ ἡ νῆσος Ἡλίῳ ἀνί-*

κειτο, ἑξήκοντα μὲν πηχῶν τὸ ὕψος, ἔργον δὲ Λυσίππου τοῦ ἀγαλματοποιοῦ. Die übrigen zahlreichen Stellen s. bei Overbeck, Schriftqu. S. 291 ff. und vgl. Brunn II. S. 415 ff.; Bursian in NJahrbb. f. Philol. Bd. 87 S. 91; Orelli zu Philo Byzant. p. 99; Lüders, der Koloss von Rhodos (Hamb. 1865).

2) Der sogen. sterbende Fechter (Gallier) im capitolinischen Museum, aus Marmor, ein bewundernswürdiges Kunstwerk der Schule von Pergamos. Die Darstellung bezieht sich auf die Besiegung der Gallier durch König Attalus I. von Pergamos (Ol. 137, 3 = 229 v. Chr.), und das Werk gehörte ohne Zweifel einer Statuengruppe an, welche Attalus als Weihgeschenk auf der Akropolis von Athen aufstellen liess. Plin. 34, 84: Plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos proelia, Isigonus, Pyromachus (richtiger Phyromachus), Stratonicus, Antigonus, qui volumina condidit de sua arte). Paus. I, 25, 2: Πρὸς δὲ τῷ τείχει τῷ νοτίῳ (der Akropolis von Athen) Γιγάντων, οἳ περὶ Θράκην ποτὲ καὶ τὸν Ἰσθμὸν τῆς Παλλήνης ᾤκησαν, τούτων τὸν λεγόμενον πόλεμον, καὶ μάχην πρὸς Ἀμαζόνας Ἀθηναίων, καὶ τὸ Μαραθῶνι πρὸς Μήδους ἔργον, καὶ Γαλατῶν τὴν ἐκ Μυσίας φθορὰν ἀνέθηκεν Ἄτταλος, ὅσον γε δύο πηχῶν ἕκαστον.

E. Braun, die Ruinen und Museen Roms (Braunschw. 1854 S. 217): Die Nationalität unseres Helden ist in unverkennbaren Zügen dargestellt. Das struppige Haupthaar, die eigenthümliche Bartstellung, die charakteristische Gesichtsbildung weisen unwillkürlich auf einen Barbaren des keltischen Volksstammes hin, dessen Streitlust unbändig ist. Um jeden Zweifel zu beseitigen, hat ihm der Künstler nur ein einziges äusseres Abzeichen verliehen, welches in einem jener strickartig gewundenen Metallreifen (Halskette, torques), dem ständigen Schmuck aller keltischen Kriegsvölker, besteht. In den gallischen Provinzen Oberitaliens, in Frankreich und in Irland hat man deren mehrere aus Gold entdeckt. Diese weisen natürlich auf die Heerführer hin, welche mit solch einem kostbaren Geschmeide angethan waren. Der Erbeutung desselben verdankte Manlius den ehrenvollen Beinamen des 'Torquatus'. Dem Römer machte demnach dieses Abzeichen die Bedeutung des auf seinem Schilde niedergesunkenen Feindes kenntlich. Auf die Hitze des vorausgegangenen Kampfes deutet die zerbrochene am Boden liegende Tuba hin, von der es zweifelhaft ist, ob sie als eine erbeutete Trophäe oder als die sammt dem Schilde gerettete Waffe betrachtet werden muss. Das Schwert ist Zuthat des Ergänzers, welcher auch den ganzen rechten Arm geschaffen hat. — Das Kunstwerk ist aus Villa Ludovisi (in den ehemaligen 'Gärten des Sallust') nach dem capitolinischen Museum gekommen, wo es sich in der fälschlich sogen. Stanza del Gladiatore moribondo, in der Mitte des Saales, befindet. Vgl. über dasselbe noch Brunn II, S. 444 ff. und Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. II, S. 189, wo auch eine Abbildung desselben. —

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Zu der eben erwähnten Statuengruppe der Gallier gehört hne Zweifel auch

3) die in Folge falscher Deutung als 'Arria und Pätus' bezeichnete Marmorgruppe, im Hauptsaale (Nr. 28) der Villa Ludovisi, inen sich selbst tödtenden Gallier nebst seinem von ihm etödteten Weibe darstellend (Piranesi Stat. 9; Maffei Racc. 0, 61; Overb. a. a. O. S. 191).

E. Braun a. a. O. S. 565 ff.: Beim Eintritt in diese Räume (der Villa udovisi) wird der Blick unwillkürlich von der in der Mitte des Hauptsaales ufgestellten kolossalen Gruppe angezogen, welche einen Helden darstellt, der Begriff ist, sich sein Schwert in die Brust zu stossen, während sein Weib reits entseelt zu seinen Füssen niedersinkt. Die an ihrem Arm herabrollenden utstropfen deuten auf die Wunde hin, von der auch ihr Busen durchbohrt , und die Weise, in welcher der den Verzweiflungskampf kämpfende Krieger linke Hand nach ihr ausstreckt und sie gefasst hält, lässt keinen Zweifel rüber, dass sie durch denselben Mordstahl gefallen ist, welcher eben auch ne Lebenspulse durchschneiden soll. Die dramatische Lebendigkeit dieser rchaus grossartig gehaltenen Darstellung ist in ihrer Art einzig. Wir werden im Anblick derselben zum lebhaftesten Mitgefühl fortgerissen und in die Lage sen versetzt, welcher den letzten Rest der ihm noch belassenen Freiheit dazu utzt, sich dieses kostbarsten aller Erdengüter für die Ewigkeit zu versichern. der nächste Moment des ruhmvoll, aber unglücklich gefochtenen Kampfes mit dem Verlust derselben bedroht, so wendet er sich in raschem Entschluss n einzigen Mittel zu, welches ihn der Sklaverei zu entreissen vermag. . . . bedarf nur eines flüchtigen Blickes auf die nationalen Abzeichen beider Gelten, um sich zu überzeugen, dass dieselben weder der griechischen Mythoie noch der römischen Geschichte angehören können. Der physiognomische sdruck und der Knebelbart des Mannes, das kurzverschnittene Haar und die enthümliche Bekleidung der Frau, die Gestalt des Schildes, welches dem des enannten sterbenden Fechters bis in alle Einzelheiten der Verzierung enticht, weisen auf jenen keltischen Völkerstamm hin, der früher noch als der manische in die Geschicke der Weltgeschichte eingegriffen und sich gleich seinem ersten Auftreten durch jene todesmuthige Tapferkeit ausgezeichnet, urchtbar gemacht hat, welche ihm treu geblieben ist bis auf unsre Tage. . . . re Gruppe ist von einer seltnen, ja wunderbaren Erhaltung. Neu sind nur linke Arm der Frau und die Rechte des gallischen Kriegers. — Overbeck . O. S. 197 ff.: Rührend, wenn auch nicht eigentlich schön (weder der Lage h den Formen nach) ist das todt zusammengebrochene Weib, und sie ist es, che am meisten uns die ganze Gruppe menschlich nahe bringt; und so wie Meister des capitolinischen Sterbenden für Elemente seiner Darstellung rgt hat, welche unser Mitleid tiefer erregen, so hat der Künstler der Gruppe ch sein todt hinsinkendes Barbarenweib ohne Zweifel seine Beschauer rühren, Theilnahme erwecken wollen, um dann durch den scharfen und durchgerten Contrast seines wilden Galliers desto mächtiger zu wirken. An Heftigt des Pathos aber und an Gewalt des Vortrags weicht der ludovisische Gallier

weder dem capitolinischen Sterbenden noch irgend einer der Statuen aus den attalischen Gruppen.

4) Die Laokoongruppe, eines der wenigen uns im Original erhaltenen Kunstwerke des griechischen Alterthums, das weltberühmte Meisterwerk der rhodischen Schule aus diesem Zeitabschnitte (nicht aus der römischen Kaiserzeit), und zwar, nach Plinius' Angabe, das gemeinschaftliche Werk der Bildhauer Agesandros, Polydoros und Athenodoros. Plin. 36, 37: Nec deinde multo plurium (artificum) fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum. ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia (d. i. nach gemeinsamer Ueberlegung, nach vereinbartem Plane in der Bearbeitung des angeblich Einen Marmorblockes) fecere summi artifices Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Müller's Handb. § 156 Dieser Zeit (d. i. zwischen 323 und 146 v. Chr.) gehört nun wahrscheinlich der Laokoon an: ein Wunder der Kunst in Betracht des feinen und edlen Geschmacks in der Lösung einer so schwierigen Aufgabe, und der tiefen Wissenschaft in der Ausführung; aber deutlich auf glänzenden Effekt und Darlegung der Meisterhaftigkeit berechnet, und verglichen mit den Werken früherer Zeiten, von einem gewissen theatralischen Charakter. Zugleich erscheint in diesem Werke das Pathos so hoch gesteigert, als es nur immer der Sinn der antiken Welt und das Wesen der bildenden Kunst zulässt, und viel höher, als es die Zeit des Phidias gestattet haben würde. Mit Entschiedenheit spricht sich Brunn für die Diadochenzeit, als die Zeit der Bearbeitung der Laokoongruppe, aus, im Widerspruche gegen diejenigen Kunstkritiker, welche aus irriger Auffassung der eben angeführten plinianischen Stelle, namentlich der Worte 'de consilii sententia' (welche heissen sollten: 'auf Beschluss, Entscheidung des geheimen kaiserlichen Raths') die Arbeit in die Zeit des Titus verlegten. Brunn sagt (Gesch. d. griech. Kunstl. I, S. 477): Die Worte des Plinius sagen keineswegs aus, dass der Laokoon ein Werk aus der Zeit des Titus sei. Gewiss aber würde Plinius, wenn es der Fall gewesen, dies in sehr bestimmter Weise anzugeben nicht unterlassen haben, wie er z. B. (34, 46) bei Gelegenheit des neronischen Kolosses den Künstler desselben, Zenodoros, noch ausdrücklich seinen Zeit-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

genossen und 'den Alten' ebenbürtig nennt, und selbst bei Künstlern der augusteischen Epoche gern irgend etwas von den besonderen Lebensumständen erwähnt. Wären aber auch seine Worte noch zweideutiger als sie es in der That sind, so würde doch die Entscheidung für die ältere Zeit der Diadochenherrschaft ausfallen müssen, sobald wir uns erinnern, dass von allen uns bekannten Künstlern keiner überhaupt bis zur augusteischen Epoche heranreicht. Die Meister des Laokoon aber nach dem Verblühen der rhodischen Kunstschule, nach dem Verluste der politischen Selbständigkeit ihres Vaterlandes urplötzlich erstehen zu lassen, das mag verantworten wer da will. Mit gleicher Entschiedenheit und ausführlicherer Motivirung erklärt sich Overbeck (Gesch. d. griech. Kunst II, S. 207 ff.) 'für die Zeit der rhodischen Kunstblüthe.' — Uebrigens besteht die Gruppe nicht aus Einem Blocke, sondern aus sechs überaus kunstvoll zusammengefügten Steinen.

1. Wenige Kunstwerke des klassischen Alterthums haben eine so reiche Literatur hervorgerufen als die Laokoongruppe. Das vollständigste Verzeichniss der ältern Literatur bis 1856 enthalten die Verhandll. der 16. (Stuttgarter) Philologenvers. (Stuttg. 1857) S. 165 Not. 12. Seitdem sind hinzugekommen: Jäckermann, über die Laokoongruppe (Greifsw. 1857). — W. Henke: Die Gruppe des Laokoon oder über den kritischen Stillstand tragischer Erschütterung (Leipz. u. Heidelb. 1862). — L. Gerlach, über das wahrscheinliche Alter der Laokoongruppe (im N. Rhein. Mus. Bd. 17, S. 443 ff.). — J. J. Bernoulli, über die Laokoongruppe (Basel 1863). — Bursian in NJahrbb. f. Philol. Bd. 87 S. 92 ff. und in Allg. Enc. S. 500. Zur Erklärung der Worte de consilii sententia vgl. auch Overbeck, Schriftqu. S. 392. — Ueber die künstlerische Darstellung in der Laokoongruppe s. besonders Winckelmann, Werke, Bd. 6 S. 104 ff.; Lessing, Laokoon (in Lachmann's Ausg. d. sämmtl. Schriften 6. Bd.) S. 409 ff.; Goethe, Propyläen (in der Kurz'schen Ausg. v. 1869) S. 171 ff.; Welcker, alte Denkmäler Bd. I, S. 345 ff.; E. Braun, Ruinen und Museen Roms S. 302 ff.; Brunn, Gesch. d. gr. Künstl. I, S. 477 ff.; Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. II, S. 214 ff.

2. Die Laokoongruppe wurde, ausserordentlich gut erhalten (bis auf die beiden rechten Arme der Knaben und den des Laokoon selbst, und andre unbedeutende Theile, wie die grosse Zehe am linken Fusse des Vaters etc., welche wir nicht vorgefunden haben), im Jahre 1506 unter Papst Julius II. durch Felice de Fredis beim Nachgraben in einem Weingarten bei den Sette sale (auf dem Quirin, nordöstl. von den Titus-Thermen) entdeckt und gegen eine jährliche Pension dem Papst überlassen, der sie nach dem Vatican bringen liess, wo sie im Belvedere, im sogen. Gabinetto del Laocoonte, aufgestellt ist.

5) Der sogen. farnesische Stier, die weltberühmte Marmorgruppe der Bildhauer Apollonios und Tauriskos aus Tralles, die Bestrafung der Dirke durch Amphion und Zethos, die

Söhne der von ihr misshandelten Antiope darstellend. Plin. 36 33 ff.: Pollio Asinius, ut fuit acris vehementiae, sic quoque spectari monumenta sua voluit. In his sunt . . Zethus et Amphion ac Dirce et taurus vinculumque ex eodem lapide, a Rhodo advecta opera Apollonii et Taurisci. Die gediegenste Beurtheilung dieses Meisterwerks enthält Welcker's Aufsatz: 'Der farnesische Stier' in: Alte Denkmäler Bd. I, S. 352 ff.: Bei so zusammengesetzten Werken wie die Strafe der Dirke durch die Söhne der von ihr misshandelten Antiope ist der Anblick des Marmors selbst noch ungleich nöthiger als bei einfachen Statuen; kein Abbild genügt. Die Gruppe des Stiers überschreitet eigentlich die Grenzlinien der Skulptur; denn auf den ersten Blick macht sie immer zuerst den Eindruck einer verworrenen aufgehäuften Masse und gleicht einem kleinen auf seiner viereckigen Basis errichteten Thurm oder Kegel. Aber bewundernswürdig ist es, sobald man nun zu unterscheiden anfängt, wie sie dann von jedem Punkt aus den man im Herumgehen einnehmen mag, nur wohl zusammengehende Linien darbietet und von jeder Seite eine Ansicht gewährt, ein Ganzes macht, das man für eine selbständige Composition nehmen möchte. . . . Die Seele der Erfindung in diesem Werke der höchsten Virtuosität ist in der Wahl des prägnanten Moments, der den nächstfolgenden unmittelbar hervorruft und fast mit Nothwendigkeit denken lässt einen Moment, der für sich der Darstellung sich entzieht, aber schon in der unwillkürlich in dem Beschauer hervorgerufenen Vorstellung die Wirkung des äussersten Darstellbaren mächtig verstärkt. Ich könnte daher nicht sagen, dass 'nur die Vorbereitung zur rächenden That, nicht das Entsetzliche ihres Vollbringen geschildert sei, indem die erzürnten Söhne die Quälerin ihrer Mutter an die Hörner des Stiers anbinden und wir die Unglückliche vor ihnen flehend und umsonst ihrem Schicksal widerstrebend sehen' (Schorn Umriss einer Theorie der bildenden Kunst S. 22). Hier ist mehr als Vorbereitung. Die Secunden, die zwischen dieser und der Ausführung liegen, verschwinden vor der Geschwindigkeit, wozu der Zorn der Rächer und die Schwierigkeit, das wüthende Thier länger festzuhalten zwingen, und dass die Raschheit und Stärke der Brüder und die Gewalt des Stieres so vollkommen und lebendig ausgedrückt ist, darin liegt die Magie, welche uns mit der Vorbereitung auch das Vollbringen der That empfinden lässt und das höchste Verdienst des Werkes. Dirke ist bei dieser feuriger

blitzschnellen Thätigkeit schon so gut wie angebunden und ob-
gleich sie nicht die Besinnung verliert, sondern noch Amphion's
Bein instinctmässig umschlingt und körperlich im Augenblick noch
nicht leidet, kann sie doch selbst nicht hoffen das Schreckliche
bzuwenden, der Zuschauer kann es unmöglich erwarten, dass es
hr gelingen werde. Amphion hält noch das Thier an Horn und
chnauze fest, wie es zum Anfesseln nöthig war, noch kann es,
) sehr es sich auch bäumt, nicht davon springen, aber länger
ird es so nicht mehr halten und in einem Riss wird Zethus das
pfer hinanziehen. Jetzt lassen sie den Stier los, mit Vorsicht
r Seite springend, er wirft sich herab auf seine Füsse, macht
nen Satz und schleppt schleudernd die Last an den Hörnern
von. Es ist wie eine Mine, die im Losgehen begriffen ist: mit
össter Kunst ist die Gruppe wie gewaltsam in den Augenblick
sammengefasst, wo sie sich auf die regelloseste, wildeste Art
tfalten soll. Der Contrast dieser Scene, furchtbare, rascheste,
dlose Bewegung als unausbleibliche Folge eines durch Kraft
d Gewandtheit herbeigeführten und glücklich benutzten flüch-
en Augenblicks des Stillhaltens, geben dem Bilde Leben und
ergie in wunderbarem Masse. Und ist in dieser gewissermassen
die Gruppe eingeschlossenen Darstellung der Entwickelung selbst
e gewisse Entschuldigung für ihre kühne Aufgipfelung gegeben.
nn das Höchste in einer gewissen Richtung lässt sich oft nicht
eichen, ohne zugleich die eine oder die andere sonst beobachtete
cksicht hintanzusetzen. — Vgl. hierzu Brunn I, S. 495 ff.;
erbeck, Gesch. d. gr. Plast. II, S. 247 ff.

Die Gruppe, die wir unbedenklich als Originalwerk betrachten dürfen, ge-
te später nach Rom in den Besitz des Asinius Pollio, und kam dann in
Thermen des Caracalla. Hier wurde sie im Jahre 1546 unter Papst Paul III.
ssando Farnese) in sehr fragmentarischem Zustande aufgefunden, sehr kunst-
restaurirt, und zuerst im Farnese'schen Palast unter Bedachung aufgestellt,
da nach Neapel in die Villa reale gebracht, wo sie 1786 zuerst im Freien
estellt wurde; gegenwärtig befindet sie sich im Museo Nazionale zu Neapel.

6) Der sogen. Apollo von Belvedere, auch der vaticanhe Apollo gen., weltberühmte Statue, aus Marmor, $6^2/_3$ röm. nen hoch, gleich der bronzenen, 0,6 Meter hohen, sogen. oganoff'schen Apollostatue (im Besitze des Grafen Sergei oganoff in Petersburg), Nachbildung einer Bronzestatue des stragenden Apollo, welche zum Danke für die wunderbare tung des Delphischen Heiligthums von den Galliern Ol. 125, 2

(= 279 v. Chr.) zu Delphi geweiht worden war (vgl. Stephan Apollon Boëdromios, Bronzestatue etc., Petersburg 1860; Wieseler der Apollon Stroganoff und der Apollon von Belvedere, Gött. 186 und im Philol. 1864 Bd. 21; Brunn, Vortrag über den vatican Apollon, in den Verhandll. der Würzburg. Philologenversamm Leipz. 1869). Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. II, S. 255 ff.: D Situation des mit der Aegis bewehrten Gottes, welcher durch dere Macht seine Feinde, die tempelräuberischen Barbaren (Gallier), i panischen Schrecken versetzt und vernichtet, wird durch die beid verwandten Statuen, insbesondere durch die vaticanische, der vollkommensten Weise dargestellt. Mit grossen Schritten i der Gott voll Eifer aus seinem Tempel herbeigekommen; jet angelangt auf dem Punkte, wo er die Schlachtreihe der Barbare wie sie die Abhänge der delphischen Terrasse heranstürmt, übe sieht, hemmt er den Schritt und erhebt, den rechten Fuss fe niedersetzend und den Oberkörper leicht zurücklehnend, seine Wa (die Aegis), deren Anblick Vernichtung ist, nicht etwa gradea in der Richtung seiner Schritte, sondern, der Hand mit dem Blic und der Wendung des Hauptes folgend, nach links hin, wie a dem einen Flügel der Feinde beginnend, deren Schlachtreihe nicht auf Einem Punkte zu durchbrechen, sondern in ihrer ganz Ausdehnung zurückzuschrecken und aufzurollen gilt. Und v sofort die Wirkung eintritt, das zeigt uns das Antlitz des Gott vorzüglich bei der vaticanischen Statue, wie ein Spiegel. Um d in innerer Erregung athmenden Mund und die geblähten Nüst der Nase spielt der Zorn über den wüsten Feind und stolze V achtung desselben, Siegesfreude strahlt von dem lichtvollen u scharfblickenden Auge, und die Stirn ist bis auf ein leichtes sammenziehen der Brauen schon wieder wie friedlich verkl Und auch der Körper zeigt in seiner Haltung und Bewegu nirgend Hast und Anstrengung; in ruhiger Siegesgewissheit hebt der Gott die fürchterliche Waffe, fest und gross wendet sie dem Feind entgegen, und nur in dem fast unwillkürlic Zucken der schwebend halb erhobenen Rechten drückt sich seelische Bewegung aus, mit welcher er die Niederlage der B baren wahrnimmt.

Ausser der kleinen Stroganoff'schen Apollostatue bietet a ein vor etwa einem Jahrzehend in Rom gefundener, aus dem sitze des Bildhauers Steinhäuser in das Museum von Ba übergegangener marmorner Apollokopf (photographisch ab

ildet in d. Mon. dell' Inst. v. 1867. Taf. 39, 40, mit Text von ekulé Ann. 39 p. 124 ff.; lithographirt neben dem Kopfe des aticanischen Apollon in O. Jahn's Populären Aufsätzen Taf. 5) ne Vergleichung mit der vaticanischen Apollostatue dar, und nige Kunstkritiker (wie O. Jahn u. Kekulé) räumen dem Baseler teinhäuser'schen) Kopfe den Vorzug vor dem vaticanischen ein, ährend Brunn (in dem angegebenen Vortrage) und Overbeck a. O. S. 256) dem vaticanischen unbedingt den Preis zuerkennen. tzterer bemerkt: Der Baseler Kopf ist weniger energisch, unuldiger, jünger, naiver, aber eben deswegen der Situation nicht eben demselben Grade angemessen.

Die vaticanische Apollostatue wurde im Jahre 1495 bei Porto nzo (Antium), einem Vergnügungsorte der römischen Kaiser, Ganzen sehr wohl erhalten, aufgefunden, und Papst Julius II. s sie durch Michel Angelo im Vatican aufstellen, wo sie im vedere, im sogen. Gabinetto dell' Apollo sich befindet. Es fehlte die linke Hand und mit ihr das Attribut, welches das eigente Motiv der Handlung des Gottes enthielt (nämlich die Aegis, aus der Stroganoff'schen Statue zu vermuthen ist). Der Bildr Giovanni Montorsoli, Gehilfe Michel Angelo's, ergänzte e Hand mit dem Stumpf eines Bogens, da er sich den vatiischen Apollon als Bogenschützen, und als seine Gegner etwa hon, Tityos, die Niobiden od. ähnl. dachte; und diese Auffass blieb die herrschende, bis in jüngster Zeit das Bekanntden der Stroganoffschen Statue (1869) zur einzig richtigen Erung führte.

§. 11. B. Die jüngere Zeit der Nachblüte der Kunst er der römischen Herrschaft.

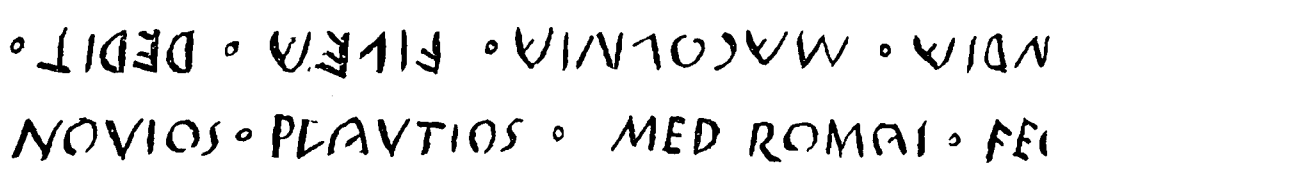
Viele Jahrhunderte bevor die griechischen Kunstwerke in ien allgemein bekannt und verbreitet wurden, hatten die italen Völkerschaften, namentlich die Etrusker, auf dem Gebiete bildenden Künste Beachtenswerthes geleistet und auf eignem en zahlreiche Werke der Architektonik, Plastik, Toreutik und erei zu Tage gefördert. Zeuge dessen sind die Ueberreste der n. kyklopischen Mauern (s. ob. S. 7) und alterthümle Gräber in Latium, Samnium (vgl. besond. Abeken, Mittelen vor den Zeiten römischer Herrschaft, nach seinen Denken dargestellt, Stuttg. 1843 u. Müller's Handb. § 166 ff.); die nal-, Tempel-, Gräber- und Theaterbauten der Etrusker

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

(Müll. § 168 ff.); die überaus zahlreichen Erzbilder (Kolosse u
Statuetten) derselben, selbst vergoldete Bronzestatuen auf d
Giebeln, Bronzespiegel, mystische Cisten, Kandelabe
Schilde etc., Vasen der mannigfachsten Art in Form und Ve
zierung, geschnittene Gemmen (Skarabäen des ältesten Sti
Wand- und Vasenmalereien (Müller § 171 ff. und die dasel
angegebene reiche Literatur über die etruskischen Kunstalt
thümer).

In Rom sind aus der ältesten Zeit der Stadt die berühmt
Bauwerke zu erwähnen: die grosse Wasserleitung (Cloa
maxima), der Circus, der capitolinische Tempel (vovirt u
gebaut um 150, dedicirt 245 d. St., $207^1/_2 \times 192^1/_2$ F. gross, r
drei Cellen, des Jupiter, der Juno und der Minerva; der vordere Ra
hiess ante cellas), das aus den Latomien des capitolinischen Ber
entstandene Gefängniss, Robur Tullianum (S. Pietro in C
cere), der Tempel der Diana auf dem Aventin (vgl. Buns
Beschreibung Roms I. Bd.; Becker, Röm. Alterth. I. Bd.: To
graphie der Stadt; Müller's Handb. §. 179 ff.).

Das berühmteste Denkmal alt-italischer Plastik ist die sog
Ficoronische Cista im Museo Kircheriano, eine cylinderförm
Bronzebüchse, 2 Palm $1^1/_2$ Zoll hoch und 1 Palm $7^1/_2$ Zoll
Durchmesser, mit Füssen und einem Deckel, auf welchem
kleine Erzfiguren in schweren und plumpen, durchaus ungrie
schen Körperformen als Griff angebracht sind, während am K
per der Cista sich eine eingravirte Zeichnung in rein griechisch
Geschmack, aber mit specifisch italischen Besonderheiten in Schm
und Bekleidung einiger Figuren befindet, welche die Landung
Argonauten an der Küste von Bithynien und die Ueberwindu
des Amykos durch Polydeukes darstellt (Bursian, Allg. Enc. S. 4
Auf der Platte der drei Deckelfiguren befindet sich die Dedica
und die Künstlerinschrift (nach der Buchstabenform aus dem E
des fünften und höchstens dem Anfange des sechsten Jahrhund
der Stadt, um 260 v. Chr.); sie lautet:



d. i. DINDIA · MAGOLNIA · FILEA · DEDIT ·
NOVIOS · PLAVTIOS · MED · ROMAI · FECID

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ovios Plautios war (seinem Namen nach) aus Campanien, einer rovinz, in welcher der griechische Geist selbst zur Zeit der Rö- er seinen Einfluss übte; er arbeitete in Rom. Die Ciste wurde i Jahre 1745 von dem italienischen Gelehrten Ficoroni in der ihe von Palestrina (dem alten Praeneste) gefunden und dem useum Kircherianum (im Collegio Romano zu Rom) geschenkt. Vgl. über dieses Kunstwerk: E. Braun, die Ficoronische Cista s Collegio Romano, in treuen Nachbildungen (Leipz. 1850); Jahn, die Ficoronische Cista, eine archäologische Abhandlung ipz. 1852); Brunn I. S. 531 ff.; Ritschl, Priscae Latin. mon. gr. tab. I; Wieseler, Denkm. d. a. K. I. S. 65 ff.

Nächst diesem Kunstwerke ist von hohem Werthe für die schichte der altitalischen Kunst der berühmte Sarkophag des Cornelius Scipio Barbatus, aus Peperin, mit der Inschrift saturnischem Versmasse (s. II. Abth. S. 278). 'Die Zeichnung Kunstwerkes ist von ausserordentlicher Reinheit und vereinigt fachheit mit Geschmack; die Basis zeigt eine feine Gliederung die Rosetten zwischen den Triglyphen sind von anmutreicher ndung. Der Deckel ist mit einem Rundstab geschmückt, an en beiden Enden aus einer Blätterscheide ionische Voluten sehr gefälligem Linienschwung hervorwachsen. Das Werk ndet sich im Belvedere (im Vestibolo quadrato, an der dem ster gegenüber liegenden Wand, Nr. 2); und auf demselben t eine aus derselben Grabstätte der Scipionen ausgegrabene erinbüste, vermuthlich einen der Scipionen darstellend'. mm, Ruinen u. Mus. Roms S. 292 ff.) Vgl. Piranesi, Monum. li Scipioni con illustr. di E. G. Visconti und Ritschl, Priscae n. mon. epigr. tab. XXXVII.

Wahrscheinlich aus derselben Zeit stammt eine kleine Me- enbüste aus Bronze, welche nach Art der imagines clipeatae hohes Relief auf ebener Grundfläche hervorspringt, mit der hrift

C·OVIO·OVI'·I'IIIQT

C. Ovius Oufentina fecit. Die Schriftformen des O für O des II und I' für E und F waren den von Rom südlich ge- nen Provinzen eigenthümlich, auch gehörten mehrere dort ge- ne Städte zur Tribus Oufentina, so dass der Künstler vermuth- in diese Gegend gehört. Die Arbeit selbst zeigt einen freien ickelten Stil, und wenn auch die Spuren eines national-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

italischen Gepräges keineswegs gänzlich verwischt erscheinen, lässt sich eben so wenig der läuternde Einfluss des Griechisch verkennen (Brunn I. S. 533).

Eine dritte Arbeit, kleine Erzfigur eines Jünglings (ohne Gru Jupiter benannt), unbärtig, ohne Attribute und nur mit ein leichten Mantel bekleidet, der die Brust frei lässt, mit der Insch

C POMPONI ЄVIRI OPOS

d. i. C. Pomponi Quirina opus, wahrscheinlich aus der Zeit zweiten punischen Krieges, unterscheidet sich im Stil wesentl von dem der vorstehenden Medusenbüste: sie zeigt keine S griechischen Einflusses, sondern ist durchaus italisch (Mus. Kirch aer. II, 14. p. 6; Brunn I. S. 534).

Seit der Eroberung griechischer Städte durch römische Fe herren wurden zahlreiche griechische Kunstwerke nach Rom bracht, zunächst, um bei den Triumphzügen als Trophäen dienen, nächstdem aber, um die Tempel und andere öffentliche bäude, namentlich die Porticus, später auch die Privathäuser Sieger zu schmücken. (Vgl. Völkel, über die Wegführung Kunstwerke aus den eroberten Ländern nach Rom, Leipz., 17 Sickler, Geschichte der Wegnahme und Abführung vorzüglic Kunstwerke aus den eroberten Ländern in die Länder der Sie Gotha, 1803, I. S. 83 ff.) Den Anfang mit diesem officiellen Ku raube machte M. Marcellus bei der Eroberung von Syrakus grosser Theil der Kunstwerke wurde zum Schmuck des Tem des Honos und der Virtus an der Porta Capena verwendet). nem Beispiele folgten Fabius Maximus bei der Eroberung Tarent, T. Quinctius Flamininus, der bei seinem Trium über Philipp von Macedonien eine grosse Anzahl griechischer tuen aufführte, die er theils dem Philipp, theils aus verschiede Gegenden Griechenlands weggenommen hatte (Liv. 34, 52); fe M. Fulvius Nobilior, der bei seinem Triumphe über Aeto und Kephallenien 785 (nach Anderen 285) Erzstatuen und 230 M morstatuen aufführte (Liv. 39, 5); L. Aemilius Paullus, bei sen Triumphe über Perseus 250 Wagen weggenommene Stat und Gemälde fuhren, und der zur Verherrlichung dieses Triumj (vermuthlich durch Decorationsmalereien) den Maler Metrodo aus Athen kommen liess (Plin. 35, 135); endlich L. Mumm der aus dem eroberten Korinth alle von der Roheit seiner Kri unversehrt gelassenen Kunstwerke, darunter namentlich eine gr

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Anzahl von Gemälden der bedeutendsten Künstler, nach Rom fortnahm (Strabo VIII. p. 381; vgl. Vell. Pat. 1, 13, 4).

Während der letzten Zeit der römischen Republik, und in gesteigertem Masse während der ersten Kaiserzeit entwickelte sich auf dem Gebiete der Architektonik eine ausserordentliche Thätigkeit; öffentliche und private Prachtbauten jeglicher Art, Tempel, Curien, Basiliken, Hallen, Theater, Amphitheater, Paläste, Villen, wurden in Rom und in den Provinzen in grosser Anzahl und meist mit enormem Aufwande, anfangs durch griechische, später auch durch tüchtige römische Baumeister aufgeführt. So liess Q. Caecilius Metellus Macedonicus zuerst durch einen griechischen Architekten, Hermodoros aus Salamis, einen Tempel des Juppiter Stator, einen Peripteros, aus Marmor erbauen (Vitr. III, 2, 5 p. 69 ed. Rose-Strüb.). Derselbe Architekt führte wenige Jahre später für D. Iunius Brutus, nach Besiegung der Gallläker in Spanien (618 d. St. = 136 v. Chr.) den Tempel des Mars in der Region des Circus Flaminius auf (Corn. Nepos bei Prisc. VIII, 4 p. 792; Brunn II. S. 357). — Ein römischer Architekt, C. Mutius, baute den von C. Marius aus der Kriegsbeute der Cimbern und Teutonen gestifteten Tempel des Honos und der Virtus (verschieden von dem gleichnamigen Tempel des Marcellus, s. im Vorsteh.), einen Peripteros ohne Posticum, d. h. ohne die hintere Halle, also mit einer offenbar durch die etruriscb-römische Art der Tempelanlage bedingten Modification des normalen griechischen Grundplans (Vitr. l. l.; vgl. VII praef. 17 p. 161 ff.: C. Mucius magna scientia confisus aedis Honoris et Virtutis Marianae cellae columnarumque et epistyliorum symmetrias legitimis artis institutis perfecit. id vero si marmoreum fuisset, ut haberet quemadmodum ab arte subtilitatem sic ab magnificentia et impensis auctoritatem, in primis et summis operibus dominaretur. Vgl. auch Brunn II. S. 371 ff.; Becker, röm. Alterth. S. 405 ff.; Bursian, Allg. Enc. S. 490).

Als bedeutende Bauwerke aus der letzten Zeit der Republik sind zu erwähnen: die Curia des Pompejus (697 d. St.); das erste steinerne Theater des Pompejus (aus demselben Jahre) für 40000 Zuschauer, dem mytilenäischen nachgebildet; auf dem obern Umgange stand ein Tempel der Venus Victrix (vgl. Canina sul teatro di Pompeo; Hirt. III. S. 98.) — die prachtvolle Basilica des Aemilius Paullus (cos. 702), mit phrygischen Säulen (Basilica Aemilia et Fulvia, Varr. L. L. VI, 4); — die

Basilica Iulia, an der Südwestecke des Palatin (vgl. Gerhard Della basilica Giulia, Rom. 1823); daran stiess das neue Forum Iulium, von Augustus vollendet; — das Monument der Caecilia Metella, der Gemalin des Crassus.

Hauptbauwerke in der Kaiserzeit.

A. Unter Augustus. 1. In Rom.

a. Von Augustus selbst, auf dem Marsfelde (vgl. seinen eignen Bericht über diese Bauten in dem Monumentum Ancyranum, s. ob. II. S. 311; und Suet. Aug. 29: Urbem neque pro maiestate imperii ornatam et inundationibus incendiisque obnoxiam excoluit adeo, ut iure sit gloriatus, 'marmoream se reliquere quam latericiam accepisset'): der Tempel des Apollo Palatinus aus carrarischem, die Säulenhallen umher aus punischem Marmor nebst Bibliotheken, vollendet im J. 724; — Tempel des Iuppiter tonans (jetzt des Saturnus; drei korinthische Säulen nebst Gebälk am capitolinischen Berge sind von einer Restauration übrig) — Tempel des Quirinus, ein Dipteros; — Tempel des Mars Ultor auf dem Capitol, ein kleiner Monopteros (auf Münzen abgebildet); — ein grosser Tempel auf dem Forum des Augustus (wovon noch drei Säulen übrig sind, vgl. Piale in Atti dell' Acc. archeol. Rom. II. p. 69); — das Theater des Marcellus, 378 Fus im Durchmesser (in den Palast Orsini verbaut, vgl. Piranesi Antich. Rom. IV. tav. 25—37; E. Braun, Ruinen u. Museen Roms S. 43); — Porticus der Octavia (früher des Metellus) nebst einer Curia, Schola, Bibliothek und Tempeln (einige korinthische Säulen noch übrig); — Augustus' Mausoleum, im nördlichsten Theil des Marsfeldes, zwischen der Via Flaminia und dem Tiber. Suet. Aug. 100: Id opus (näml. Mausoleum) inter Flaminiam viam ripamque Tiberis sexto suo consulatu exstruxerat, circumiectasque silvas et ambulationes in usum populi iam tum publicarat. Vgl. auch Strabo V, 3, 8 p. 361. Becker, röm. Alterth. I. S. 639: Das Mausoleum erhob sich auf rundem marmornem Unterbaue kegelartig in mehreren Erdterrassen, die mit immergrünen Bäumen bepflanzt waren, und deren oberste die Erzstatue des Augustus trug. Zwei Obelisken, deren einer jetzt bei S. Maria Maggiore der andere zwischen den Kolossen von Monte Cavallo steht, scheinen erst später darauf oder davor errichtet worden zu sein. Hinter dem Monumente nach Porta Flaminia hin stiess daran ein weit-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

figer Hain oder Park, in dessen Mitte sich die Ustrina befand. zt ist der Unterbau zu dem sogen. Anfiteatro Correa umgeaffen, wo früher Thiergefechte gehalten wurden, jetzt im Som- die sogen. Fuochetti, Nachtfeste bei Musik, Erleuchtung und erwerk, stattfinden.

b. Von bedeutenden Zeitgenossen des Augustus, Agrippa, inius Pollio, Cornelius Balbus u. A. Suet. Aug. 29: Et eros principes viros saepe hortatus est, ut pro facultate quisque numentis vel novis vel refectis et excultis Urbem adornarent. ltaque a multis exstructa sunt, sicut a Marcio Philippo aedes rculis Musarum; a L. Cornificio aedes Dianae; ab Asinio Pollione um Libertatis; a Munatio Planco aedes Saturni; a Cornelio bo theatrum; a Statilio Tauro amphitheatrum; a M. vero Agrippa plura et egregia. Die umfangreichsten und berühmtesten Bauke des Agrippa waren: 1. u. 2) die Thermen des Agrippa st dem Pantheon, das den nördlichen Vorbau zu jenen bildete. Thermen, fast in der Mitte des ganzen Marsfeldes, waren die en öffentlichen Bäder in Rom (nur wenige unbedeutende Reste l südlich vom Pantheon, der sogen. Circo della Ciambella, noch handen). — Das Pantheon, ein Rundtempel, mit hoher, gebter Kuppel, 132 F. hoch und im Innern breit, mit einer Vore aus 16 korinthischen Granitsäulen; die Wände mit Marmor gt, die Lacunarien mit vergoldeten Rosetten. Eherne Balken gen das Dach der Vorhalle, die Ziegel waren vergoldet. Geht war der Tempel den Göttern des iulischen Geschlechts piter als Ultor, Mars, Venus, div. Iulius und drei andern), deren sse in Nischen standen; andre Statuen in Tabernakeln; die yatiden des Bildhauers Diogenes aus Athen auf Säulen; Kolosse Augustus und Agrippa in der Vorhalle. Das Pantheon wurde Agrippa in seinem 3. Consulate, 727 d. St. (27 v. Chr.) get. (Müller's Handb. § 190, 1, 1, b). Ueber die Karyatiden erkt Plin. 36, 38: Agrippae Pantheum decoravit Diogenes eniensis; in columnis templi eius Caryatides probantur inter a operum, sicut in fastigio posita signa sed propter altitum loci minus celebrata. Vgl. Urlichs Chrest. Plin. p. 387; k, Archäol. Zeitg. 1866 S. 249 ff.; Brunn I, S. 548. Eine der yatiden befindet sich im Braccio nuovo des Vaticans, Nr. 5, ts vom Eingange, in der ganzen Anlage mit denen des Erechm so übereinstimmend, dass man sie wirklich eine Zeit lang eine derselben ausgeben wollte; eine zweite, durch falsche

Restauration unkenntlich gemacht, steht im Hofe des Pala Giustiniani, Gal. Giust. I, 124, in unmittelbarer Nähe des P theons, vgl. Brunn a. a. O.

Becker, röm. Alterth. I. S. 635 ff.: Das Pantheon ist jederzeit als der Hauptzierden Roms betrachtet worden (Ammian. 16, 10 nennt mit sch stigen Worten unter den Wunderwerken Roms Pantheum velut regionem tere speciosa celsitudine fornicatam; das ist vielleicht in demselben Sinn gesagt, Dio Cass. 53, 27 den Namen erklärt: ὡς δὲ ἐγὼ νομίζω, ὅτι θολοειδὲς τῷ οὐρανῷ προσέοικεν). Der grosse Brand unter Titus mag es theilw zerstört haben; Domitian stellte es wieder her (wie der Catal. Imp. Vi p. 243 Ronc. meldet). Aber schon unter Trajan brannte es, von einem B strahle getroffen, von Neuem ab (Oros. VII, 12: Pantheon Romae fulmine crematum; ebenso Hieron. p. 450 Ronc. im J. 112), und wurde darauf Hadrian erneuert, der öfter darin Recht sprach (Spart. Hadr. 19: Romae stauravit Pantheum, Septa, basilicam Neptuni; wie es scheint, hatte also wo ganze Gegend von Feuer gelitten. Dio Cass. 69, 7: καὶ ἐδίκαζε μετὰ πρώτων, τοτὲ μὲν ἐν τῷ Παλατίῳ, τοτὲ δὲ ἐν τῇ ἀγορᾷ τῷ τε Πανθ. Die letzte Wiederherstellung erfuhr es durch Septimius Severus, und s Dedication steht noch über der Säulenhalle (auf dem Friese steht: M. AGRI L. F. COS. TERTIVM. FECIT). Noch jetzt, wiewol zum Theil seines Schmu entkleidet (schon Constantius II. liess 663 die vergoldete Bronzebedachung nehmen, Anastas. Vit. S. Vital. p. 152 Blanch. Urban VIII., der beka Barberini, liess 1632 auch noch den Bronzeschmuck der Halle abnehmen, auf sich der Spottvers: Quod non fecere barbari, fecere Barberini bez durch aufgesetzte Glockenthürmchen entstellt und durch die nahe stehe Häuser beengt und verbaut, gehört es zu dem Sehenswerthesten, das Rom bi Hier ist Raphaels Grab. — Das Pantheon wurde schon 609, unter Papst I fazius IV., in eine Kirche verwandelt, welche anfangs den Namen S. Mari martyres erhielt, später, nach der Gestalt des Gebäudes, S. Maria della tonda genannt wurde, welchen Namen sie noch jetzt trägt. — Ausfüh über das Pantheon handeln: Desgodetz, Les édifices antiques de Rome 1779) chap. 1; Canina, Archit. Rom. P. III. p. 167. tav. 43—50; Hir Mus. d. Alterthumsw. I. S. 148; Platner u. Bunsen, Beschreib. d. Stadt III. S. 339 ff.; Braun, Ruinen u. Mus. Roms S. 99 ff.

3) Das Diribitorium des Agrippa, ebenfalls auf dem M felde, eine Oertlichkeit für das Sondern und Auszählen der in Comitien abgegebenen Stimmen, erst nach Agrippa's Tode im J. (8 v. Chr.) von Augustus dedicirt, ein ungeheurer Saal, des Bedachung der ausserordentlichen Spannung wegen für eines Wunderwerke Roms galt und nach dem Brande unter Titus n wieder hergestellt werden konnte. Plin. 16, 201: Fuit mem nostra et in porticibus septorum a M. Agrippa relicta (arbo trabs) aeque miraculi causa, quae diribitorio superfuerat, XX dibus brevior, sesquipedali crassitudine (vorher war von ei

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

120 F. langen Stamme die Rede); vgl. id. 36, 102. Dio Cass. 55, 8: *Τὸ δὲ πεδίον τὸ Ἀγρίππειον, πλὴν τῆς στοᾶς, καὶ τὸ Δειριτώριον αὐτὸς ὁ Αὔγουστος ἐδημοσίευσε. τοῦτο μὲν γὰρ (ἦν δὲ ἶκος μέγιστος τῶν πώποτε μίαν ὀροφὴν σχόντων· νῦν γὰρ δὴ, ἁσης τῆς στέγης αὐτοῦ καθειρεθείσης, ὅτι οὐκ ἐδυνήθη αὖθις ατῆναι, ἀχανής ἐστιν) ὅ τε Ἀγρίππας οἰκοδομούμενον κατέλιπε, αὶ τότε συνετελέσθη.*

4) Das Atrium der Libertas von Asinius Pollio, die rneuerung eines ältern Atrium Libertatis zwischen dem capitolinchen und quirinalischen Hügel, mit der ersten öffentlichen Bibliohek und Schriftsteller-Büsten. Vgl. Reuvens bei Thorbecke, de sinio Pollione; Becker, röm. Alterth. I, S. 460 ff.

5) Das Theater des Cornelius Balbus, im Jahre 741 eingeeiht (Dio Cass. 54, 25; Suet. Aug. 29; Plin. 36, 60), durch den rand unter Titus theilweise zerstört (Dio Cass. 66, 24).

6) Die Pyramide des Gaius Cestius, berühmtes, noch völlig nversehrt erhaltenes Grabdenkmal, im Süden der Stadt Rom, n der Porta Ostiensis (j. Porta S. Paolo), zum Theil innerhalb, m Theil ausserhalb der Mauern Aurelians, errichtet von Pontius lela, dem Erben, und Pothus, einem Freigelassenen des C. Cestius, elcher zur Poblil. Tribus gehörte und Prätor, Volkstribun, einer er VII viri epulonum gewesen. Die Pyramide erhebt sich auf nem $3^3/_4$ Palmen hohen Sockel von Travertin, ist von Backsteinen ıfgeführt und mit ungefähr $1^1/_2$ P. starken Quadern von weissem armor bekleidet. Die Höhe beträgt 165 P., die Breite an der asis 130 P., die Dicke der Mauern an derselben Stelle 36 P. (24 F.). n Innern befindet sich die Grabkammer, welche eine Länge von 26, ne Breite von 18 und eine Höhe von 19 P. hat. Die Decke ist n Tonnengewölbe, und die Wände sind mit einem feinen und sten Stuck überzogen. Von den Malereien, welche ehemals die ammer zeigte, ist wenig mehr zu sehen. An der Decke bemerkt an noch vier Siegesgöttinen, von denen jede einen Kranz hält. er untere Theil der Pyramide war lange Zeit (an einigen Stellen ? Palmen tief) verschüttet, bis Papst Alexander VII. das Denkal ausbessern und bis auf den alten Boden ausgraben liess. Bei ieser Gelegenheit fand man in einzelnen Bruchstücken die beiden larmorsäulen, die jetzt vor der Pyramide stehen. Vgl. Platner nd Bunsen, Beschreib. d. Stadt Rom III, S. 435 ff.; Haakh in auly's Real-Enc. II, S. 289 ff.; Braun, Ruinen u. Mus. Roms S. 93.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

2. Ausserhalb Roms. In Italien wurden zu Ehren d Augustus Thorbögen, arcus (Ehrenbögen oder Triumph pforten), errichtet zu Ariminum (Rimini), Fanum Fortuna (Fano), Augusta Praetoria (Aosta) und Segusio (Susa), welch noch vorhanden sind. Vgl. Canina, Architettura Romana P. I p. 676 ff.; III, p. 473 ff.; Brighenti, Illustrazione dell' arco d'Augus (v. Rimini) con 8 tavole in rame (Rimini 1825); G. Ponsero, Cenn sovra l'arco triomphale nella città di Susa (Torino 1841); Maffe Mus. Veron. p. 234. Ferner ein dem Augustus geweihte Tempel, den im Auftrage des L. Calpurnius der Architekt L. Co ceius Auctus zu Puteoli erbaute (derselbe Architekt legte den noc jetzt benutzten Tunnel durch den Berg Posilippo bei Neapel un im Auftrage des Agrippa einen unterirdischen Gang vom Avernersee nach Cumae, vgl. Brunn II, S. 349). — In den Provinzen: Tempe dem Augustus (meist in Verbindung mit der Roma) geweiht i Ankyra am obern Sangarios, ein korinthischer Hexastylos per pteros mit sehr reicher und feiner Ornamentik; desgleichen zu Pol in Istrien, ein korinthischer Prostylos tetrastylos; zu Vienna i südlichen Gallien, ein korinthischer Peripteros tetrastylos; auf d Akropolis von Athen östlich vom Parthenon, ein kleiner Rund tempel. — In Nemausus (Nîmes) wurde 752 d. St. (2 v. Ch ein (unter dem Namen 'Maison carrée' bekannter, gut erhaltene Tempel den Enkeln des Augustus, C. und L. Caesares (vermuthlic in Verbindung mit der Stadtgottheit, dem Iuppiter Nemausiu geweiht. Ebenso erbauten die Athener aus Spenden des Julii Cäsar und Augustus ein kleines dorisches Heiligthum (Tetra kionion) der Athene Archegetis, das ausserdem auch den Lucius Cäsar, dessen Statue auf der Spitze des Giebels stand, un anderen Mitgliedern der augusteischen Familie (Bursian, Allg. En S. 491 ff. und Geogr. v. Griechenl. I, S. 292 ff.) gewidmet war.

B. Unter den Claudiern: Umfangreiche Nutzbauten, wi Brücken, Kanäle, Wasserleitungen, Häfen, Lager der Prätorianer u. dg Das bedeutendste Bauwerk war die sogen. Domus aurea de Nero, von den Architekten Celer und Severus ausgeführt, von Palatin nach dem Esquilin und Cölius hinüberreichend, mit Milien langen Porticus und grossen Parkanlagen im Innern, und unsäg licher Pracht, besonders der Speisesäle. (Tac. ann. 15, 42: Ceterum Nero usus est patriae ruinis, exstruxitque domum, in qua hau perinde gemmae et aurum miraculo essent, solita pridem et luxu vulgata, quam arva et stagna, et in modum solitudinem hinc silvae

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ıde aperta spatia et prospectus, magistris et machinatoribus evero et Celere, quibus ingenium et audacia erat, etiam quae atura denegavisset, per artem tentare et viribus principis illudere. net. Ner. 31: Non in alia re tamen damnosior quam in aedifiando. Domum a Palatio Esquilias usque fecit, quam primo transitoriam, mox, incendio absumptam restitutamque auream nominavit. De cuius spatio atque cultu sufficerit haec retulisse. estibulum eius fuit, in quo Colossus centum viginti pedum staret sius effigie; tanta laxitas, ut porticus triplices miliarias haberet; em stagnum maris instar, circumseptum aedificiis ad urbium eciem, rura insuper, arvis atque vinetis et pascuis silvisque varia, m multitudine omnis generis pecudum ac ferarum. In ceteris rtibus cuncta auro lita, distincta gemmis unionumque conchis ant. Cenationes laqueatae tabulis eburneis versatilibus, ut flores, tulatis, ut unguenta desuper spargerentur. Praecipua cenationum tunda, quae perpetuo diebus ac noctibus vice mundi circumgeretur, balineae marinis et Albulis fluentes aquis. Eiusmodi mum cum absolutam dedicaret, hactenus comprobavit, ut se ceret quasi hominem tandem habitare coepisse.) Die avier zerstörten das Meiste; zahlreiche Gemächer haben sich nter den Substructionsmauern der Thermen des Titus am Esquilin halten. Vgl. Ant. de Romanis, Le antiche Camere Esquiline 822) und Canina, Memorie Rom. II, p. 119.

C. Unter den Flaviern. Das berühmteste unter den Bauerken der Flavier ist das Amphitheatrum Flavium, südtlich vom Forum, in der 3. Region der Stadt, von Vespasian gonnen und von Titus vollendet und im Jahre 80 geweiht (nach nderen erst von Domitian vollendet). Becker, röm. Alterth. I, 681 ff.: Schon Augustus soll den Bau eines Amphitheaters im nern der Stadt beabsichtigt haben (Suet. Vesp. 9: Fecit Vespanus et nova opera, templum Pacis Foro proximum . . item mphitheatrum urbe media, ut destinasse compererat Augustum). r Platz wurde dazu in dem Thale zwischen dem Cälius, dem quilin und der Velia gewählt, wo damals das Stagnum Neronis r (vgl. Martial. I. 2, 5:

Hic ubi conspicui venerabilis Amphitheatri
erigitur moles, stagna Neronis erant),

d der Bau mit einer Grossartigkeit ausgeführt, welche, wenn gend etwas, der römischen Grösse wahrhaft entsprechend genannt

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

werden kann. (Martial. I, 1, 7: Omnis Caesario cedit labor Amph
theatro, Unum pro cunctis fama loquetur opus. Nach Melchior
waren die Masse folgende: Aeusserer Umfang 1641 röm. F., Höl
157 F.; die lange Axe 581 F., die kurze 481; die lange Axe d
Arena 285 F., die kurze 182 F., Umfang derselben 748 F.; d
Zahl der Zuschauer, die es fassen konnte, wird von der Notit
auf 87000 angegeben, was der Grösse vollkommen entsprech
mag.) Von seinen späteren Schicksalen erfährt man, dass unt
Antoninus Pius eine Restauration erfolgte (Iul. Cap. Ant. P.
dass unter Macrinus am Tage der Vulcanalia der Blitz einschl
und der oberste Theil wegbrannte, was sich wol daraus erklä
dass die oberste Gallerie zum Theil, und vielleicht auch, wie i
Circus, die oberen Sitzreihen von Holz waren. Die Beschädigu
soll sehr bedeutend gewesen sein, und viele Jahre wurden d
Spiele im Stadium gehalten (Dio Cass. 78, 25; Hieron. p. 471 Ron
Elagabal unternahm die Wiederherstellung (Lamprid. Elag. 1
aber beendigt wurde sie wol erst durch Alexander Severus (Lampr
Al. 24). Ein ähnliches Schicksal traf das Gebäude unter Deci
(Hieron. p. 475); aber bald nachher wird es wieder gebraucht u
bis in das sechste Jahrhundert werden Thiergefechte darin g
halten. Späterhin wurde es zur Festung gemacht, und aus sein
Steinen wurden neue Paläste (die Cancelleria, Palazzo Farnese u
Palazzo Barberini) gebaut. Jetzt noch ist die gewaltige Rui
des Colosseum (eig. Colisaeus; der neuere Name findet si
bereits bei Beda; wahrscheinlich ist er von dem nordwestli
daneben stehenden Koloss des Nero entlehnt) unter den Den
mälern römischer Grösse Gegenstand besonderer Bewunderun
die äussere vier Stockwerk hohe Mauer steht aber nur auf d
nordöstlichen Seite, ungefähr $^3/_8$ des Ganzen. Vgl. Nibby, d
Anfiteatro Flavio (Anhang zu Nardini, Roma antica, Rom 181
Fea, Notizie degli scavi nell' Anfiteatro Flavio (Rom 1813); Wa
ner, de Flav. Amphith. commentationes (Marburgi 1829—3
Platner u. Bunsen, Beschr. d. St. R. III, S. 319 ff.; Becke
röm. Alterth. I, S. 680 ff.; E. Braun, Ruinen u. Mus. Roms S. 3

Nächst dem Amphitheater ist als Bauwerk des Vespasian b
sonders zu erwähnen der Tempel der Pax, ganz nahe am Foru
(Suet. Vesp. 9: Templum Pacis foro proximum), nach dem Triumj
über Jerusalem erbaut (Joseph. Bell. Iud. VII, 5, 7: *Μετὰ δὲ το
θριάμβους καὶ τὴν βεβαιοτάτην τῆς Ῥωμαίων ἡγεμονίας κατ
στασιν Οὐεσπασιανὸς ἔγνω τέμενος Εἰρήνης κατασκευάσαι*; v

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ich Dio Cass. 66, 15). Becker, röm. Alterth. I, S. 437 ff.: Das mplum Pacis stand zwar wol nicht auf der Velia selbst, aber ch unmittelbar daran. Es war nicht ein einzelner freistehender mpel, sondern es gehörte dazu ein *τέμενος* und *περίβολος*, d. h. stand auf einer Area septa, und das Ganze glich also völlig iem Forum, wie das Iulium oder Augustum, nur dass ihm diese stimmung nicht gegeben war. Der Tempel war mit der äusser- n Pracht erbaut, mit den herrlichsten Kunstwerken, wozu Nero's last hatte beisteuern müssen, und kostbaren Weihgeschenken sgestattet, unter denen sich auch die jüdischen Tempelschätze fanden (Joseph. a. a. O.: *Ταχὺ δὲ δὴ μάλα καὶ πάσης ἀνθρω- νης κρεῖττον ἐπινοίας ἐτετελείωτο. Τῇ γὰρ ἐκ τοῦ πλούτου ηγίᾳ δαιμονίῳ χρησάμενος, ἔτι καὶ τοῖς ἔκπαλαι κατωρθωμένοις χρῆς τε καὶ πλαστικοῖς ἔργοις αὐτὸ κατεκόσμησε· πάντα γὰρ ἐκεῖνον τὸν νεὼν συνήχθη καὶ κατετέθη, δι' ὧν τὴν θέαν θρωπον πρότερον περὶ πᾶσαν ἐπλανῶντο τὴν οἰκουμένην . . . έθηκε δὲ ἐνταῦθα καὶ τὰ ἐκ τοῦ ἱεροῦ τῶν Ἰουδαίων χρυσᾶ τασκευάσματα, σεμνυνόμενος ἐπ' αὐτοῖς*. Plin. 34, 84: Atque ex nibus quae retuli clarissima quaeque in urbe iam sunt dicata Vespasiano principe in templo Pacis aliisque eius operibus, lentia Neronis in urbem convecta et in sellariis domus aureae posita. Id. 36, 102: Forum divi Augusti et Templum Pacis spasiani imperatoris Augusti pulcherrima operum quae umquam it orbis; vgl. Herodian. I, 14: *μέγιστον καὶ κάλλιστον γενόμενον ν ἐν τῇ πόλει ἔργων, πλουσιώτατον δὲ ἦν πάντων ἱερῶν*. Vgl. h Paus. VI, 9, 1). In diesem Tempel befand auch eine Biblio- k (Gell. 5, 21, 9; 16, 8, 2). Kein Wunder also, dass er zu den en Sehenswürdigkeiten Roms gerechnet wurde, und dass die rte Region, Sacra via, ihren Namen veränderte und nunmehr mplum Pacis hiess, wie selbst das officielle Verzeichniss hat. ber die streitige Frage, wo der Friedenstempel gestanden s. cker a. a. O. S. 437 ff.

Der Kaiser Titus erbaute umfassende Thermen, in der Nähe östlich vom Amphitheatrum Flavianum, auf dem Esquilin, rhalb der Carinen, auf der Stelle, wo früher ein Theil der mus aurea des Nero gestanden. Martial. I, 2, 7 ff.:

Hic ubi miramur velocia munera thermas,
abstulerat miseris tecta superbus ager.

Die mit diesen Thermen verbundenen Corridors dienten zu-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

gleich als Wasserreservoirs für die im Amphitheater gehalter Naumachien (diese Wasserbehälter führen jetzt den Namen Se Sale, vgl. Canina 202 ff.; 231; 311; E. Braun, die Ruinen u. M Roms S. 69 ff.). — Der zu Ehren des Titus von Senat und V erbaute Triumphbogen, auf dem höchsten Punkte der Sacra mit überaus kunstvollen, aber schlecht erhaltenen Reliefdarst lungen im Innern (der Kaiser auf dem Triumphwagen, die Bund lade und der siebenarmige Leuchter). Der Bogen ist besond auf der dem Forum zugewandten Seite sehr restaurirt. Im Mitt alter führte derselbe den Namen Septem lucernae oder Ar septem lucernarum). Becker, röm. Alterth. I. S. 444; Canina t 188; Desgodetz, Édifices ant. de Rome ch. 17; Gius. Valadier, N raz. artist. dell' operato nel ristauro dell' arco di Tito, Rom. 1822 — Ueber die ausgegrabenen Bauwerke der unter Titus v schütteten Städte Pompeji, Herculaneum und Stabiae s. die Litera in Müller's Handb. § 190, II, 4; über Pompeji insbesond. s. Ov beck, Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerl (2 Bde., 3. Aufl., Leipz. 1875).

Domitian führte zahlreiche prächtige Bauwerke aus (v Imhof, T. Flavius Domitianus, Halle 1857. S. 83 ff.). Zu die Bauwerken gehören besonders: der nach dem Brande vom Ja 80 wiederhergestellte capitolinische Tempel, mit kunstvol in Athen gearbeiteten Säulen aus pentelischem Marmor; ferner bedeutend erweiterten Kaiserpaläste auf dem Palatin, das z Theil neu hergestellte alte Forum mit einer kolossalen Reit statue des Kaisers (Stat. Silv. 1, 1); das neu angelegte For Palladium (nach einem Tempel der Pallas gen.), südlich v Forum des Julius Cäsar; dasselbe wurde von Nerva vollendet, her auch als Forum Nervae bezeichnet. Endlich am Abhar des Mons Albanus eine Burg, die der Lieblingsaufenthalt Kaisers wurde (die Reste derselben sind in neuerer Zeit vom chitekten P. Rosa untersucht worden, s. Henzen in Bulletino 18 p. 3 ff.; Canina in Monum., annali e bullett. 1854 p. 100).

D. Trajan's zahlreiche Bauwerke wurden von dem bed tenden griechischen Architekten Apollodoros aus Damaskus a geführt (Dio Cass. 69, 4: *Ἀπολλόδωρον τὸν ἀρχιτέκτονα τὸν τ ἀγορὰν καὶ τὸ ᾠδεῖον τό τε γυμνάσιον, τὰ τοῦ Τραϊαν ποιήματα ἐν τῇ Ῥώμῃ κατασκευάσαντα.* Vgl. Brunn II. S. 34 Das berühmteste dieser Bauten ist das Forum Traiani in d 8. Region, unmittelbar an das Forum Augusti angrenzend u

ermuthlich bis zur Via lata oder in die Nähe des Marsfeldes ichend, von Ammian. Marc. 16, 10 als das bewundernswürdigste Werk in Rom betrachtet (Verum cum Constantius ad Traiani fo- m venisset, singularem sub omni coelo structuram, ut opinamur, iam numinum assensione mirabilem, haerebat attonitus, per gi- nteos contextus circumferens mentem, nec relatu effabiles, nec rsus mortalibus appetendos). Die Theile dieses Forums waren: die Area fori und gleichbedeutend damit jedenfalls das Atrium ri mit der Reiterstatue Trajans; 2) Basilica Ulpia (so f den Münzen, der Name Ulpia nach der gens Ulpia des Trajan; i Lamprid. Comm. 2: Basilica Traiani gen.); 3) Columna Tra- na; 4) Bibliotheca Ulpia (Dio Cass. 68, 16: *κατεσκεύασε δὲ ι βιβλίων ἀποθήκας*; Gell. 11, 17, 1: Sedentibus forte nobis in liotheca templi Traiani); 5) Templum d. Traiani; 6) Arcus umphalis Traiani (Dio Cass. 68, 29: *καὶ οἱ μὲν ἀψῖδα αὐτῷ παιοφόρον πρὸς πολλοῖς ἄλλοις ἐν αὐτῇ τῇ ἀγορᾷ αὐτοῦ παρ- εύαζον*). Die Bedachung der Basilica, und wol überhaupt aller leckten Theile des Forum war von Bronze (Paus. V, 12, 4: *ἡ Ῥωμαίων ἀγορὰ κόσμου τε εἵνεκα τοῦ λοιποῦ θέας ἀξία, μάλιστα ἐς τὸν ὄροφον χαλκοῦ πεποιημένον*; und X, 5, 5: *μαίοις δὲ ἡ ἀγορὰ μεγέθους εἵνεκα καὶ κατασκευῆς τῆς ἄλλης ὑμα οὖσα παρέχεται τὸν ὄροφον χαλκοῦν*. Das trajanische um galt damals vorzugsweise als das römische Forum). Welt- ühmt, namentlich durch ihre Reliefs, ist die im J. 113 n. Chr. chtete Trajanssäule, welche hinter der Basilica stand; vgl. ker, röm. Alterth. I. S. 383: Jenseits der Basilica steht die ıle, mit dem Piedestal 117 Fuss hoch, bei einer Stärke, welche en 11, oben 10 Fuss beträgt. Der Schaft ist von dem durch en Lorbeerkranz gebildeten Wulste gerechnet und mit Aus- luss der zwei über dem Capitell die Basis der Statue bildenden cken aus 19 Cylindern von weissem Marmor zusammengesetzt, welche zugleich die (184) Stufen gehauen sind, auf welchen ı im Innern zur Höhe aufsteigt. Sie erhalten durch 45 Oeff- gen (rimae) einiges Licht. Um den ganzen Schaft schlingt ein Band von vortrefflichen Reliefs, welche die Kriege Tra- ı gegen Decebalus und die Dacier darstellen. Man zählt dar- allein 2500 menschliche Figuren. Die Säule sollte nebenbei Denkmal sein, in welcher Höhe der Berg, welcher hier nach ı Capitolinus hin sich abdachte, um für das Forum die Ebene gewinnen, ausgegraben worden sei. Es sagt das nicht nur

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Dio Cassius (68, 16), sondern auch die Inschrift des Piedesta selbst (AD. DECLARANDVM. QVANTAE. ALTITVDINIS. MON ET. LOCVS. TANTis operiBVS. SIT. EGESTVS.). Die Säule tr die Statue Trajans; jetzt steht darauf der Apostel Petrus. S war jedenfalls schon ursprünglich zum Grabmal Trajans bestimn dessen Asche auch darin beigesetzt wurde (Dio Cass. 68, 16: δὲ τοῦ Τραϊανοῦ ὀστᾶ ἐν τῷ κίονι αὐτοῦ κατετέθη). Aber d Ruhestätte des 'besten Kaisers' ist nicht verschont geblieben. A Sixtus V. (1585) die Grabkammer öffnen liess, fand man sie le Jetzt ist sie vermauert. — Die Säule stand auf einem nic grossen freien Platze von 66 F. Länge und 56 F. Breite. Auf zw Seiten wurde dieser Platz durch Hallen mit doppelter Säulenste ung begrenzt. In den dahinter gelegenen Gebäuden vermutl man die Bibliothek, Graeca et Latina. — Vgl. über das Fort Nibby, del Foro Traiano (Anhang z. II. Bde. v. Nardini, nel Plan v. Ant. de Romanis); Fea, J reclami di Foro Traiano (Ro 1832); Bunsen, Les forum de Rome II. p. 24 ff.; Platner Bunsen, Beschreib. d. St. Rom III. S. 159 ff. — Ueber die B silica vgl. Zestermann, die antiken und die christlichen Ba liken S. 101 ff. — Ueber die Säule: Fabretti, de Columna T iana (Rom. 1690 fol., gestochen von Pietro Santi Bartoli); Pir nesi, Trofeo o sia magnifica Colonna coclide (1770); Platner Bunsen a. a. O.; W. Fröhner, La Colonne Trajane, d'après surmoulage executé a Rome en 1861—1862, reproduite en pho typographie par G. Aroza (Par. 1873—75).

E. Hadrian, selbst architektischer Dilettant (wegen ei ungünstigen Urtheils über seine Baupläne liess er den im Vorst erwähnten Architekten Apollodoros hinrichten (Dio Cass. 69, führte mehrere sehr bedeutende Bauwerke auf: 1) Doppeltem der Venus und Roma (von den Späteren gewöhnlich 'Templ Urbis' gen.), nordwestl. vom Amphitheatrum Flavium, ein Pseu dipteros decastylos, in einem Vorhof mit einer doppelten Säul halle, zum grossen Theile aus Marmor, mit korinthischen Säul grossen Nischen für die Bildsäulen, schönen Lacunarien und eh nem Dache. Gegenwärtig ist von diesem umfassenden Bau r die Terrasse, welche zu diesem Zwecke hatte von Grund aus schaffen werden müssen, und ein Theil der Cellenmauern der r ihren Nischen an einander stossenden Heiligthümer noch am Pla vorhanden. Von dem doppelten Porticus, welcher das Ganze u gab, liegen noch Granitsäulen umher, die man aus dem Sch

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ervorgezogen hat (Canina, Arch. Rom. tav. 32 ff.; Braun, Ruinen . Mus. Roms S. 9 ff.). — 2) Das Mausoleum des Hadrian, die ogen. Moles Hadriani, jenseits des Tibers (jetzt Castello di S. ngelo, die Engelsburg), ein auf einem quadratischen Unterbau von ravertinquadern errichteter, von Säulenhallen umgebener Rund-au, der sich wahrscheinlich in drei Absätzen verjüngte; beschrie-en von Procop. Bell. Goth. I, 22. p. 108 Dind.: *Ἁδριανοῦ τοῦ ωμαίων αὐτοκράτορος τάφος ἔξω πύλης Αὐρηλίας ἐστὶν, ἀπέχων ῆ περιβόλου ὅσον λίθου βολήν, θέαμα λόγου πολλοῦ ἄξιον. πε-οίηται γὰρ ἐκ λίθου Παρίου, καὶ οἱ λίθοι ἐς ἀλλήλους μεμύ-ται, οὐδὲν ἄλλο ἐντὸς ἔχοντες. πλευραί τε αὐτοῦ τέσσαρές εἰσιν αι ἀλλήλαις, εὖρος μὲν σχεδόν τι ἐς λίθου βολὴν ἑκάστη ἔχουσα, ῖχος δὲ ὑπὲρ τὸ τῆς πόλεως τεῖχος. ἀγάλματά τε ἄνω ἐκ λίθου σὶ τοῦ αὐτοῦ ἀνδρῶν τε καὶ ἵππων θαυμάσια οἷα.* Die hier wähnten Statuen wurden zum Theil bei der von Procopius be-hriebenen Belagerung zertrümmert und auf die Belagerer ge-hleudert. Das Mausoleum ist die Begräbnisstätte auch der fol-nden Kaiser und ihrer Familien, sicher bis auf Commodus und wiss nicht über Caracalla hinaus geblieben. Jetzt ist der Ein-ng zur Grabstätte vermauert. Vgl. über das Gebäude Piranesi itich. IV. tav. 4—12; Platner u. Bunsen II. S. 404; Becker, röm. terth. I. S. 660 ff. — 3) Die Villa Hadriani bei Tibur, eine ır ausgedehnte Villa, voll Nachahmung griechischer und ägypt-her Gebäude, Lyceum, Akademie, Prytaneum, Canopus, Poikile, mpe, Lesche, ein Labyrinth von Ruinen, 7 Miglien im Umfange, d eine reiche Fundgrube von Statuen und Mosaiken. (Jetzt hört die Villa der Familie Braschi.) Vgl. Nibby, Descrizione la Villa Adriana (Rom. 1827, mit e. Plane von Piranesi). — Das von Hadrian vollendete Olympieion in Athen, in dem ı ihm daselbst im Südosten der Stadt angelegten neuen Stadt-eil, *Ἁδριανοῦ πόλις* genannt, vgl. Bursian, Geogr. v. Grie-nl. I. S. 300 ff. — 5) Die zum Andenken an seinen Liebling tinous bei Besa in Aegypten erbaute Stadt Antinoeia oder tinoupolis, in griechischem Stile, mit Säulen korinthischer lnung (Description de l'Egypte IV. pl. 53 ff.).

F. Antoninus Pius baute mehrere Tempel: der Faustina ch des Kaisers Tode auch ihm geweiht), ein Prostylos, mit ünen korinthischen Capitälen (jetzt die Kirche S. Lorenzo in randa); vgl. Desgodetz, Édifices antiques de Rome ch. 8.

G. Unter M. Aurelius erbaute Tib. Claudius Herodes

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Atticus aus Marathon zwischen 160 u. 170 zum Andenken an seine verstorbene Gattin Regilla das Odeion in Athen, am südwestlichen Abhange der Akropolis, ein bedecktes Theater, das etwa 6000 Zuschauer fasste, mit 31 marmornen Sitzreihen und einem Dache aus Cedernholz. Vgl. Bursian, Geogr. v. Griechenl. I. S. 304.

II. Die Bauwerke des Septimius Severus (Triumphbogen am capitolinischen Hügel), des Caracalla (Thermen), des Diocletian (Thermen) und andre Bauten der folgenden Kaiser sind Beweise des gesunkenen Geschmackes in der Architektur (Müller, Handb. § 192, 1 ff.).

I. Als bedeutende Bauwerke dieser Periode ausserhalb Roms verdienen noch besondere Erwähnung: 1) das Amphitheater zu Verona, eines der schönsten antiken Baureste dieser Gattung, gewöhnlich die Arena gen., vermuthlich zur Zeit des Diocletian ganz aus weissem Marmor erbaut, 464 F. lang, 367 F. breit, mit 48 Sitzreihen, auf 22000 Zuschauer berechnet; ziemlich vollständig erhalten. Vgl. Maffei, Verona illustrata (Verona 1731); Ronzani, le antichità di Verona (Ver. 1833). — 2) Das Amphitheater zu Nemausus (Nimes), vermuthlich zur Zeit des Antoninus Pius erbaut, in ovaler Form (der äussere Umfang 1140, die Höhe 66, der grosse Durchmesser 411, der kleine 312 F.). Vgl. Sallengre, Thesaur. Ant. Rom. I. p. 1065; Millin, Voyage IV. p. 207 ff.; Perrot, Lettres sur Nismes et le Midi (2 voll., Nism. 1840). — 3) Das Amphitheater zu Arelate (Arles), Procop. Bell. Goth. III, 33. Vgl. Millin, Voy. III. p. 480 ff.; Veran, Ancien monum. d'Arles (Arl. 1824). — 4) Das Amphitheater zu Pola, nur in seiner Aussenwand erhalten, 366 F. lang, 292 F. breit, 75 F. hoch, mit 144 Bogen (jetzt Orlandina gen.). Vgl. Stancovich, Dell' Anfiteatro di Pola (Venez. 1822); Stieglitz, Istrien u. Dalmatien (Stuttg. 1845) S. 44 ff. — 5) Die Porta Nigra und das Amphitheater zu Augusta Trevirorum (Treveri, Trier). Vgl. Braun, Trier und seine Alterthümer (Trier 1854).

Auf dem Gebiete der Plastik wirkte seit Ol. 156 (= 130 v. Chr.) eine Anzahl geachteter Künstler, welche eine Art Restauration der plastischen Kunst ins Leben riefen. Plin. 34, 52: Cessavit deinde (nach Ol. 121) ars ac rursus olympiade CLVI. revixit, cum fuere longe quidem infra praedictos, probati tamen Antaeus, Callistratus, Polycles, Athenaeus, Callixenus, Pythocles,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Pythias, Timocles (vgl. Brunn, Gesch. d. gr. Künstl. I. S. 535 ff.; Overbeck, Schriftqu. S. 429 ff.). Diese Künstler, welche theils in Griechenland, theils in Rom lebten, sind als die Stifter der neuattischen Bildhauerschule zu betrachten, welche sich an die Muster der Blütezeit der attischen Plastik anschlossen und durch ein sorgfältiges Studium derselben der Kunst den Adel, die Grösse und Reinheit der Form, die Richtung auf das Ideale wiedergaben, welche sie namentlich in der letzten Periode mehr und mehr einbüsst hatte (Bursian, Allg. Enc. S. 496). Vgl. Brunn I. S. 561 ff.: Die neu-attische Kunst bezeichnet auf dem Gebiete des poetisch-künstlerischen Schaffens nicht einen weitern Fortschritt in der Entwickelung, sondern sie befindet sich in vollständiger Abhängigkeit von dem, was früher geleistet worden war; Selbständigkeit und Originalität der Erfindung, wenigstens im höhern Sinne, ist nicht mehr vorhanden. Damit sollen indessen diese Künstler keineswegs zu blossen Kopisten herabgesetzt werden. Sie schlossen sich älteren Vorbildern in der Gesammtidee und gewöhnlich auch an allen wesentlichen Motiven an, ohne jedoch gänzlich darauf zu verzichten, Einzelnes selbst soweit zu modificiren, dass dadurch der geistige Ausdruck in seinen feineren Beziehungen nicht unwesentlich verändert wurde.

Als die bedeutendsten plastischen Kunstwerke aus der letzten Zeit der Republik und aus der Kaiserzeit sind zu nennen: 1) der vaticanische Torso des Herakles; — 2) der farnesische Herakles; — 3) die Mediceïsche Venus; — 4) der sogen. Germanicus; — 5) die Pallasstatue in der Villa Ludovisi; — 6) der sogen. Borghesische Fechter; — 7) die Aphrodite von Melos; — 8) die sogen. Apotheose des Homer.

1. Der vaticanische Torso des Herakles, das weltberühmte Meisterwerk des Bildhauers Apollonios, Sohnes des Nestor, aus Athen, zur Zeit des Papstes Julius II. im Campo del Fiore, wo das Theater des Pompejus stand, gefunden und daher vielleicht im Auftrage des Pompeius gearbeitet. Am Felsensitze der Statue befindet sich die Inschrift:

ΑΠΟΛΛΩΝΙΟC | NECTOPOC | ΑΘΗΝΑΙΟC | ΕΠΟΙΕΙ.

Wol über die vom Künstler ausgeführte Darstellung des uns aber nur im Rumpfe erhaltenen Bildes als über den künstlerischen Werth desselben gehen die Urtheile der bedeutendsten Kunstkritiker von Winckelmann bis zur neuesten Zeit weit auseinander, und es hat sich hierüber eine sehr reiche Literatur ent-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

wickelt, s. die wichtigste ältere Literatur in Müller's Handb. § 411,3; die neuere in Overbeck, Schriftqu. S. 430 ff.; hinzuzufügen ist Brunn I. S. 563 ff.; Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. II. S. 305 ff.; Petersen in Archäol. Zeit. 1867 S. 126 ff.; Friederichs, Bausteine S. 396 ff. — Der Torso befindet sich gegenwärtig im Belvedere des Vaticans, in der Mitte des Vestibolo quadrato, Nr. 3.

2. Der farnesische Herakles, ein Werk des Glykon von Athen, mit der Inschrift: ΓΛΥΚΩΝ | ΑΘΗΝΑΙΟC | ΕΠΟΙΕΙ, an den Händen und einem Theil der Arme (des rechten vom Ellenbogen, des linken fast von der Schulter an) sowie am Unterschenkel restaurirt; jetzt im Museo Borbonico zu Neapel, ohne Zweifel eine Nachbildung einer Heraklesstatue des Lysippos (s. ob. S. 83). 'Der Nachbildner wollte ein Ideal gewaltiger Körper-, besonders Muskelkraft in seinem Heros darstellen und hat dies mit grosser Kühnheit und Freiheit in der Bearbeitung des Marmors, sowie mit bedeutender anatomischer Kenntniss ausgeführt, aber er ist dabei namentlich in der Bildung der Brust, in Schwulst und Ueberladung verfallen und verräth auch in technischer Hinsicht einige Nachlässigkeiten, wie besonders in der Bildung der Haare durch tiefe Bohrlöcher, Kennzeichen, die, in Verbindung mit der Vertiefung der Augensterne auf die Zeit nach Hadrian, etwa der Antonine, als Entstehungszeit der Statue, die demnach schon an der Schwelle des Verfalles der griechisch-römischen Kunst steht, führen' (Bursian, Allg. Enc. S. 501). Vgl. Stephani, der ausruhende Herakles S. 186 ff.; Brunn I. S. 566; Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. II. S. 308 ff.

3. Die Mediceïsche Venus, von Kleomenes, Sohn des Apollodoros, aus Athen, mit der Inschrift: ΚΛΕΟΜΕΝΗC ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΥ | ΑΘΗΝΑΙΟC ΕΠΟΕCΕΝ, jetzt im Palazzo degli Uffizi in Florenz; eine freie Nachbildung der knidischen Aphrodite des Praxiteles (s. ob. S. 72). 'Am stärksten sind die Unterschiede in der Haltung der Arme und des Kopfes, durch welche der grundverschiedne Charakter beider Statuen am schärfsten gekennzeichnet wird. Denn während die knidische Aphrodite aus der erhobenen linken Hand das letzte Gewandstück über eine neben ihr stehende Vase fallen lässt und mit dem Blicke der Bewegung dieser Hand folgt, so dass zugleich die völlige Nacktheit unmittelbar und nachdrücklich durch das Bad motivirt erscheint, in welches einzusteigen die Göttin sich eben bereitet, ist bei der Mediceïschen Venus auch das letzte Gewandstück entfernt, liegt

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

lasselbe nicht einmal mehr wie bei einer Reihe von im Uebrigen
n den Motiven der Armbewegung übereinstimmenden Statuen
. B. der capitolinischen, abgebild. bei Clarac pl. 621 Nr. 1584
nd in Müller's Denkm. d. a. Kunst II. Nr. 278), wie eben fallen
elassen, neben der Göttin über der Vase, sondern es ist jede
lotivirung der Nacktheit vollständig aufgegeben, und während
ie eine Hand den Schoss bedeckt, wie bei der praxitelischen Statue,
t die andere vor den Busen erhoben. Dies ist nun freilich
leicherweise bei anderen Statuen der Göttin, wie z. B. bei der so
ben schon angeführten capitolinischen der Fall, allein auch diese
berbietet die Mediceerin darin, dass, während jene von der Com-
osition des Praxiteles wenigstens noch den gesenkten, gleichsam
if die erquickende Flut des Bades gerichteten Blick beibehalten
aben, die Statue des Kleomenes mit aufgerichtetem Haupte in
e Ferne hinausschaut. ... Der von zwei Eroten umspielte Del-
in zu ihren Füssen ist zunächst nichts als die Stütze, deren
ne Marmorstatue wie diese nicht wohl entrathen konnte, er ist
er passend gewählt, weil er an das Element erinnert, welchem
e Göttin dereinst entstieg, und durch die Eroten auf die Herr-
haft der Göttin über alles Leben auch in diesem Elemente hin-
eist' (Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. II. S. 301 ff.). Vgl. auch
runn I. S. 562 ff.

4. Der sogen. Germanicus von Kleomenes dem Sohne,
it der Inschrift: ΚΛΕΟΜΕΝΗC | ΚΛΕΟΜΕΝΟΥC | ΑΘΗΝΑΙΟC
| ΠΟΙΗCΕΝ, fast unversehrt erhalten; jetzt im Museum des
ouvre; auf jeden Fall ein Römer oder Grieche späterer Zeit, der
rch das Costüm des Hermes und durch die Geberde als Redner
zeichnet wird; bei sehr vortrefflicher Arbeit hat die Statue we-
g Leben' (Müll. Handb. § 160, 4). Ein günstigeres Urtheil fällt
er die Statue Overbeck a. a. O. S. 303 ff.

5. Die Pallas des Antiochos aus Athen in der Villa Lu-
visi, sehr stark verstümmelt und unpassend restaurirt, daher
leicht Winckelmann's ungünstiges Urtheil über dieselbe; vgl.
s günstigere Urtheil von Brunn I. S. 567 ff. und Overbeck
a. O. S. 311 ff.

6. Der sogen. Borghesische Fechter von Agasias aus
hesos, mit der Inschrift: ΑΓΑCΙΑC | ΔΩCΙΘΕΟΥ | ΕΦΕCΙΟC |
ΙΟΙΕΙ, in Antium gefunden, vielleicht aus der Zeit des Augustus;
zt im Museum des Louvre: 'ein mit erhobenem Schilde und mit
m Schwerte (nicht der Lanze) gegen einen höher stehenden, am

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

wahrscheinlichsten berittenen Feind Kämpfender. Was aber den besondern Namen der Statue betrifft, so wird man einen solchen auf heroischem Gebiete eben so vergeblich suchen wie auf geschichtlichem; man wird bei der allgemeinen Bezeichnung als des eines Kämpfers stehen bleiben müssen' (Overb. a. a. O. S. 318 ff.

7. Die Aphrodite von Mêlos (Milo), mit der Inschrift [Ἀλέξ]ΑΝΔΡΟC ΜΗΝΙΔΟΥ | [Ἀντ]ΙΟΧΕΥC ΑΠΟ ΜΑΙΑΝΔΡΟΥ ΕΠΟΙΗCΕΝ, vielleicht von Alexandros aus Antiochia, im J. 1820 auf der Insel Mêlos, j. Milo gesprochen, (ob. III. Abth. S. 31 ohne Arme gefunden; jetzt im Museum des Louvre. Wie beim vaticanischen Heraklestorso (s. im Vorsteh. Nr. 1) hat sich bei der Aphrodite von Melos sowol über die Ergänzung als über den künstlerischen Werth derselben eine reiche Literatur entwickelt. Die bedeutendsten Schriften sind: Quatremère de Quincy, Sur la statue antique de Venus découverte dans l'île de Mélos en 1820 (Par. 1821. 4); Clarac unter gleichem Titel, ebendas. 4; vgl. auch Mus. de sculpt. Text vol. IV. p. 79 ff.; Musée français, vol. IV. Millingen, Ancient uned. Monuments, vol. II. p. 7; O. Müller in d. Götting. Gelehrt. Anz. 1823 S. 1311 ff.; 1826. S. 1646; Gerhard im Text g. s. Alten Bildwerke S. 166. Anm. 3; Welcker Alte Denkm. I. S. 437 ff.; Wieseler in Denkm. d. a. Kunst II. S. 143; Friederichs, Bausteine S. 331 ff.; Overbeck, Gesch. d. griech. Plast. II. S. 323 ff.

8. Die sogen. Apotheose des Homer, ein Relief des Archelaos aus Priene, mit der Inschrift: ΑΡΧΕΛΑΟC ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΥ ΕΠΟΙΗCΕ ΠΡΙΗΝΕΥC, in den Ruinen von Bovillae zugleich mit der Tabula Iliaca gefunden; jetzt im British Museum. 'Das Werk zerfällt in vier über einander befindliche Streifen. Zu oberst auf dem Gipfel des Berges, der wahrscheinlich den Parnass, wenn nicht den Olymp bedeuten soll, sehen wir Zeus bequem gelagert sitzen, den Adler zu seinen Füssen; dann folgen in zwei Reihen, auf den Abhängen des Berges vertheilt, die neun Musen, ferner in einer Höhle, wahrscheinlich der berühmten korykischen am Parnass, Apollon Kitharoedos, und neben ihm eine weibliche Person (wol die Pythia) mit der Trinkschale, welche sie zur Spende bereit hält; endlich rechts auf einem eignen Fussgestell neben einem Dreifuss die Statue eines Dichters, dessen im Original unbärtiger Kopf modern ist und in dem mit der relativ grössten Wahrscheinlichkeit entweder Hesiodos oder Orpheus zu erkennen

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ein wird. Der unterste Streifen enthält die eigentliche Apotheose der vielmehr die Verehrung Homers durch eine Reihe von allegorischen Figuren, denen, weil sie aus sich selbst nicht verständlich waren, die Namen beigeschrieben sind. Es sind dies *ΙΛΙΑΣ - ΟΔΥΣΣΕΙΑ — ΟΙΚΟΥΜΕΝΗ — ΧΡΟΝΟΣ — ΜΥΘΟΣ — ΣΤΟΡΙΑ — ΠΟΙΗΣΙΣ — ΤΡΑΓΩΔΙΑ — ΚΩΜΩΔΙΑ — ΥΣΙΣ — ΑΡΕΤΗ — ΜΝΗΜΗ — ΠΙΣΤΙΣ — ΣΟΦΙΑ.*' verbeck a. a. O. S. 332; vgl. dessen kunstarchäol. Vorles. S. 214; unn I. S. 572 u. 584 ff.; Braun in Bullett. dell' Inst. 1844; pplem.; dessen: die Apotheose des Homer in galvanoplastischer achbildung (Leipz. 1848); L. Schmidt in d. Ann. dell' Inst. 1849 119 ff.; A. Kortegarn, de tabula Archelai (Bonn. 1862).

Eine besondere Erwähnung verdient in dieser Periode auf m Gebiete der Plastik noch die überaus grosse Anzahl von rtraitstatuen und Portraitbüsten, namentlich der Kaiser d der Mitglieder der Kaiserfamilie; bei den letzteren in doppelter rstellung (von Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. II, S. 368 die naralistische und die idealistische Darstellungsweise genannt): tweder, indem die Individualität ohne Erhöhung derselben wiedergeben, daher auch das Costüm des Lebens beibehalten wurde mulacra iconica); oder, indem das Individuum in einem erten, heroisirten oder vergöttlichten Charakter sich zeigen sollte, hin die seit August gewöhnlichen Statuen ohne Bekleidung l mit Lanzen in den Händen gehören, die man nach Plinius hilleische Statuen nannte; sowie die sitzenden mit einem lium um die Hüften, wobei gewöhnlich an Jupiter gedacht wird; rhaupt dauert der Gebrauch der Verschmelzung von Individuen Göttern fort, und die Kunst, Portraits zu einem idealen Chater zu erheben, wurde damals noch mit eben so viel Geist ibt wie die, den wirklichen Charakter auf eine einfache und endige Weise darzustellen (Müll., Handb. § 199). Plin. 34, 17 ff.: epta deinde (näml. nach Athen's Beispiel) res (die Aufstellung historischen Statuen) est a toto orbe terrarum humanissima bitione, et in omnium municipiorum foris statuae ornamentum coepere prorogarique memoria hominum et honores legendi o basibus inscribi, ne in sepulcris tantum legerentur. mox forum in domibus privatis factum atque in atriis honos clientium inuit sic colere patronos. (18) Togatae effigies antiquitus ita bantur; placuere et nudae tenentes hastam ab epheborum ymnasiis exemplaribus, quas Achilleas vocant. Graeca res

nihil velare, at contra Romana ac militaris thoraces addere Caesar quidem dictator loricatam sibi dicari in foro suo passu est. nam Lupercorum habitu tam noviciae sunt quam quae nupe prodiere paenulis indutae. Mancinus (cons. 617 a. u. c.), e habitu sibi statuit quo deditus fuerat. (19) Notatum ab auctoribu et L. Attium poetam (a. u. c. 584—651) in Camenarum aede maxim forma sibi posuisse, cum brevis admodum fuisset. Equestre utique statuae Romanam celebrationem habent orto sine dubio i Graecis exemplo, sed illi celetas tantum dicabant in sacris vi ctores, postea vero et qui bigis vel quadrigis vicissent. und et nostri currus nati in iis qui triumphavissent; serum ho et in his non nisi a divo Augusto seiuges, sicut elephant

Aus der grossen Menge der vorhandenen Portraitbüste sind zu erwähnen: die sehr charakteristische und lebendige Büst des Cicero, in Madrid, welche, laut der Beischrift denselben i seinem 64. Lebensjahre darstellt (vgl. Hübner, die antiken Bild werke in Madrid S. 115 Nr. 191 m. Abbild.); — die ausdrucks volle Büste des finster blickenden Agrippa, aus Gabii, im Louvr (Mon. Gab. n. 2); — Kopf des Augustus, in München, Glyp tothek Nr. 183 ('sehr gutes Bildniss dieses Kaisers in seinen mitt leren Jahren; die charakteristischen, aber ohne Härte fein un harmonisch durchgebildeten Formen scheinen der Wirklichke näher zu stehen als die idealere Behandlung Nr. 219, welche ih in der Blüte seiner Jahre darstellt und in ihrer zarten, lebendige und geistreichen Ausführung wol das Beste enthält, was sein Zeit im Portrait zu leisten vermochte', Brunn, Beschreib. d. Glyp tothek, 3. Aufl. Münch. 1873 S. 218 u. 233 ff.); — Büste de Tiberius, ebenf. in München, Glyptoth. Nr. 236 ('sicheres Bild de Tiberius in noch frischem Mannesalter, von tüchtiger Ausführung Brunn a. a. O. S. 241). Vgl. noch Overbeck a. a. O. S. 367 ff. dessen Schriftqu. S. 452 ff.; Ross, Archäol. Aufsätze, 2. Samm. S. 366 ff.; Detlefsen, de arte Romanorum antiquissima, part. II (Glückstadt 1869); Bursian, Allg. Enc. S. 502 ff.

---

§ 12. Die Malerei zur Zeit der römischen Herrschaft

Nach einer Angabe des Plinius (35, 17 ff.) soll die Malerei in Mittelitalien (in Ardea, Lanuvium, Caere) bereits vor Roms Erbauung geblüht haben (Iam enim [näml. zur Zeit des Tarquinius

riscus] absoluta erat pictura etiam in Italia. Exstant certe odieque antiquiores urbe picturae Ardeae in aedibus sacris, uibus equidem nullas aeque miror, tam longo aevo durantes in bitate tecti veluti recentes; similiter Lanuvi, ubi Atalante et elena comminus pictae sunt nudae ab eodem artifice, utraque cellentissima forma, sed altera ut virgo, ne ruinis quidem templi ncussae; (18) Gaius princeps tollere eas conatus est libidine acnsus, si tectori natura permisisset. Durant et Caere antiquiores ipsae; fatebiturque quisquis eas diligenter aestumaverit nullam tium celerius consummatam, cum Iliacis temporibus non fuisse m appareat). Nach Angabe des Cornelius Nepos (bei Plin. 35, 16) l bei der Vertreibung der Bakchiaden aus Korinth (Ol. 29) den maratos, den Vater des Tarquinius Priscus, auch ein sonst unkannter korinthischer Maler Ekphantos begleitet haben.

Aus der historischen Zeit werden bald nach der Mitte des Jahrhunderts der Stadt als die ersten bedeutenden griechischen ldhauer und Maler Damophilos und Gorgasos genannt, welche dem Ol. 71, 4 (= 493 v. Chr.) geweihten Tempel der Ceres beim cus Maximus in Rom beschäftigt wurden (Plin. 35, 154: Plastae datissimi fuere Damophilus et Gorgasus, iidem pictores, qui reris aedem Romae ad Circum Maximum utroque genere artis e excoluerant, versibus inscriptis Graece quibus significarent dextra Damophili esse, ab laeva Gorgasi; vgl. Brunn I, S. 530; S. 57 u. 302). — Als erster römischer Maler wird der auch nach ner Kunst benannte Fabius Pictor genannt; er malte im J. 450 St. (= 304 v. Chr.) den Tempel der Salus; die Wandgemälde selben rühmt Dionysius von Halikarnassus als 'in der Zeichnung ız sorgfältig, in der Mischung der Farben ganz angenehm, und ı einer Frische, welche ganz frei ist von aller sogenannter inkrämerei' (Plin. 35, 19: Apud Romanos quoque honos mature c arti [näml. der Malerei] contigit, siquidem cognomina ex ea torum traxerunt Fabii clarissimae gentis, princepsque eius nominis ipse aedem Salutis pinxit anno urbis conditae CCCCL., e pictura duravit ad nostram memoriam, aede ea Claudi primtu exusta; vgl. Val. Max. VIII, 14, b: Illa vero gloria etiam laris viris interdum ex humillimis rebus petita est. nam quid voluit C. Fabius, nobilissimus civis, qui, cum in aede Salutis, m C. Iunius Bubulcus dedicaverat, parietes pinxisset, nomen suum adscripsit? Dionys. Halic. exc. l. XVI, 6: *Αἱ ἐντοίχιοι γραὶ* [im Salustempel] *ταῖς τε γραμμαῖς πάνυ ἀκριβεῖς ἦσαν*

καὶ τοῖς μίγμασιν ἡδεῖαι, παντὸς ἀπηλλαγμένον ἔχουσαι τοῦ κο λουμένου ῥώπου τὸ ἀνθηρόν).

Als nächster römischer Maler nach Fabius Pictor wird d berühmte tragische Dichter Pacuvius (s. ob. II, S. 284 ff.) genann von welchem ein Gemälde im Tempel des Hercules am Foru Boarium vorhanden war (Plin. 35, 19: Proxime celebrata est i Foro boario aede Herculis Pacuvi poetae pictura; Enni soro genitus hic fuit clarioremque artem eam Romae fecit gloria scaera

Nach dieser Zeit blieb die Malerei während der ganzen Dau der Republik unbeachtet, und erst seit der Kaiserzeit werden ein zelne römische Maler, unter ihnen besonders Ludius zur Zeit d Augustus, Amulius und Turpilius um Plinius' Zeit erwähn Plin. 35, 20: Postea [näml. nach Pacuvius] non est spectata h nestis manibus, nisi forte quis Turpilium equitem Romanum Venetia nostrae aetatis velit referre (s. im Folg.); vgl. Cic. Tusc. 2, 4: An censemus, si Fabio, nobilissimo homini, laudi datu esset quod pingeret, non multos etiam apud nos futuros Policlyt et Parrhasios fuisse? — Ueber Ludius, Plin. 35, 116 ff.: N fraudando et Ludio divi Augusti aetate, qui primus institu amoenissimam parietum picturam, villas et porticus et topiar opera, lucos, nemora, collis, piscinas, euripos, amnis, litora, qua quis optaret, varias ibi obambulantium species aut navigantiu terraque villas adeuntium asellis aut vehiculis, iam piscantis, auc pantis aut venantis aut etiam vindemiantis. (117) Sunt in ei exemplaribus nobiles palustri accessu villae, succollatis sponsio mulieribus labantes trepidique feruntur, plurimae praeterea tal argutiae facetissimi salis; idem subdialibus maritimas urbis pinge instituit, blandissimo aspectu minimoque impendio (vgl. Urlich Chrest. Plin. p. 367). — Ueber Amulius, Plin. 35, 119 ff.: Fu et nuper gravis ac severus idemque floridus pictor Amuliu (120) Huius erat Minerva spectantem spectans quacumque aspice retur; paucis diei horis pingebat, id quoque cum gravitate, quo semper togatus, quamquam in machinis. carcer eius artis domu aurea (des Nero) fuit, et ideo non exstant exempla alia magnope — Ueber Turpilius, Plin. 35, 20: Postea (nach Pacuvius, s. in Vorsteh.) non est spectata (pictura) honestis manibus, nisi for quis Turpilium equitem Romanum e Venetia nostrae aetatis vel referre, pulchris eius operibus hodieque Veronae exstantibus. laev is manu pinxit, quod de nullo ante memoratur. Die übrigen Mal dieser Zeit s. in Müll. Handb. § 209 ff.; Brunn II, S. 303 ff.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

rerbeck, Schriftqu. S. 461 ff. Vgl. auch Friedländer, Ueber den nstsinn der Römer in der Kaiserzeit (Königsb. 1852).

An die eigentlichen Maler schliessen sich die Mosaikarbeiter (über Mosaik s. im folg. Abschn.). Die bedeutendsten unter nselben sind: Sosos aus Pergamon, Heraklîtos, Dioskurides s Samos, Harpokration, Ariston und T. Flavius. Plin. 36, 4: Pavimenta originem apud Graecos habent elaborata arte turae ratione donec lithostrota (die Täfelung mit kostbaren inen) expulere eam. Celeberrimus fuit in hoc genere Sosus Pergami stravit quem vocant asarôton oecon (*ἀσάρωτος οἶκος*, ausgekehrtes Zimmer', d. i. Zimmer mit Mosaikfussboden, auf n die Ueberbleibsel der Malzeit musivisch abgebildet waren), niam pergamenta cenae in pavimentis quaeque everri solent nt relicta fecerat parvis e tessellis tinctisque in varios colores. abilis ibi columba bibens et aquam umbra capitis infuscans; icantur aliae scabentes sese in canthari labro. Von letzterem aik (den Wasser trinkenden und den sich sonnenden Tauben) en sich zahlreiche Nachbildungen; so das berühmte Mosaik capitolinischen Tauben, in der Villa Hadrians bei Tibur b. S. 131) gefunden und von Papst Clemens XIII. für das Museo itolino erworben, wo es in dem nach ihm benannten Gabinetto musaico delle colombe an der rechten Wand Nr. 89 sich be-et. Vgl. Mus. Capit. IV, 69; Braun, Ruinen und Mus. Roms 46; Müller-Wieseler, Denkm. d. a. Kunst I, Taf. 55 Nr. 274. anderes Mosaik, ein Asarôton des Heraklit, mit der In-ift: ΗΡΑΚΛΙΤΟΣΗΡΓΑ ΣΑΤΟ, 1833 auf dem Aventin ausge-en, befindet sich jetzt im Lateran; vgl. Bull. dell' Inst. 1833 ; Braun a. a. O. S. 750. — Das umfangreichste und berühmteste r den uns bekannten antiken Mosaikwerken ist die sogenannte randerschlacht, am 24. Oct. 1831 zu Pompeji in der Casa Fauno entdeckt (vgl. über die Entdeckung Fiorelli, Pompeia-m antiquitatum historia II, p. 251); 'es stellt eine Schlacht dar chen Griechen unter Führung eines jugendlichen Anführers, in der Hitze des Kampfes der Helm vom Kopfe gefallen ist en Antlitz aber keine Aehnlichkeit mit den sicheren Darstell-n Alexanders des Grossen zeigt), gegen behoste, mit turban-ichen Kopftüchern und Halsringen versehene Barbaren (wol Perser als, wie Andre angenommen haben, Kelten), deren hrer, einen Bogen in der Linken, auf einem von vier Rossen genen Wagen sich mitten im Schlachtgetümmel befindet. Es

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ist dieses Werk, eine ebenso grandiose als wohlgeordnete und a malerischen Effecten reiche Composition, auch in der Farbengebun vortrefflich, mehr als irgend ein anderes geeignet, uns eine würdig Vorstellung nicht nur von der hohen Stufe der Kunst, welche di Mosaikarbeit im Alterthum erreicht hatte, sondern auch von de Wesen und der Bedeutung der jüngern griechischen Historier malerei, wie sie sich besonders in den Schulen von Sikyon un Kleinasien ausgebildet hatte, zu gewähren.' Bursian, Allg. En S. 486; vgl. Zahn, die schönsten Ornamente und Gemälde von Pon peji II. Taf. 91—93; Müller-Wieseler I. Taf. 55 Nr. 273; Welcke Kleine Schriften III. S. 460.) — Andere Mosaiküberreste sind ver zeichnet in Müller's Handb. § 322. Ueber die Mosaikarbeiten vg Brunn II, S. 311 ff.; Overbeck, Schriftqu. S. 415.

---

§. 13. Die Toreutik und Gemmenschneidekunst in diese Periode (vgl. ob. § 9 S. 97 ff.).

Diese beiden Künste wurden am Schlusse der Zeit der R publik und mehr noch zur Zeit der Kaiser hauptsächlich a Dienerinnen des Luxus mit Eifer und grossem Erfolge gepfleg Als bedeutende Toreuten werden von Plinius (33, 156) genann die auch als Bildhauer berühmten Pasiteles und Arkesilao ferner Posidonios aus Ephesos, Hedystrachides, Zopyr und die etwas jüngeren Pytheas und Teukros. Besonders ware silberne Trinkgefässe mit Reliefs geschätzt; so zwei von Zopyr gearbeitete silberne Becher, auf denen die Freisprechung des Orest durch den athenischen Areopag dargestellt war, auf 12000 Sesterze geschätzt, und die als Einsatz (emblema) einer Schale verwand Darstellung des Palladiumraubes durch Ulixes und Diomedes vo der Hand des Pytheas für 10000 Denare verkauft. Doch war dies Kunstzweig bereits zu Plinius' Zeit in Verfall und es wurden m noch alte abgegriffene Kunstwerke, als Raritäten, geschätzt. Plin. 3 156: Laudantur circa Pompei Magni aetatem Pasiteles, Posi donius Ephesius, Hedystrachides qui proelia armatosque ca lavit, Zopyrus qui Areopagitas et iudicium Orestis in duobu scyphis HS XII aestumatis. fuit et Pytheas, cuius duae unciae X venierunt: Ulixes et Diomedes erant in phialae emblemate Palla dium subripientes. fecit idem et cocos magiriscia appellatos pa volis potoriis, e quibus ne exemplaria quidem liceret exprimer tam opportuna iniuriae subtilitas erat. Habuit et Teucer cr

arius famam subitoque ars haec ita exolevit ut sola iam vetustate nseatur usuque attritis caelaturis, ne figura discerni possit, aucto-as constet. Vgl. Bursian, Allg. Enc. S. 504; Brunn II, S. 410 ff.; rerbeck, Schriftqu. S. 417.

Der bedeutendste Meister in der Gemmenschneidekunst chst Pyrgoteles (s. ob. § 9 S. 101) war Dioskurides, unter igustus, auf dessen Siegelringe er den Kopf des Kaisers so ausser-lentlich ähnlich schnitt, dass dieser sich desselben in den letzten hren seiner Regierung und dann seine Nachfolger zum Siegeln lienten (Plin. 37, 8: qui divi Augusti imaginem simillime ex-ssit, qua postea principes signant, Dioscurides; vgl. Suet. g. 50: In diplomatibus libellisque et epistolis signandis initio inge usus est, mox imagine Magni Alexandri, novissime sua, oscuridis manu sculpta, qua signari insecuti quoque principes severarunt). Ob die mit dem Namen des Dioskurides bezeich-en noch vorhandenen Gemmen echt sind, erscheint sehr zweifel-t, vgl. Brunn II, S. 479 ff. Die umfangreichsten und berühm-en Cameen sind folgende drei (Müll. Handb. § 200, 2):

1) Die sogenannte Gemma Augustea oder die Apotheose Augustus, im k. k. Cabinet zu Wien, eine Onyxcamee von sorgfältigsten Arbeit, 9×8 Zoll gross. Dargestellt ist die usteische Familie im J. 12. Augustus (neben ihm sein Horoscop, Eckh. doctr. n. VI, p. 109) mit dem Lituus als Zeichen der picien, thront als siegreicher Jupiter mit Roma zusammen; ra, Oceanus, Abundantia umgeben den Thron und kränzen ihn. erius, über die Pannonier triumphirend, steigt vom Wagen, eine Victoria führt, um sich vor Augustus zu prosterniren; Suet. Tib. 20. Germanicus hat zugleich honores triumphales lten. Unten wird von römischen Legionaren und Auxiliaren Tropäon errichtet (wobei der Scorpion auf einem Schilde viel-t auf Tiberius' Horoscop geht). Vgl. Eckhel, Choix des pierres ées du cabinet impérial des antiques, pl. 1; Müll.-Wiesel. I, 69 Nr. 377; Passow in Zeitschr. f. d. Alterthumsw. 1834 1, 2. nach Thiersch, Epochen S. 305.

2) Die Pariser Camee, durch Balduin II. aus Konstantinopel udwig IX. von Frankreich gelangt, jetzt im Pariser Cabinet médailles, die grösste und figurenreichste unter allen, 13×11 Zoll, Sardonyx aus 5 Lagen, gewöhnlich für ein Werk der augustei-n Zeit gehalten, wahrscheinlich aber nur eine ins dritte christl. h. gehörende Copie eines ältern Originals. Dargestellt ist die

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

augusteische Familie einige Zeit nach Augustus' Tode. Obe Augustus im Himmel, bewillkommnet von Aeneas, Divus Juli und Drusus. In der Mitte: Tiberius als Jupiter Aegiochos neb Livia-Ceres, unter dessen Auspicien Germanicus im Jahre 17 na dem Orient geht. Umher die ältere Agrippina, Caligula (Su Calig. 10: comitatus est patrem et Syriaca expeditione) Drusus ein Arsaciden-Prinz (?) Klio, Polymnia. Unten: Die Nationen Ge maniens und des Orients überwunden. Vgl. Thiersch, Epoch S. 305; Müll.-Wiesel. I, Taf. 69 Nr. 378.

3) Die Niederländische Camee, im Haag, ein Sardon von 3 Lagen, 10 Zoll hoch, trefflich entworfen, aber viel schlecht als die anderen ausgeführt. Darstellung: Claudius als triumphirend Jupiter (nach dem britannischen Kriege), Messalina, Octavia u Britannicus auf einem Wagen, welchen Kentauren als Tropäe träger führen; Victoria voranfliegend. Vgl. De Jonge, Notice sur Cabinet des Médailles du Roi des Pays-Bas, I. Suppl. 1824. p. 1 Millin, Gal. myth. pl. 177 n. 678; Mongez, Iconographie romaine pl. 5

Ueber andre Gemmen s. Müll. Handb. § 200; Bursian, Al Enc. S. 505 ff.

XXXVII. Abschnitt. System der Kunstformen.

J. J. Winckelmann's Werke (8 Bde., Dresd. 1808—1820; neue Au 2 Bde. 4. 1829 u. 1847).

K. O. Müller's Handbuch der Archäologie der Kunst (3. Aufl., mit Zusä von Welcker, Bresl. 1848).

C. L. Stieglitz, Baukunst der Alten (Leipz. 1796).

Dessen Archäologie der Baukunst der Griechen u. Römer (2 Bde., 180

A. Hirt, Baukunst nach den Grundsätzen der Alten (Berl. 1809 ff.).

C. Bötticher, die Tektonik der Hellenen (2 Bde., 4. u. Atlas, Berl. 18

W. Lübke, Geschichte der Architektur etc. (Leipz. 1855).

J. M. Mauch, die architektonischen Ordnungen der Griechen und Rö (5. Aufl., mit 100 Kupfertafeln, Berl. 1861. 4).

L. Lohde, die Architektonik der Hellenen nach C. Bötticher's Tektonik Hellenen (Berl. 1862. 4).

A. Witzschel, Art. Theater, in Pauly's Real-Enc. VI. S. 1754 ff.

§. 1. Der Lehre von den antiken Kunstformen geht die Le von den bei jedem Kunstzweige bearbeiteten Stoffen vorauf, u zwar sowol in der Architektonik und Tektonik, als in Plastik, Malerei, Toreutik und Gemmenschneidekunst (von der Stempelschneidekunst werden im folg. Abschn., in Numismatik, behandelt).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

A. In der Architektonik. Müller's Handb. § 268 ff.

1. Die Hauptmaterialien sind a. Stein, b. Holz, c. weiche lassen (Lehm, Kalk, Gyps etc.), d. Metall.

a. Stein, bei den Griechen: λᾶς, gewöhnlicher Feldstein; — λίθος, eine bessere Steinart; — λίθος λευκός, seltener μαρμάρινος, Marmor; — πῶρος, πώρινος λίθος (porus lapis bei lin.), ein leichter, aber fester Kalktuf, der beim delphischen und ympischen Tempel gebraucht wurde; — κογχίτης λίθος, Muschelalk oder -Marmor (lumachella bianca antica), besond. in Megara wöhnlich (Paus. I, 44, 9, λίθος κογχυλιάτης bei Xenoph. Anab. III, 10 gen.). Der Marmor kam vorzüglich aus den Steinbrüchen m Hymettos, Pentelikon, von Paros, aus der Gegend von phesos, vom Prokonnesos; der Kalktuf aus verschiedenen Gegenden riechenlands. — In Rom wurde anfangs besonders der lapis banus gebraucht, ein vulkanischer Tuf von grauer Farbe (jetzt perino gen.); ähnlich dem lapis Albanus war der lapis Gabinus, denas und der härtere Volsiniensis; — ferner der lapis burtinus, der härtere Kalktuf oder Sinter von Tibur (jetzt avertino); — lapis ruber, der erdige Tuf, weniger brauchbar. äter wurde der Gebrauch des Marmors immer allgemeiner, d zwar ausser dem weissen, aus Griechenland oder vom Berge na (in Etrurien) auch die grünen, gelben und bunten Arten. ber die verschiedenen von den Alten angewandten Marmorarten l. auch Krause, Art. Marmor in Pauly's Real-Enc. IV, S. 1573 ff. Ausser dem bisher erwähnten Gestein sind Breccien, Porphyren, Basalte (lapis basanites, vgl. Buttmann, Mus. d. Alterthumsw. 2, S. 57 ff.), Granite (von Ilva und Igilium, auch bei Philä h um 200 n. Chr. gebrochen) in Anwendung gekommen. Je h dem Grade der grössern oder geringern Härte der Steine erschied man structurae molles (lap. Albanus), temperatae . Tiburtinus), durae (silex, Basalt). — Die Behandlung des einmaterials war im Allgemeinen eine dreifache: entweder rde der gewachsene Felsboden behauen; so bei den Griechen zu Katakomben und hie und da zu Paneen und Nymphäen; oder einzelne abgelöste Steine wurden, wie sie sich fanden r wie sie gebrochen wurden, zusammengesetzt und verbunden γάδες λίθοι, caementa, opus incertum); — oder endlich Steine wurden behauen, und zwar entweder in unregelmässigen l polygonen Formen, wie bei den mykenäischen und anderen

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Mauern (s. im vor. Abschn. S. 7 ff.) und bei der appischen Strass
oder rechtwinklig und regelmässig (*σύννομοι λίθοι, πλίνθοι*
woraus das isodomum, pseudisodomum und reticulatu
opus (*δικτυόθετον*, mit durchlaufenden, diagonalen Linien) hervo
gingen. Neben dem gewöhnlichen Behauen des Steines komm
schon in frühen Zeiten das besonders bei weicherem Material a
wendbare Drehen von Säulencylindern (turbines) auf ein
Art von Drehbank vor (vgl. Klenze, Amalthea III, S. 72); au
sägte man Marmor mit naxischem oder äthiopischem Sande (Pli
36, 51 ff.). — Bei der Zusammensetzung der Steinstücke wand
die ältere Zeit gar keine Verbindungsmittel oder doch n
hölzerne Döbel oder eiserne Klammern und Schwalbe
schwänze (*τόρμοι, γόμφοι*), die spätere Zeit zur Verbindu
Mörtel in reichem Masse an.

b. Holz, das älteste, weil am leichtesten zu beschaffen
und bearbeitende Baumaterial nicht blos für die Privathäus
sondern auch für die Tempel, wurde bei öffentlichen Gebäud
allmälig nur noch für die Decke (an den athenischen Tempe
waren auch diese in der Regel von Stein) und für das Sparre
werk des Daches angewandt, bis es auch von hier durch d
Vorherrschen des Gewölbes verdrängt wurde. Die am meist
als Bauholz (materia) angewandten Holzarten waren abies, que
cus, esculus, cupressus, larix, alnus. — Die technischen B
zeichnungen für die Haupttheile des Sparrenwerkes sind: *δοκ*
δοκίδες, tigna, Hauptbalken; columen od. culmen, Giebelsäu
cantherii, Sparren; templa, Fetten; *στρωτῆρες*, asseres, Latt

c. Weiche Massen: Lehm, zu Backsteinen geformt u
entweder an der Luft getrocknet oder am Feuer gebrannt, wie
Orient (Aegypten, Babylonien etc.) und Lydien, so auch in Griech
land und in Rom bei öffentlichen Gebäuden verwendet (aus Bac
steinen waren die Mauern von Mantinea, die alte Südmauer v
Athen, mehrere Gebäude in Olympia, mehrere kleine Tempel
Pausanias; der Palast des Krösus zu Sardis, der des Attalus in Tral
des Mausolos in Halikarnassos u. a.; — in Italien waren alte Bac
steinmauern in Arretium; im alten Rom gewöhnlich auf steiner
Sockel; Landgebäude machte man aus ungebrannten Backstein
und Lehm). — Der gelöschte Kalk, mit Sand oder in Itali
mit der vulkanischen Puzollan-Erde (Puteolanus pulvis) vermisc
wurde als Mörtel zur Verbindung der Steine, auch zur Bereitu

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

nes Estrichs und zu ähnlichen Zwecken; Kalk, Gyps, Marmor-
taub u. dgl. zum Anwurf (*κονίασις*, tectorium), zu Stuccatur-
beiten (albarium opus) u. dgl. gebraucht.

d. Metall, in altgriechischen Zeiten besonders zur Aus-
hmückung und Bekleidung, aber wol auch zur innern Construc-
on von Gebäuden angewandt (Plin. 34, 13: Prisci limina etiam
valvas in templis ex aere factitavere. Apollon. Rhod. 3, 217:
μηχὸς ἐφ' ἑπτερθε δόμοιο λαΐνεος χαλκέῃσιν ἐπὶ γλυφίδεσσιν).
äter verschwindet es aus den wesentlichen Theilen der Gebäude,
s es in römischer Zeit wieder mehr zu Dachwerken, besonders
Wölbungen von grösserem Umfange angewandt wurde (so im
ntheon, im Tempel der Roma, im Forum Trajanum, s. im vor.
schn. S. 128 ff.).

2. Die geometrischen Grundformen der Architektur sind:
die grade Linie und ebne Fläche; b. die krumme Linie
d Fläche. Die Dimensionen dieser Flächen sowie ihre Ver-
ltnisse gegen einander erhalten durch statische und ästhetische
setze (einfache Zahlenverhältnisse, symmetrisches Entsprechen,
rherrschen gewisser Hauptlinien) ihre Bestimmung, welche die
iechen praktisch auf das feinste beobachteten. — Die technischen
zeichnungen der einzelnen untergeordneten, abbrechenden,
rbereitenden Formen oder Glieder sind: a. Gradlinige:
fascia, Streifen; — 2) taenia, Band; — 3) quadra, Platte,
h Plättlein, Riemlein (listello) gen.; — 4) supercilium, Ueber-
lag; — 5) schräger Ab- und Anlauf. — b. Krummlinige:
torus, Pfühl, Rundstab, auch Wulst (toro); — 2) echinus,
lst, Viertelstab (ovalo), *α*) nach oben, *β*) nach unten; — 3) astra-
lus, Rundstab, Stäblein, Ring (tondino); — 4) striae, striges,
hlkehlen, Cannelüren; — 5) cymatium Doricum, Hohlleisten,
hlkehle, Viertelkehle (sguscio), *α*) nach oben, aufrechte, *β*) nach
en, umgestürzte; — 6) trochilus, Einziehung, Hohlkehle, aus
ei ungleichen Quadraten (scotia); — 7) apophygis, apothesis,
lauf oder Ablauf in einer gebogenen Linie; — 8) cymatium
sbium, Welle, Karnies, *α*) rechter Karnies (golo dritta, der
ere Quadrant auswärts): steigend (sima) — fallend; *β*) verkehrter
rnies (gola rovescia): steigend — fallend. Mehrere dieser Glieder
tatten eine Unterhöhlung, die im Aufrisse der Gesammtfläche
ht sichtbar ist, aber für den Anblick von unten eine wohlthä-
e Absonderung und Schattirung hervorbringt.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

3. Die Architekturstücke sind Zusammensetzungen ge metrischer Formen, welche schon die bestimmte Richtung a architektonische Zwecke in sich tragen, aber diese doch in d Regel erst erfüllen, wenn sie zu einem grossen Ganzen vereini werden. Sie theilen sich in tragende, getragene und in d Mitte stehende. Unter den tragenden ist die Säule die n türlich gegebene Form, wo einzelne Punkte auf möglichst siche und dauerhafte Weise zu unterstützen sind, von denen alsda durch die Cohärenz der Masse das Dazwischenliegende gehalt und getragen wird. Die besondre Form der Säule hängt hau sächlich von der Art ab, wie die tragende Platte mit dem obe Ende des Schaftes verbunden und vermittelt wird, was in d dorischen Säule, welche die Bestimmung der Säule am klarst und reinsten ausspricht, auf die einfachste Weise durch eine a schwellende Ausbreitung geschieht, womit die ionische übe hängende und sich gleichsam elastisch vordrängende Zierat verbindet, bis die korinthische an die Stelle der einfachen A schwellung der dorischen Gattung einen sich allmälig erweite den, mit Vegetation reich umwachsenen schlank emporstrebend Körper setzt. Dabei nimmt das ionische Capitäl das dorische, korinthische die charakteristischen Formen des ionischen in s auf, nach dem durchgängigen Bestreben der griechischen Kur bei neuer Entwicklung von der frühern Form nichts ohne Gru aufzuopfern (vgl. Normand, Nouv. parallèle des ordres d'archit ture, fortgesetzt von J. M. Mauch, Berl. 1832; C. A. Rosentl von der Entstehung und Bedeutung der architekton. Formen Griechen, Berl. 1830; J. H. Wolff, Beiträge zur Aesthetik Baukunst oder die Grundsätze der plastischen Formen nach wiesen an den Haupttheilen der griech. Architekt., 1834; Kug Polychromie S. 36 ff.). — Für jede Säulenordnung sind versch dene Perioden der Entwickelung zu unterscheiden. a) Für dorische: 1) die alte stämmige Säule des Peloponnes und S liens; 2) die später in Sicilien übliche, etwas schlankere und s stark verjüngte; 3) die erhabene graciöse des perikleïschen Ath 4) die verlängerte und geschwächte der macedonischen und rö ischen Zeit; 5) die Versuche, ihr einen reichern Charakter zu ben, besonders an Ehrensäulen (wie an der Trajanssäule, s. vor. Abschn. S. 129 ff.). — b) Für die ionische Säulenordnung: 1) in Ionien ausgebildete einfache Form, theils mit gradlinigem, th mit ausgebogenem Canal; 2) die reichere und zusammengesetzt

m Tempel der Athene Polias (s. oben S. 54 ff.) und andre Neben-
ormen in verschiedenen griechischen Städten; 3) manche in röm-
cher Zeit gemachte Versuche, ihr abwechselnden Schmuck von
culptur zu geben (wie an mehreren Säulen in Pompeji, vgl. Ma-
is Livr. 25). — Endlich c) für die korinthische Säulenordnung:
die noch schwankenden oder willkürlich abweichenden, zum
heil dem ionischen Capitäl noch sehr nahe stehenden Formen in
higalia am Didymaeon, am Denkmal des Lysikrates und Thurm
s Kyrrhestes, auch in Pompeji (vgl. Müll. Handb. § 108, 4;
109, 12; 15; § 153, 4); 2) die festen Formen der ausgebildeten
rdnung; 3) die überladne Nebenform des compositen Capitäls;
Variationen durch Zufügung von Figuren, z. B. Victorien, Tro-
äen, Flügelpferden, Delphinen, Adlern: Vorspiele mancher roh
antastischen vorgothischen Formen.

4. Die Säule besteht aus drei Haupttheilen, nämlich der
sis, dem Schaft und dem Capitäl. 1) die Basis oder der
ulenfuss, spira, gibt der Säule ausser einer breitern vier-
kigen Grundlage eine Art von Gürtung am untern Schaftende,
ist daher für schlankere und mehr entwickelte Säulenformen
eckmässig, während die dorischen Säulen der ersten Arten un-
ttelbar von der Grundfläche aufsteigen. Die Basis hat zwei
uptarten: die attische, Atticurges (Vitr. III, 5, 2; IV, 6, 1;
und die ionische, Ionica. Die attische besteht a) aus dem
tersatze oder der Platte, plinthus (der indes bei der att-
hen Basis nicht wesentlich ist); b) dem Wulst oder Pfühl,
rus; c) einer Einziehung, skotia od. trochilus; d) einem
eiten torus. Die ionische Basis hat zunächst über dem Unter-
ze eine Einziehung, darauf folgt eine zweite, und über dieser
torus. Bei beiden Basisarten treten zwischen die Haupt-
eder noch schmale trennende oder den Uebergang machende
isten, astragali und supercilium. — 2) Der Schaft, sca-
s, ist gewöhnlich cannelirt, ῥαβδωτός, wobei die Säule durch
vertikalen Streifen an scheinbarer Höhe und durch das leben-
ere Spiel von Licht und Schatten an Reiz gewinnt. Dadurch
fällt die Aussenfläche der Säule entweder in blosse Hohl-
hlen oder Cannelüren, striatura dorici generis, oder in
nnelüren und Stege, striae et striges. Durch die Höhe
Schafts, welche sich nach der Breite des Tempels bestimmt,
d auch sämmtliche Verhältnisse, sowol für seine eigne Stärke
die übrigen Theile gegeben. An den jüngeren dorischen und

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

anderen Säulen beobachtet man die Schwellung, adiecti ἔντασις. — 3) Das Capitäl (od. Capitell), capitulum, κιόκρ νον, ἐπίκρανον, auch κεφαλή (Athenaeus V. p. 206), ist in d drei Hauptsäulenordnungen verschieden. a) Das dorische, c pitulum doricum, zerfällt in α) hypotrachelium, Säule hals, mit den Einschnitten als Absonderung vom Schaft; β) ech nus mit den annuli oder Ringen (ursprünglich wol Metallreif um das hölzerne Capitäl); γ) plinthus od. abacus (bei Vitruv u an römischen Gebäuden mit einem cymatium). — b) Das ionisc Capitäl, capitulum ionicum, enthält: α) hypotrachelium (n in der zweiten Gattung); β) echinus mit einem astragalus L bius darunter (einem torus darüber nur in der zweiten Gattun γ) canalis, Canal, und volutae, Schnecken, mit den oculi axes, Augen und Säumen, an zwei Seiten; an den beiden a deren die pulvini, Polster, mit den baltei, Gurten (welche S ten beim gewöhnlichen Capitäl mit jenen beiden abwechseln, be Eckcapitäl aber aneinanderstossen); δ) abacus et cymatium. c) Das korinthische Capitäl, Corinthiurges, mit zwei Hau theilen: α) calathus, Kelch des Capitäls, dessen Ornamente sich drei Streifen erheben, nämlich erstens: acht Akanthusblätt zweitens: acht Akanthusblätter mit Stengeln, cauliculi, zwischen, und drittens: vier Schnecken und vier Schnörkel, lices, mit Akanthusknospen und Blättern; β) abacus, aus matium und sima oder auch anders zusammengesetzt, mit v springenden Ecken, an den eingebogenen Stellen mit Blumen verzi

5. Der Pfeiler, pîla (Paul. ex Festo p. 204 ed. Müll.: P quae parietem sustentat). Verschiedene Arten desselben: a) freistehende Pfeiler oder Ständer, z. B. bei einer aus T pichen gebildeten Wand, an einer Brücke u. dgl., pîla, σταθμ ὀρθοστάτης; — b) Eckwandpfeiler, welche den Schluss ei Wand verstärken, antae, παραστάδες, φλιαί, (sie wurden bes ders an den vorspringenden Cellenwänden der Tempel angebra die daher templa in antis, ναοὶ ἐν παραστάσι, genannt wurd — c) Pfeiler, welche die Wand gegen die Thür abgrenzen, Thü pfosten, postes, σταθμοί, παραστάδες (vgl. Pollux I, 76: Σταθμοὶ δὲ τὰ ἑκατέρωθεν ξύλα κατὰ πλευρὰν τῶν θυρῶν, ἃ παραστάδας φασίν); — d) Pfeiler, welche aus einer Wand h vortreten, Wandpfeiler, Pilaster, παραστάται; — 5a) Strel pfeiler, anterides, ἀντηρίδες. Auch gehören hieher kürz und abgebrochene Pfeiler, welche theils als Postamente für Säul

stylobatae, theils zu anderen Zwecken dienen. — Die Hauptheile des Pfeilers sind: a) der Fuss, spira (mehr bei der ionischen als bei der dorischen Ordnung); b) der Schaft oder Würfel, truncus; — c) das Capitül, *ἐπίκρανον, μέτωπον*, das stets leichter als bei den Säulen ist und entweder gesimsartig aus einfachen Gliedern (z. B. Band mit Ringen, Welle, Wulst, Kehle, Platte) zusammengesetzt oder nach Analogie des Säulencapitäls geschmückt wird. (Am Parthenon ist das gesimsartige Pilastercapitäl besonders reich zusammengesetzt; es hat einen obern unterhöhlten echinus und einen untern mit der Eierverzierung). — Bildsäulen, welche einzeln stehende Pfeiler oder Pilaster vertreten, die sogen. Atlanten, Telamonen, Karyatiden, wurden in der griechischen Architektur nur sehr mässig und nie ohne eine besondere Beziehung auf den Zweck und die Bedeutung des Gebäudes angewandt; viel häufiger waren solche Stützen bei Dreifüssen, Kesseln, Thronen, Fussschemeln und anderen Geräthen. (Müll. Handb. § 278 ff.)

6. Die Mauer, murus, *τεῖχος*, oder Wand, paries, *τοῖχος*, ist die Fortsetzung des Pfeilers, deren Hauptzweck neben dem Stützen das Einschliessen ist. Sie erhält indes oft nach Art der Pilaster drei Theile, den Fuss, den Würfel und eine Art Capitäl oder Sims, welche Begriffe oft zusammenfallen (*ἐπίκρανον, θριγκός*). Niedrige Mauern kommen zunächst unabhängig für sich als Umzäunungen (maceria, *μάσται*) vor; dann aber als Untersätze der Hauptwände, um diese über den gewöhnlichen Boden zu erheben und schon den Fuss derselben sichtbar zu machen. Solche Untermauern, die wenig vor der Hauptwand hervortreten, mit oder ohne Stufen, heissen Sockel, crepidines, *κρηπῖδες*; höhere und zierlicher behandelte Untersätze oder Postamente von Säulenbauten heissen pereobatae, stylobatae (bei Vitruv), podia; sie haben einen Fuss, quadra, spira, Würfel, truncus, und Sims, corona. — Auch die Stufen dienen oft hauptsächlich zu grösserer Erhebung eines Gebäudes über den Boden; dann werden durch eingelegte Zwischenstufen Treppen und Zugänge gewonnen. — Zu den niedrigen Mauern gehört auch eine zwischen Pfeilern und Säulen eingefügte steinerne oder hölzerne Brustlehne, pluteus (oder pluteum), an deren Stelle auch metallene Gitter, clatri, cancelli, reticula, treten können.

7. Thüren und Fenster. Die Formen der Thüreinfassung ahmen die des Gebälks (s. im Folg.) in den verschiedenen

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Bauordnungen nach. a) Die dorische Thür besteht aus α) ant
pagmenta, Verkleidungen, welche zusammen mit β) dem s
percilium, der Oberschwelle oder dem Sturz, ζυγά, die Thü
öffnung, lumen ostii, einschliessen und mit Cymatien u
Astragalen eingefasst werden. Dazu tritt über dem Sturz γ) d
hyperthyrum, Thürgesims, bestehend aus Astragalen und de
schützend vortretenden Kranzleisten, corona. — b) Die io
ische Thür hat ebenfalls α) antepagmenta (προστομιαῖα?) u
β) supercilium, welche beide nach Art des ionischen Architra
in Streifen, corsae, mit Astragalen getheilt werden; γ) d
hyperthyrum, an welchem rechts und links δ) Kragsteine od
Seitenrollen, ancones oder parotides (ὦτα in Athen ge
hangen. — c) Die attische Thür, Atticurges, der dorisch
ähnlich, nur gleich der ionischen mit Streifen. — Die Thü
flügel, valvae, mit Schenkeln (scapi), Leisten (impage
und Füllungen (tympana), waren oft vergoldet (Aristoph. A
613: θυρῶσαι χρυσαῖσι θύραις), oft auch chryselephantin, wie
überaus kunstvollen Thüren im Pallastempel zu Syrakus (Cic. Ve
2, 4, 56 § 124: confirmare hoc liquido, iudices, possum, valv
magnificentiores, ex auro atque ebore perfectiores, nullas umqua
ullo in templo fuisse. incredibile dictu est quam multi Graeci
harum valvarum pulchritudine scriptum reliquerint .. ex ebo
diligentissime perfecta argumenta erant in valvis; ähnliche Thür
beschreiben Prop. 2, 31, 11; Verg. Georg. 3, 26. Die Ange
sassen, wie an den kyklopischen Thüren auch später noch in d
Thürschwelle, vgl. Sophocl. Oed. tyr. 1261; Eurip. Her. fur. 10
Theocr. 24, 15). — Die Fenster hatten ähnliche, aber einfache
Einfassungen als die Thüren. Die Verschliessung derselb
geschah durch Laden (vgl. die angustae rimae bei Pers. 3, 2), the
mit durchsichtigem Stoffe, lapis specularis oder Mariengl
lapis phengites (besonders seit Nero), Glas, vitrum (ὕαλο
entweder candidum (λευκή) oder varium, auch versicolor (ἀ
λάσσουσα). Vgl. Hirt, Gesch. d. Bauk. III. S. 66.

8. Das Gebälk, die Vermittelung zwischen den eigentli
stützenden und deckenden Gliedern des Gebäudes bildend, zerfä
in drei Theile: a) in den die Stützen zu Reihen vereinigende
das Architrav, epistylium, Hauptbalken, Unterbalken; b)
den Fries, ζώνη, διάζωμα, der ursprünglich die Bestimmung hatt
die durch Vereinigung der Stützen gebildeten Wände zusamm
zu spannen; und c) in den schon dem Dache angehörigen vo

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

egenden und deckenden Theil, das Gesims. a) Das Architrav.
) das dorische, glatt, mit der taenia darüber, an welcher, unter
en Triglyphen, die regula, das Riemlein, mit den guttae,
ropfen, sitzt; — β) das ionische, bestehend aus zwei oder
ewöhnlich) drei fasciae und dem cymatium cum astragalo
quadra darüber. Dasselbe wird auch über corinthische Säulen
legt. — b) Der Fries. α) der dorische, enthaltend: triglyphi,
reischlitze, über allen Säulen und Intercolumnien, woran die
mora (μηροί, Stege), canaliculi (Schlitze), semicanaliculi
d ein capitulum zu unterscheiden sind; — metopae, Meto-
n; — β) der ionische und korinthische Fries, welcher von
n an der glatten Fläche desselben aus Metall oder Stein ange-
achten Reliefs (Figurenreihen, Bukranien mit Blumengewinden
er anderen arabeskenartigen Verzierungen) zophorus heisst,
t einem cymatium darüber. In der ionischen Architektur ist
r Fries mehr ein Ornament des Gebäudes ohne die wesentliche
deutung des dorischen. — c) Das Gesims. α) das dorische,
thaltend: erstens cymatium doricum — zweitens corona,
σον, der nach allen Seiten schräg vorhangende, aber senkrecht
geschnittene Kranzleisten, darunter, über allen Triglyphen
d Metopen, die Dielenköpfe, mutuli, woran die Tropfen
zen; — ferner drittens ein zweites cymatium; — viertens
na, der Rinnleisten, mit den Löwenköpfen über den Säulen.
β) das ionische Gesims enthält: erstens denticuli, Zahn-
hnitte, nebst der intersectio, μετοχή, den Ausschnitten;
zweitens ein cymatium; — drittens corona, mit rundem
sschnitt des untern Profils; — viertens cymatium; — fünf-
s sima. — γ) das korinthische Gesims, dem ionischen ähn-
h, nur dass unter dem Kranzleisten die Kragsteine, ancones
mutuli, deren Form aus Voluten und Akanthusblättern zu-
mmengesetzt ist, als Träger vortreten.

9. Die Decke bestand nur bei den einfachsten Gebäuden aus
em quer übergelegten Steine; Tempel und andere Prachtge-
ude hatten Felderdecken, lacunaria, φατνώματα, die aus
Holzarbeit, die man auch mit Gold und Elfenbein auslegte, in
in übertragen wurden. (Chryselephantine Lacunarien rechnet
nius, Andromache fragm. 84 ff., p. 22 Ribb., zur alten Königs-
cht: O patria, o Priami domus, Vidi ego te astante ope bar-
rica Tectis caelatis lacuatis, Auro ebore instructam regifice). —
e Alten unterscheiden bei der Decke: a) die zunächst über den

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Architraven liegenden Balken, *δοκοί, δουροδοκοί*; — b) die übe gelegten schmäleren und in einander greifenden Hölzer (im A gemeinen *στρωτῆρες*, einzeln wahrscheinlich *σφηκίσκοι* und *ἰμα τες* gen.); — c) die die Oeffnungen füllenden Decken oder Ka pen, *καλυμμάτια*; welche Theile auch im Steinbau nachgebild aber dann gewöhnlich mehr im Ganzen gearbeitet wurden (v Pollux X, 173; C. I. gr. I. p. 281; 341).

10. Das Dach war an Privatgebäuden entweder flach (d. mit geringer Senkung), oder nach allen Seiten gesenkt, abs tig; an öffentlichen Gebäuden, besonders Tempeln, mit Giebe nach den schmalen Seiten versehen, welche bei den Griechen der Regel ungefähr ein Achtel der Höhe in der Breite halt bei den Römern höher ansteigen. Zum Giebel oder Front fastigium, *ἀετός, ἀέτωμα* gehören: a) tympanum, das inne Giebelfeld; — b) corona et sima über dem tympanum; c) antefixa, Zieraten an den Ecken und über der Spitze; d) acroteria, angularia et medianum, Postamente für Bi säulen, an den Ecken und in der Mitte. — Die schräge Dachse besteht aus a) tegulae, Plattziegel, *καλυπτῆρες*; — b) imbric Hohlziegel, aus Marmor, Thon oder Bronze, welche kunstre in einander gefügt sind. Die Reihe der letzteren schliesst aufrechtstehenden, zierlich geschmückten Frontziegeln, fr tati, imbrices extremi, welche an griechischen Tempeln ni blos über dem Kranze, sondern auch auf der Höhe des Firs sich als ein schöner Putz hinziehen.

11. Die Gewölbe, fornicationes, concamerationes, *ἀψ ψαλεῖς καμφθεῖσαι*, zerfielen, nach der Ausbildung, welche die Theile der Architektur in macedonischer und römischer Zeit erhi in die Hauptarten, welche in der Natur der Sache liegen, dass der Spitzbogen der antiken Baukunst fremd bleiben mus Hauptarten des Gewölbes sind nach Festus: tectum pectinat (in duas partes devexum), Tonnengewölbe; und tectum test dinatum (in quattuor), Kreuz- oder Walmgewölbe. Ein wölbe von geringer Curve und weiter Spannung hiess wahrsche lich solea, vgl. Hirt im Mus. d. Alterthumsw. I. S. 279.

D. Arten der Gebäude (Müll. Handb. § 286 ff. — 296)

1. Die erste Klasse von Bauwerken bilden diejenigen, welchen es blos auf die äussere Fläche ankommt. Sie zerfal in zwei Arten, indem sie theils für sich bestehend (oft

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Hilfe von Schrift und Bild) den Zweck eines Denkmals erfüllen, heils ein anderes bedeutungsvolleres Kunstwerk tragen, oder auch iner Handlung des Lebens (wie den öffentlichen Reden, Rechtprechen u. dgl.) eine emporragende Grundlage zu verschaffen betimmt sind. Die Denkmäler der ersten Art sind die Hermäen, er Agyieus, konische, aus Erde und Steinen aufgeschichtete rabhügel, *κολῶναι*, tumuli; Grabpfeiler, *στῆλαι*, cippi, olumellae, von zierlichen architektonischen Formen, mit Inchriften und oft auch Reliefs; und die liegenden Grabsteine, *τράπεζαι*, mensae. — Zur andern Art gehören die einzelnen Säuen, die schon in den ältesten griechischen Tempeln, bei der leinheit der meisten alten Schnitzbilder, gebraucht wurden, um ie Göttergestalten über die Schaar der Anbeter emporzuheben voraus die Ehrensäulen späterer römischer Zeiten erwuchsen); ächstdem die Pfeiler und Säulen, welche Kessel, Dreifüsse und ndre Anathemen, wie selbst dies Wort andeutet, aufzunehmen estimmt waren (wovon mehr in Reliefs und Gemälden als in architektonischen Resten vorliegt). Ferner gehört hierzu der Herd, στία, die Stätte des Feuers und dadurch Mittelpunkt menschcher Wohnung, an den die Griechen die Vorstellung des Festgründeten und Unverrückbaren anknüpften. Endlich gehören eher das Bema, das Tribunal des Prätors und Feldherrn, die ostra.

2. Den Gegensatz zu dieser Klasse bilden die Einschliessngen aller Art, wie die Mauern der Burgen und Städte mit ren meist überwölbten Thoren; die Einhegungen heiliger ezirke, *περίβολοι*, oder öffentlicher Versammlungsorte, pta, die als nicht unbedeutende Bauwerke vorkommen (die Septa s Comitium von Tullus Hostilius, Cic. de re publ. 2, 17, 31; die pta Iulia u. a. In Athen waren solche Umhegungen meist nur icht aus Flechtwerk — die *γέρρα* der Ekklesia — oder aus gegenen Seilen, die *περισχοίνισμα* des Rathes).

3. Indem zu dieser Einschliessung das Dach hinzutritt, entcht das Haus. Das einfachste Haus war der Tempel, *ναός*, dis, zunächst nichts als ein Ort, wo ein Kultusbild auf eine chere Weise aufgehoben und geschützt ist, der indes selbst durch ierliche Wahl und Gründung (*ἵδρυσις* in Griechenland, inauguratio, dedicatio und consecratio in Rom) geheiligt wird. Das erschlossne, Geheimnissvolle bleibt immer der Charakter des gentlichen *ναός*, der darum niemals Fenster erhält; damit ver-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

einigt sich indes bald ein freies und offenes, und zugleich Schatten und Schutz darbietendes Aeusseres, indem der Tempel Vorhallen und Umgänge von Säulen erhält (laxamentum). Später (im ionischen Baustil) erhält auch das Innere des Tempels durch die Hypäthral-Einrichtung (*ναοὶ ὕπαιθροι*, s. die folg. Anmerk.) ein helleres und geräumigeres Ansehen; sonst gewährte die sehr grosse Thür das einzige Tageslicht.

Die Tempel zerfallen in folgende Arten:

a. in Rücksicht auf die Säulenstellung umher in:

1) aedis in antis, *ναὸς ἐν παραστάσιν*, mit Eckwandpfeilern unter dem Giebel;
2) prostylos, mit Säulenhallen an der Vorderseite, und
3) amphiprostylos, an beiden schmalen Seiten;
4) peripteros, mit Säulenumgängen;
5) pseudoperipteros, mit Halbsäulen umher;
6) dipteros, mit doppeltem Säulenumgang;
7) pseudodipteros, mit einem Umgange von doppelter Breite;
8) den nach tuskanischer Bauart angelegten Tempel (dorisch mit bedeutenden Abweichungen, vgl. Vitr. III, 3, 5; Müll. Handb. § 169).
9) den nach gemischter griechisch-tuskanischer Bauart aufgeführten Tempel; —

b. in Rücksicht auf die Säulenzahl (der Vorderseite) in den tetrastylos, hexastylos, oktastylos, dekastylos, dodekastylos; —

c. hinsichtlich der Weite der Intercolumnien in

1) pyknostylos (3 mod.) — 2) systylos (4 mod.) — 3) eustylos ($4^1/_2$ mod.) — 4) diastylos (6 mod.) — 5) araeostylos (mehr als 6 mod.). —

d. Eine Nebenart des Tempelbaues, der Rundtempel, zerfällt in:

1) monopteros, wo blos Brüstungen oder Gitter die Intercolumien verschliessen;
2) peripteros; } s. im Vorsteh. Nr. a, 4 u. 5;
3) pseudoperipteros }
4) Rundtempel mit einer Vorhalle, einem prostylum. —

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Bei den Haupttheilen grösserer Tempelgebäude unterscheidet man:

1) den Grundbau mit den Stufen, suggestus, *κρηπίς* oder *κρηπίδωμα*;
2) das eigentliche Tempelhaus, cella, *ναός*, *σηκός*, bisweilen in demselben Gebäude doppelt; hiezu gehören:
   a) *τὸ ἔδος*, der Standort des Gottesbildes, häufig mit einer Brustwehr oder mit Gittern eingefasst;
   b) *ὕπαιθρον*, der mittlere Platz unter freiem Himmel;
   c) *στοαί*, die Säulenhallen umher, auch *ὑπερῷοι*, höhere Galerien;
   d) zuweilen ein *ἄδυτον*, das Allerheiligste; —
3) das Vorhaus, *προναός*;
4) die Nachzelle, *ὀπισθόδομος*;
5) der Säulenumgang, *πτέρωμα*, alae, die prostyla inbegriffen;
6) nur in besonderen Fällen (im Tempel der Athene Polias auf der Akropolis, s. Müll. Handb. § 109, 4) angebaute Säulenhallen, *προστάσεις*.

Vgl. auch ob. III. Abth. S. 217 ff.

Ueber die *ναοὶ ὕπαιθροι* bemerkt Lohde, die Architekton. d. Hellenen 17: Bei der Form Peripteros, Dipteros und Pseudodipteros werden wir die la des Tempels nur durch ein Oberlicht, durch ein hypäthrisches Licht ksam beleuchtet denken können; Tempel der genannten Form werden also Bezug auf die Beleuchtung ihrer Cella Hypäthraltempel (*ναοὶ ὕπαιθροι*) nennen sein. Vitruv (III, 1, 8 p. 70 Rose) beschreibt uns die Anordnung Cellen solcher Hypäthraltempel; er sagt, dass im Innern derselben, abgekt von den Wänden, Säulenstellungen und zwar in zwei Stockwerken übernder sich befunden hätten, 'zu einem Umgang wie die Portiken der Perilien' (ad circuitionem ut porticus peristyliorum). Nach dieser Beschreibung nte es scheinen, als wenn diese Säulenstellungen im Innern der Cella sich s um dieselbe gezogen und wirklich einen Umgang gewährt hätten, 'wie die ticus bei den Peristylien', d. h. wie die gesäulten Hallen, die rings einen oder einen hofähnlichen Raum umgeben. Die Monumente widerlegen aber e Ansicht als irrthümlich. Das besterhaltene Beispiel dieser Art von npel, auf welches die Beschreibung von Vitruv noch am besten passt, ist der nannte Poseidon- oder Neptuntempel zu Paestum (vgl. ob. S. 20); allen erhaltenen Beispielen dieser Art von Tempeln haben sich allein bei die doppelten Säulenstellungen übereinander im Innern der Cella erhalten. se übereinander stehenden Säulenreihen sind aber hier nur längs den Langan der Cella hin angeordnet, gewähren also keinen Umgang, sondern bilden mehr nur drei Schiffe, nämlich ein breites und hohes Mittelschiff mit einem

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

schmalen Nebenschiff zu jeder Seite, davon jedes aus zwei Stockwerken besteht. Bei dem genannten Baudenkmal sind auch die Treppen noch erhalten, auf denen man zu diesem obern Stockwerk gelangen konnte. Da die beiden oberen Portiken oder Hyperöen (ὑπερῷα) nicht mit einander in Verbindung standen, so musste natürlich zu jeder eine besondere Treppe führen. Diese beiden Treppen liegen nun bei dem von uns angeführten Beispiel in einer Doppelwand, die den Pronaos vom Naos scheidet, rechts und links vom Eingang in die Cella. Es ist nicht durchaus nothwendig, dass diese Treppen zu den Hyperöen immer an dieser Stelle sich befunden haben; im Zeustempel zu Olympia, im Parthenon zu Athen befanden sie sich höchst wahrscheinlich im Hintergrund der Cella und zu beiden Seiten der Aedicula des Bildes, vielleicht zugleich aus dem Grunde, um die Kolossalstatuen jener Tempel in ihren höher gelegenen Theilen aus grösserer Nähe von den Ruheplätzen dieser Treppen aus besser betrachten zu können.

Die Cellen derartiger grosser Tempel wurden nun von obenher, durch von oben einfallendes Licht erleuchtet. Hätte man derartige Cellen durch Seitenfenster erleuchten wollen, so würde eine solche Beleuchtung bei den ihren Umfassungswänden vorgebauten Hallen gänzlich unwirksam geblieben sein, weil bei solcher Anlage das Tageslicht erst unter einer Decke hätte wegstreichen müssen, ehe es zum Fenster gelangen konnte, und hiedurch dasselbe sehr gedämpft worden wäre. Da Zenithlicht zur Beleuchtung eines geschlossenen Raumes viel wirksamer als Verticallicht ist, so wird eine im Dache und in der Decke der Cella angebrachte Oeffnung, ein Opaion von mässiger Grösse schon ausgereicht haben die Cella zu erleuchten. Wir werden daher bei hypäthrischen Tempeln nicht das ganze Mittelschiff der Cella ohne Decke und Dach anzunehmen haben, wie man früher gethan hat, sondern nur den mittlern Raum desselben: 'nur das Mittel ist unter freiem Himmel und ohne Dach' (medium autem sub divo est sine tecto) sagt Vitruv.

Vgl. auch K. Fr. Hermann, die Hypäthratempel des Alterthums (Götting. 1844) — Ross, Hellenika 1846 Stück 1. — C. Bötticher, der Hypäthral-Tempel (Leipz. 1846) — R. Rochette im Journ. des Savants 1846 p. 669; 721.

4. Die zum Zuschauen von Wettkämpfen für musische, gymnische und andere Agonen eingerichteten Bauten. Ein offener Raum, geebnet und nach den Anforderungen des Agon abgesteckt und eingetheilt, bildet den ersten und wesentlichsten Theil; darüber müssen sich, um möglichst Viele zuschauen zu lassen, terrassenförmige Flächen und Stufen erheben, welche indessen oft, besonders bei Stadien und Hippodromen, auf eine natürliche Weise durch Benutzung der umliegenden Höhen gewonnen wurden.

a. Beim Theater tritt zu dem ebnen Tanzplatz, dem ursprünglichen χορός, noch ein Gerüst mit seiner Rückwand hinzu, welche einzelne Personen über die Menge emporzuheben und in einer fremden, dichterischen Welt zu zeigen bestimmt war. Daraus ergeben sich die Theile des Theaters:

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

1) Orchestra, mit der Thymele (dem Dionysos-Altar) in
r Mitte, und den offenen Zugängen (δρόμος?) an der Seite (de-
n Raum Andre der Bühne zutheilen); —

2) Scenengebäude, bestehend aus a) der Scenenwand,
ηνή, mit ihrer festen Dekoration, die sich in mehreren Stock-
erken (episcenia) erhebt und aus Säulen, Zwischenwänden und
ebälk zusammengesetzt ist; — b) den vortretenden Seitenwän-
n oder Flügeln (παρασκήνια, versurae procurrentes); —
dem Raum vor der Scenenwand zwischen den Flügeln (προ-
ήνιον), welcher durch ein hölzernes Gerüst (ὀκρίβας, λογεῖον)
öht ist; — d) der Fronte dieses Gerüsts gegen die Zu-
auer und dem dadurch bedeckten Raume (ὑποσκήνιον); —

3) Der Schauplatz oder das eigentliche Theatron (κοῖ-
ν, cavea), die in einem verlängerten Halbkreise umherlaufenden
zstufen concentrisch getheilt durch breite Gänge (διαζώματα,
aecinctiones), keilförmig durch herablaufende Treppen (in die
κίδας, cuneos). Die Sitzstufen waren in älterer Zeit hölzerne
rüste (ἴκρια), bei den griechischen Theatern meist auf dem Fels-
len angelegt.

4) Der Säulenumgang, περίπατος, über den Sitzreihen, der
n Theatron zur Erweiterung, dem Ganzen zum imposanten Ab-
luss diente, und auch durch Zwecke der Akustik (τὸ συνηχεῖν)
nschenswerth erschien.

Hinter dem Scenengebäude waren auch Säulenhallen (por-
ıs pone scaenam) angebracht. —

b. Das Odeion, ᾠδεῖον (Gesang- und Musikhaus) ging aus
ı Theater hervor (θεατροειδὲς ᾠδεῖον, Inschr. bei Letronne,
alyse du recueil d. Inscr. de Vidua, p. 24) und da bei demselben
ı Raum für Bewegung nöthig war, wo hauptsächlich nur ge-
t werden sollte, rückte das Ganze des Gebäudes zusammen und
ı unter ein kreisförmiges Dach. Vgl. Klausen, Art. Odeum
Allg. Enc. v. Ersch u. Gruber; C. Rose, über die Odeen in
ıen, Rom u. Karthago (Soest 1831. 4); Baumstark in Pauly's
l-Enc. V. S. 856.

c. Die Stadia, στάδια, Laufbahnen, erhielten ihre Form
iptsächlich durch ihre Bestimmung für den Wettlauf, worauf
i die Schranken (βαλβίς und ὕσπληξ) und die Zielsäule
μα, meta), sowie die Länge der Bahn beziehen; doch wurde
ei in der Nähe der Zielsäule auch für den Raum des Ring-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

und Faustkampfes und andrer Uebungen gesorgt; dieser Theil des Stadions, *σφενδόνη* gen., hat durch abgerundete Form und Sitzstufen Aehnlichkeit mit einem Theater.

d. Der Hippodrom, *ἱππόδρομος*, Rennbahn für Wettfahrten oder Pferderennen, war anfangs eine sehr einfache Anlage; bei den Griechen wurde besonders auf zweckmässige Anlage der Schranken (*ἄφεσις* mit dem *ἔμβολον*) geachtet. Die Römer machten aus ihrem Circus ein grosses Prachtgebäude, als dessen Haupttheile unterschieden wurden: *α*) das Vordergebäude (oppidum) mit den Schranken (carceres, *ψαλιδωταὶ ἱππαφέσεις*) und dem Thore für die Circus-Pompa; — *β*) die Rennbahn mit der von zwei Spitzsäulen (metae, *νύσσαι, καμπτῆρες*) begrenzten spina und dem euripus umher; — *γ*) die Mauer umher mit den Sitzreihen (podium et sedilia) und Prachtlogen (suggestus et cubicula); wozu nach aussen noch *δ*) ein Porticus mit Tabernen hinzukommt.

e. Die Amphitheater, erst bei den Römern in Gebrauch gekommen, aber ganz im einfachen und grossartigen Sinn der griechischen Architekten ausgeführt, durchgängig mit elliptischer Form der Arena, welche durch den Vortheil einer längern Linie für die andringenden und verfolgenden Bewegungen sich besonders empfahl. Die Theile des Amphitheaters waren:

1) die arena mit den unterirdischen Gängen und den für das einzelne Spiel bestimmten Ausrüstungen;

2) die Grundmauer der Sitze (podium);

3) die verschiedenen Stockwerke (maeniana) der Sitzreihen (gradationes) mit ihren Treppen;

4) die verschiedenen Umgänge (praecinctiones) zwischen den Mänianen mit den Pforten unter den Sitzen (vomitoria);

5) die höheren und niederen Gewölbe und Arkaden (fornices, concamerationes) über- und nebeneinander, die den ganzen Raum unter den Sitzen einnahmen;

6) die Stockwerke der Säulenarchitektur nach aussen;

7) die Porticus um das ganze Amphitheater über dem höchsten maenianum;

8) der höchste Umgang mit den Balken, von denen vermittels eines ungeheuern Tauwerks die Segeltücher (vela) ausgespannt wurden.

Wie die Amphitheater zuweilen mit Wasser gefüllt und

adurch für Naumachien geeignet wurden, so führte man auch ine besondere Art von amphitheatralischen Gebäuden für solche eekämpfe auf.

f. Die Hallen, für den öffentlich-geselligen oder geschäftchen Verkehr, für öffentliche Versammlungen aller Art bestimmt, atten ein auf Säulen ruhendes, Schutz gegen Sonne und Regen arbietendes Dach. Hieher gehören:

1) ganz offene Hallen von zwei oder mehreren Säulenreihen etrastichoe, pentastichoe), dergleichen bald strassenartig ch hinzogen (wie die grossen Säulenalleen der syrischen Städte), ld viereckige Märkte oder andre Plätze umgaben; auch bildeten e zuweilen eigne Gebäude für sich.

2) Die mit Wänden an einer oder an beiden Seiten verhenen Hallen, die sogenannten Basiliken, *στοαὶ βασιλικαί*, i welchen man unterscheidet: drei oder fünf nebeneinander herfende Schiffe, nebst den Galerien über den Seitenschiffen, welche rch doppelte Säulenstellungen gebildet werden; das Chalcidim vorn und das Tribunal im hintern Theil des Gebäudes, oft einem kreisförmigen Ausschnitt (*κόγχη*). —

g. Andre öffentliche Gebäude, über deren Baueinrichtgen nichts Näheres angegeben werden kann, sind: die Buleurien oder Curien; — die Prytaneia der Griechen mit den olen oder Rundgebäuden für die Staatsopfer der Prytanen; die Schiffshäuser, *νεώρια*, und Skeuotheken (die berühmte s Philon im Piräeus, Ol. 112); — die oft sehr festen und Burgrliessen ähnlichen Gefängnisse; — die Thesauren, aeraria, t kellerartigen Gewölben (die zahlreichen Gruppen von Thren, welche auf Platformen, *κρηπίδες*, bei den Tempeln von lphi und Olympia standen, waren wol auch meist Rundgebäude).

h u. i. Oeffentliche Gebäude für die Gesundheitspflege waren sonders die Gymnasien in Griechenland und die Thermen in m und wahrscheinlich schon im macedonischen Orient.

h. Die Gymnasien enthielten in ihrer Vollständigkeit folgende Räume und Zimmer:

1) als Stücke des Haupttheils der Palaestra: *α*) das Stadion; — *β*) das Ephebeion, den Uebungssaal der Jünglinge; — *γ*) das Sphäristerion, für das Ballspiel; — *δ*) das Apodyterion, für das Auskleiden; —

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ε) Elaiothesion, Aleipterion, für das Einölen; – ζ) Konisterion, für das Einreiben mit Staub; — η) de Schwimmteich, κολυμβήθρα, nebst anderen Bade einrichtungen; — ϑ) bedeckte Bahnen, ξυστοί, i Rom porticus stadiatae, stadia tecta; — ι) of fene Bahnen, περιδρομίδες, in Rom hypaethrae am bulationes oder xysti; —

2) als umgebende Theile: allerlei Zimmer, oeci; offen Säle, exedrae; Säulenhallen, porticus (auch cry ptoporticus), durch welche das Gymnasium zugleich d Tummelplatz einer geistigen Gymnastik zu werden g eignet war.

i. Die Thermen hatten in ähnlicher Weise wie die Gyn nasien

1) als Hauptgebäude: α) das Ephebeum, den ganz Ringsaal in der Mitte des Ganzen; — β) das kalte Ba balneum frigidarium; — γ) das laue Bad, tep darium; — δ) das heisse, caldarium; — ε) die d mit oft verbundene Schwitzstube, Laconicum sudatio concamerata, darin der clipeus und d labrum, darunter das hypocaustum mit der suspe sura; — ζ) das Salbzimmer, unctuarium; η) Sphäristerium oder Coryceum; — ϑ) Apodyt rium; — ι) Eläothesium; — κ) Conisterium; λ) den Schwimmteich, piscina; — μ) Xysten; ν) allerlei Zimmer für Aufwärter; — ξ) das Vestib lum. Alle diese Stücke, das Ephebeum, die Pisci und das Vestibulum ausgenommen, pflegten dopp vorhanden zu sein.

2) Umgebende und einfassende Anlagen, wie sonst den Museen besonders zukamen, Porticus, E edren, Scholae (Zimmer zur gelehrten Unterhaltu und Bibliotheken, auch theaterförmige Baue.

k. Die Privathäuser, nach den verschiedenen Zeiten, E dürfnissen und dem verschiedenen Geschmacke der E bauer in grosser Mannigfaltigkeit.

1) Die von Vitruv beschriebene, wahrscheinlich von d Ioniern ausgegangene und in den alexandrinisch

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Zeiten ausgebildete Anlage griechischer Häuser hat folgende Theile:

α) Vorflur des Thürhüters, θυρωρεῖον; — β) Männerabtheilung, ἀνδρωνῖτις, ein Peristyl (mit der rhodischen Stoa gegen Süden), umgeben von allerlei Zimmern, Speisesälen, Sälen für Männermalzeiten (ἀνδρῶνες), Exedren, Bibliothekzimmern, Cellen für Sklaven, Pferdeställen; — γ) Frauenabtheilung (γυναικωνῖτις), auch in Zusammenhang mit dem Vorflur, mit einem eignen kleinen Prostyl und daranstossenden Flur (προστάς od. παραστάς), allerlei Zimmern, Schlafgemächern (dem θάλαμος und ἀμφιθάλαμος), Zellen u. s. w.; — δ) Gastgemächer (ξενῶνες, hospitalia) als abgesonderte Wohnungen, durch Zwischenhöfe (μέσαυλοι) von dem Hauptgebäude getrennt. Vgl. auch oben III. Abth. S. 185 ff. und die das. angegebene Literatur üb. d. griech. Wohnhaus.

2) Das römische Haus, eine Vereinigung des spätern griechischen mit dem altitalischen, enthielt:

α) Vestibulum; — β) Atrium od. Cavädium, entweder tuskanisch (ohne Säulen) oder tetrastyl, oder korinthisch, oder überwölbt (testudinatum); — γ) Nebenzimmer des Atrium (alae, tablina, fauces); — δ) das Peristyl; — ε) Speisezimmer (triclinia, cenationes, aestivae, hibernae); — ζ) Säle (oeci, tetrastyli, Corinthii, Aegyptii, Cyziceni); — η) Conversationssäle (exedrae); — ϑ) Pinakotheken und Bibliotheken; — ι) das Bad mit der Palästra; — κ) Kabinette, Schlafzimmer (conclavia, cubicula, dormitoria); — λ) Vorraths- und Arbeitskammern der Sklaven (cellae familiae); — μ) der Oberstock (cenacula); — ν) der Keller (hypogea concamerata); — ξ) Gartenanlagen (viridaria, ambulationes). Vgl. auch ob. IV. Abth. S. 259 ff. u. die das. angegebene Literatur üb. d. röm. Wohnhaus. —

Zum Charakter des antiken Hauses überhaupt gehört die Abschlossenheit nach aussen (daher wenige und hohe Fenster) und e offene Verbindung der Hausräume untereinander, da sie, um nere Höfe herumgebaut, von da unmittelbar zugänglich, oft nur

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

durch die offenen Thüren erleuchtet, zum Theil nur durch bewegliche Bretterwände (daher das tablinum) oder Vorhänge (vela) geschieden waren.

Die Landhäuser waren entweder villae rusticae, ausschliesslich zum Leben eines Landmannes eingerichtet, oder villae urbanae, d. i. Villen, bei welchen die luxuriöse Einrichtung der Stadthäuser in ländliche Umgebungen übertragen war (für Letztere vgl. des jüngern Plinius Beschreibung seines Laurentinum und Tuscum, ep. II, 17 u. V, 6; und Stat. Silv. I, 3).

Von Wirthshäusern kennen wir besonders das grosse, einer Karavanserei ähnliche *καταγώγιον* von Platää, Thucyd. III, 68.

l. Die Gräberanlagen hatten entweder den nächsten Zweck, eine Kammer zur Beisetzung des Leichnams oder der Asche des Todten zu bieten, oder den entferntern, ein öffentliches Denkmal der Erinnerung an den Todten zu sein. Der erste Zweck wurde durch unterirdisch angelegte oder in den Felsen gehauene Grabkammern erreicht, wobei häufig ein Frontispiz an der Felsenwand die Lage einer Grabkammer ankündigte. Für den zweiten Zweck wurden Monumente, welche über die Erde hervortraten, errichtet, doch enthielten auch diese stets eine Kammer, in welcher der unmittelbare Behälter der Reste des Todten beigesetzt war. Eine gewölbte Kammer, mit Nischen für verschiedene Urnen, wenn das Grabmal (als columbarium) für Mehrere dienen sollte, befriedigte dieses Bedürfniss am einfachsten; dieser entsprach auf eine natürliche Weise nach aussen die Form eines runden thurmartigen Gebäudes, welches bei Rom und Pompeji häufig vorkommt. Andere Formen entstanden, indem die alten tumuli (*χώματα, κολῶναι*) theils kreisförmig untermauert, theils viereckig gestaltet wurden, woraus eine Pyramide hervorging, welche dann wieder, auf einen cubischen Untersatz gestellt, die weitverbreitete Form des Mausoleion (s. ob. S. 94 ff.) gab. Die Terrassenform der Grabmäler römischer Kaiser dankt wol der Analogie mit dem rogus ihren Ursprung. Andre Formen brachte die Analogie mit Altären hervor, auf welchen den Todten gespendet wurde; sowie die mit Tempeln, womit die Grabmonumente um so näher zusammenhingen, da sie selbst als *ἡρῷα* betrachtet wurden.

m. Mit den Letzteren verwandt sind die Ehrendenkmäler, die in gar keiner Beziehung auf die Beherbergung des Todten

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

standen und Ehrenbildern theils unter einem Säulendach, theils in Nischen (wie das Denkmal des Philopappos in Athen) eine Stelle verschafften.

n. Die Triumphbogen vereinigen auf eine kunstvolle Weise die doppelte Bestimmung, an einen siegreichen Heimzug zu erinnern und Curulstatuen hoch über den Boden emporzuheben.

o. Gesammtbauten oder Baucomplexe, welche mehrere für verschiedene Zwecke bestimmte Gebäude enthalten, aber auch wieder als Ganzes gedacht und auf eigne architektonische Wirkung berechnet sind. Solche sind: 1) die Heiligthümer (ἱερά) der Griechen, welche mit Hochaltären, Tempeln und ἱερῶα, Prytaneen, Theatern, Stadien und Hippodromen, heiligen Hainen, Quellen und Grotten als höchst mannigfaltige, auf eine bald mehr ernste, bald mehr anmutige Wirkung berechnete Anlagen zu denken sind; — 2) die Märkte (ἀγοραί, fora), deren regelmässige Anlage von Ionien ausging und später in Rom sehr ausgebildet wurde: von offenen Säulenhallen, dahinter Tempeln, Basiliken, Curien, Ehrenbogen und anderen Ehrendenkmälern, auch Buden und Läden umgebene Plätze, auf denen vor Allem der Geist des politischen Lebens vorwalten, und Erinnerungen patriotischer Art rege erhalten werden sollten; während wiederum andre Arten von Märkten, fora olitoria und macella, für die Nahrung und die Nothdurft des Lebens zu sorgen bestimmt waren; — 3) die Städte, deren planmässige und kunstvolle Anlage bedeutenden Architekten anvertraut wurde, welche den Platz der Stadt mit Rücksicht auf weitende Aussicht wählten und überall die Vortheile einer pittoresken Lage zu benutzen verstanden. Besonders beliebt war die theaterförmige Anlage, die bei dem felsenumschlossenen Delphi einen schaurigerhabenen, bei Seestädten wie Rhodos und Halikarnassos einen heitern und glänzenden Eindruck hervorbringen musste (über die schöne Lage griechischer Städte vgl. Strabo V. p. 235; von griechischen Städten sind uns, ihrem Plane nach, am bekanntesten: Athen und Syrakus); — 4) die Häfen mit ihren Molo's und Arkaden, mit Pharus, äusseren Buchten und inneren Bassins, Schiffhäusern, Werften und Docken, nebst einfassenden Quais und Säulenhallen, Tempeln und Bildsäulen (vgl. Giuliano de Fazio, intorno il miglior sistema di costruzione dei porti, Napoli 1828, und vermehrt in: Observv. sur les procédés architect. des anciens dans la constr. des ports, 1832. Bullet. 1833. p. 28); 5) die Strassen; — 6) die Wasserleitungen u. dgl.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

§. 2. II. Die übrige Tektonik. Geräthe und Gefässe (Müll. Handb. § 297—302; vgl. auch oben III. Abth. S. 187 ff.; IV. Abth. S. 263).

Schon in der homerischen Zeit hat der Kunstsinn der Hellenen eine grosse Mannigfaltigkeit von kunstvoll gearbeiteten Geräthen und Gefässen (Sesseln, Bettstellen, Laden, Bechern, Kesseln u. dgl.) aus Holz und Metallen zu Tage gefördert. Die folgenden Perioden haben namentlich die Formen der Gefässe in fast unübersehbarer Menge entfaltet. Am bekanntesten sind uns die Gefässe für Flüssigkeiten. Als Material kommt Holz nur für ländlichen Gebrauch vor; die gewöhnlichsten waren aus gebrannter Erde und Metall (korinthisches Erz, cälirtes Silber), welche oft nach dem Masse des Vermögens bei demselben Gefässe stellvertretend abwechselten. Die Formen wurden durch den besondern Zweck des Gefässes gegeben. Es sind folgende Hauptbestimmungen zu unterscheiden:

1) Gefässe, welche für kurze Zeit bedeutende Quantitäten aufnehmen sollen, die man daraus im Kleinen schöpfen will: daher die hohe, geräumige, oben weit geöffnete Gestalt des Mischkessels, *κρατήρ*.

2) Kleine Gefässe zum Schöpfen aus dem Krater in den Becher, aus Schälchen mit langen Griffen bestehend, Schöpfkellen, *ἀρύστιχος*, *ἀρύταινα*, *ἀρυστήρ*, *κύαθος*, ähnlich dem altitalischen simpulum, auch trulla.

3) Kännchen zum Eingiessen, mit schmalem Halse, weitem Henkel, spitzem Schnabel, *πρόχους*, *προχύτης*.

4) Henkellose Gefässe, bald länglicher, bald runder, immer aber mit dünnem Halse, um Oel oder eine ähnliche Flüssigkeit heraustropfen zu lassen, *λήκυθος*, *ὅλπη*, *ἀλάβαστρον*, ampulla, guttus.

5) Flache schildähnliche Schalen, besonders um daraus unmittelbar zu libiren, *φιάλη* (*ἀργυρίς*, *χρυσίς*), patera (zu unterscheiden von der Essschüssel, patina, patella), *γαυλός*, rund und flach; capis, capedo, wahrscheinlich eine patella mit einer ansa.

6) Die unmittelbar zum Trinken bestimmten Gefässe, von den mannigfaltigsten Formen; darunter die wichtigsten (vgl. Athenaeus XI, 470 ff.):

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

a) *καρχήσιον*, hoher Becher, in der Mitte zusammengezogen, mit Henkeln vom obern bis zum untern Rande;

b) *κάνθαρος*, grosser weiter Becher, mit einem Deckel und einer Mündung an der Seite zum Trinken;

c) *κώθων*, Becher mit engem Halse und einer Erhöhung auf dem Boden;

d) *σκύφος*, grosser, runder, kentaurischer und herakleïscher Becher, mit kleinen Henkeln oder Handhaben;

e) *κύλιξ*, Schale mit einem Fusse und kurzen Handhaben (*ὦτα*); dazu gehört der therikleische Becher;

f) *ψυκτήρ*, cylinderförmiges Gefäss, mit einem säulenförmigen Fuss auf einer scheibenförmigen Basis aufsitzend;

g) *ἀρύβαλλος*, beutelförmiger, nach oben engerer Becher;

h) *κοτύλη*, ein Becherchen, Spitzglas; ähnlich die kreiselförmige *πλημοχόη*;

i) *ἡμίτομος*, wahrscheinl. ein halbeiförmiges Becherchen;

k) *ῥυτόν*, rhytium, hornförmiges Gefäss, nicht zum Hinstellen geeignet, mit einer verschliessbaren Oeffnung im untern spitzen Ende, durch welche der oben hineingegossene Wein herausfloss, von mannigfaltigen, oft grotesken Formen;

l) *κέρας*, das eigentliche Trinkhorn.

7) Grössere Gefässe, die zum Einschöpfen in Masse und zum Forttragen (auch auf dem Kopfe) bestimmt sind: *κάλπη*, *ὑδρία*, *φιάλη*, urna, geräumig, bauchig, nach oben schmal, mit einem Fusse und zwei Henkeln (*δίωτος*).

8) Aehnliche Gefässe zum Forttragen und zugleich zum Aufbewahren, mit engem und verschliessbarem Halse: *κάδος*, *ἀμφορεύς*, amphora.

9) Grosse, in der Regel unbewegliche Gefässe, Fässer, meist auch von Thon, *πίθος*, dolium.

10) Becken zum Handwaschen, *χέρνιψ*, *χερόνιπτρον*, pelvis, labrum, trulla, trua aquiminale. Aehnlich die Sprenggefässe: *ἀποῤῥαντήριον*, *περιῤῥαντήριον* (auch Name des Sprengwedels), *ἀρδάνιον*, *κύμβαλον*, praefericulum.

11) Kessel zum Kochen, *λέβης*, pelvis, ahenum; die bekannteste Art desselben: der Dreifuss, *τρίπους*, *ἐμπυριβήτης* oder *ἄπυρος*, das vielgerühmte Meisterstück alter Erzhämmerer (Böttiger, Archäol. d. Kunst I. S. 154).

12) Die Opfergeräthe:

a) *κανοῦν*, canistrum, Körbchen, geflochten, aber auch von Thon oder Metall, zur Aufnahme von Messern, Salzmehl und Kränzen;

b) *λίκνον*, vannus, die Schwinge für den cerealischen Kultus;

c) *κέρνος*, breite Schüssel, mit vielen darauf befestigten Becherchen (*κοτυλίσκοι*) mit verschiedenen Früchten gefüllt;

d) *θυμιατήριον, λιβανωτρίς*, acerra, turibulum, Räuchergefässe und Pfannen verschiedener Art.

13) Die zum Todtenkultus gehörigen, in reichster Fülle in den Gräbern gefundenen Thongefässe; dazu gehört besonders die *ἰδρία*, urna, als Aschenbehälter, Aschenkrug, und der *λήκυθος*, sowie für das Begraben der Todten der Sarkophag, *σορός, θήκη, λάρναξ, πύελος*, solium, loculus, aus Holz, gebrannter Erde oder Stein (*λίθος σαρκοφάγος*, sarcophagus).

14) Die zur Beleuchtung bestimmten Geräthe:

a) die einfache Lampe, *λύχνος, λύχνιον*, meist aus Terracotta, oft auch aus Bronze;

b) Candelaber, *λυχνεῖον, λυχνοῦχος*, zum Theil aus gebrannter Erde, in der Blüte der Kunst sehr zierlich aus Bronze, später oft aus edlern Metallen und Gemmen, auch aus Marmor. — Endlich

15) die Spiegel, gewöhnlich nur runde Handspiegel mit Griffen, aus Bronze, später aus Silber und Gold, bei Nero aus Smaragd.

---

§. 3. III. Die Plastik. (Müll. Handb. §. 305 ff.)

A. Die Arbeit in Thon und ähnlichen Stoffen, ursprünglich aus freier Hand, später mit Anwendung mechanischer und fabrikmässiger Vorrichtungen. Ausser Thon wurde viel Gyps (*γύψος*, plâtre) und Stucco gebraucht; auch Wachsbilder waren besonders als Spielsachen häufig; allen diesen Stoffen wurde durch Färben ein höherer Reiz verliehen. — Besonders wichtig wurde diese Kunstgattung als Vorbereiterin anderer plastischer Kunstwerke (mater statuariae, sculpturae et caelaturae nach Plinius), indem durch sie die anderen Zweige der Kunst Modelle und Formen erhielten. Auch das Abformen von Gliedern und Abgiessen von Statuen war dem Alterthum nicht unbekannt (Lysistratos, Lysippos' Bruder, formte zuerst Gesichter in Gyps ab, Plin. 35, 153). Bei grösseren Figuren wurde der Thon über einen skelett-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

rtigen Kern von Holz (*κίνναβος, κάναβος*, canevas) gezogen; man rbeitete das Gröbere mit dem Modellirstecken, das Feinere mit em Finger und Nagel aus. Das Brennen von Figuren sowol ie von Gefässen wurde mit grösster Sorgfalt betrieben; ein hwacher Grad von Hitze genügte, die oft sehr dünnen Gefässe härten; in beiden Arten gab es auch ungebrannte Werke ruda opera).

B. Metallguss, statuaria ars. Bei demselben kam zweier- in Betracht: die Mischung des Erzes und das Verfahren beim usse in Formen. Die Kunst der Mischung blühte am früh- ten in Aegina und Delos, dann längere Zeit in Korinth. as korinthische Erz war bald von heller und weisslicher, bald n dunkelbrauner Farbe, bald hielt es die Mitte zwischen beiden arben (Plin. 34, 5 ff.). Die Bereitung der Bronze war Sache des *λχουργός* (Aristot. Polit. I, 3) oder *χαλκόπτης* (Relief im Louvre 4, b.), in Rom des flaturarius faber (auf Inschriften; flatuarius im d. Theodos). Beim Gusse wurde die Statue zunächst über einen uerfesten Kern aus Wachs bossirt und darüber eine Form in hm gestrichen, *λίγδος* (auch *χώνος*) genannt, in welcher Röhren m Einströmen des Erzes gespart wurden. Zur Beförderung des usses beim Gusse und der Härte des erkalteten Metalls wurde r Bronze fast durchgängig Zinn beigemischt, häufig auch Zink d Blei (die Beimischung des Zinns zum Erze findet sich schon den Nägeln vom sogen. Schatzhause des Atreus, s. ob. S. 12). Sowol in der Dünnheit des Erzes als in der Reinheit des sses und der Leichtigkeit des ganzen Verfahrens haben es die ten zu einer erstaunenswürdigen Vollkommenheit gebracht. Doch statteten sie sich auch Zusammenfügung von Theilen durch chanische oder chemische Mittel; das Einsetzen der Augen war allen Zeiten gewöhnlich, so wie die Anfügung von Attributen s edlen Metallen. (Ueber den theilweisen Guss bei Kolossen l. Philo VII. mir. 4; auch die Rosse von S. Marco sind wahrheinlich jedes in zwei Formen gegossen). — Das Löthen, *κόλλησις*, ferruminatio, d. i. eine chemische Verbindung von Metllen, wurde besonders von Glaukos aus Chios, einem Zeitgenossen s Halyattes, Ol. 40, 4—55, 1, kunstvoll angewandt. Ueber angehete Haarlocken vgl. Winckelm. Werke V, S. 133; über das nsetzen der Augen ebendas. V, S. 138, 435 ff.; Böttiger, Antungen S. 87; man bezieht darauf den faber ocularius in schriften. — Ueber den Erzguss überhaupt vgl. ob. S. 24 ff.) —

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Bei den edleren Metallen (Gold und Silber) blieb auch nach Erfindung des Erzgusses die alte Methode des Hämmerns und Treibens herrschend; doch sagten Statuen, besonders grössere, aus den edlen Metallen mehr dem asiatischen als dem griechischen Geschmacke zu (vgl. ob. S. 25). Auch die Vergoldung ganzer Statuen wurde erst dann beliebt, als man dem Erz durch Mischung eine schöne Farbe zu geben verlernt hatte; in der alten Kunst zeichnete man einzelne Theile auch am nackten Körper durch Vergoldung oder Versilberung aus. — Mit Eisen machte man mehr Versuche, als dass man es mit Erfolg und dauernd zu Werken der bildenden Kunst angewandt hätte, da das für den Guss geeignete Roheisen im Alterthume ungewöhnlich war. (Eiserne Bildsäulen des Theodoros von Samos, Paus. III, 12; Alkon's eiserner Herakles, Plin. 34, 141. Die Stählung, *στόμωσις*, des Eisens durch Wasser, Hom. Od. 9, 393; Sophocl. Aias 650, für schneidende Werkzeuge war am Pontos, in Lydien und Lakonika zu Hause, vgl. Eust. ad Il. II, p. 294, 6 R.) — Aus Blei kommen von Kunstarbeiten Marken für öffentliche Spiele und Kornaustheilungen, Etiketten zum Anhängen an Geräthe, siegelähnliche Zeichen an Bausteinen, Bullen, Amulete u. dgl. vor, manches davon ist deutlich in Formen gegossen (vgl. Ficoroni, Piombi antichi, Roma 1740. 4; Stieglitz, Archäol. Unterh. II, S. 133).

C. Holzschnitzerei, durch *ξέειν* und *γλύφειν* bezeichnet; jenes ein flacheres, dieses ein tieferes Arbeiten mit scharfen und spitzigen Werkzeugen; früher ein Hauptzweig der Tempelzieraten, später auch stets zu den Bildern der Feld- und Gartengötter angewandt. Ausser den geeigneten einheimischen Holzarten, oft mit einiger Rücksicht auf die Bedeutung des Bildes, wurden auch ausländische Hölzer, besonders das für unverwüstlich gehaltene Cedernholz, auch noch in späteren Zeiten von bedeutenden Künstlern zu Bildwerken gebraucht (von Cedernholz war der Apollo des Sosios aus Seleucien, Plin. 13, 53; auch der Asklepios von Eetion, Anthol. Pal. VI, 337; u. a.; vgl. Paus. VI, 19, 9 u. Siebelis zu Paus. V, 17, 2). — Die Drechslerarbeit in Holz, *τορνεύειν*, *τορνοῦν*, tornare, wurde für hölzerne Gefässe und Geräthe angewandt. Das Dreheisen, *τορνευτήριον*, tornus, wurde von Theodoros erfunden.

D. Bildhauerei, sculptura. Als das eigentliche Material für die Skulptur wurde frühzeitig der feste und politurfähige Kalkstein, den man eben von diesem Glanze *μάρμαρον*, 'Mar-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

)r' (von *μαρμαίρω*, 'schimmern') nannte, und zwar der weisse erkannt und in ganz Griechenland vor allen andern der parische, e später in Rom der von Luna gesucht. Indes wurden für erke minder sorgfältiger Kunst in Griechenland und in Italien ch allerlei Tuffe angewandt; dagegen waren farbige Marmor-, rie andere colorirte Steinarten erst im römischen Kaiserreiche, onders für die Darstellung ägyptischer Gottheiten und barbar-ier Könige, auch für angefügte Harnische und Bekleidungen dgl. beliebt. Bewundernswürdig ist die Vollendung der Arbeit den harten und spröden Massen des Porphyrs, Basalts und anits, wo vorn zugespitzte und immer neu geschärfte Pink-n den Stein bis zur erforderlichen Tiefe wegbohrten, und her-h mühsames Reiben und Schleifen die glatte Fläche sehr all-ig zu Stande bringen musste. (Vgl. Faustino Corsi, Delle re antiche, ed. sec., Roma 1833; Hirt, Amalth. I, S. 225; Clarac 165; Platner und Bunsen, Beschreib. Roms S. 335.)

Der Marmor ist entweder körniger: dahin gehört der parische, *λίθος ιος*, *λύχνιτης*, der meist in kleinen Blöcken, zum Theil in Höhlengängen *νίτης*) gebrochen wurde, von einem grossen, salzähnlichen, glänzenden Korn mo Greco duro, auch salino gen.), sowie auch der carrarische, marmor ense, feinem Zucker ähnlich, oft bläulich gefleckt; oder schiefriger, mit durchzogen, wie der pentelische, mit grünlichen Streifen, und der we-edle hymettische (marmo cipolla od. cipollino). Andre bekannte Arten arischen Marmors sind: der thasische, von einem blassen Weiss, der e antico in Macedonien, der lesbische, von mehr gelblicher Farbe, dem Elfenbein ähnliche coralitische aus Kleinasien (marmo Palombino); der megarische wurde zu Statuen verwandt (Cic. ep. ad Attic. I, 8, 2). ler lapis onyx oder alabastrites der Alten, genannt nach den Gefässen Vorsteh. S. 166 ff.) ist ein fasriger Kalksinter (albâtre calcaire oriental), der Arabien und Oberägypten kam. — Ein Silen von Pôros (s. ob. S. 145) war then. Aus Peperin waren manche Municipal-Ehrenstatuen; fünf statuae ae der Art befinden sich im Dresdner Museum. — Aus schwarzem mor (nero antico) sind viele Isisbilder, der afrikanische Fischer, die beiden auren des Capitol, der Nil (vgl. Paus. VIII, 24, 6). Aus rothem Marmor antico), der in der Architektur selten war, sind manche gute Bildwerke, ders Bacchusköpfe, Satyrn, welche rothgefärbte Schnitzbilder nachahmen; rdem Becken, Badewannen. Auch Statuen aus buntem Marmor kommen vgl. Caylus, Hist. de l'Acad. des Inscr. vol. 34. p. 39). — Porphyrstatuen t man seit Claudius in Rom (vgl. Visconti, PCt. VI. p. 73); Porphyrstatuen ronzenen Extremitäten Racc. 53. — Basalt wurde zu Serapisbüsten, auch nit zu Bildwerken in ägyptischem Stil gebraucht.

Zur Bearbeitung des Marmors wurden verschiedenartige Werk-e angewandt: Sägen, Bohrer, Feilen, Raspeln, vom

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Schlägel getriebene Meissel. Wenn der Künstler (was keines wegs immer geschah) nach einem genauen Modell arbeitete, s bediente er sich, wie neuere Bildhauer, der Punkte, welche di Dimensionen nach allen Seiten und Richtungen darstellen, un im Fortschreiten der Arbeit beständig erneuert werden müsse Zum Abreiben der Statuen wandte man den Staub vom naxische Schleifstein, den Bimstein und andere Mittel an; doch komm das dem Eindrucke schädliche Glänzendschleifen erst später vo und an einigen vortrefflichen Statuen sieht man noch ganz di Züge des Eisens. Dagegen erhöhte man das Weiche und Fettig welches die Oberfläche des Marmors oft schon an sich hat, durc Einreibung mit geschmolzenem Wachs, besonders mit punische (*καῦσις*), womit man leicht einen geeigneten Farbenton verban Färbung des Marmors, im alten und archaisirenden Stil mit grelle hernach mit sanfteren Farben, sowie Hinzufügung metallener At tribute, und Vergoldung einzelner Theile erhielt sich das gan Alterthum hindurch; in der römischen Zeit ersetzte man jedoc gern die aufgetragene Farbe durch Vielfarbigkeit des Steins; d Zusammenfügung verschiedener Blöcke geschah so geschickt, da der Wunsch monolither Kolossalstatuen häufig wenigstens de Scheine nach befriedigt wurde. (Ueber die Vielfarbigkeit der alte Architektur und Plastik vgl. Kugler in dessen Kleinen Schrifte zur Kunstgeschichte und Schnaase, Geschichte d. bild. Künst 2. Ausg. v. Friederichs II, S. 96 ff.)

E. Die Arbeit in Metall, Toreutik, *τορευτική*, caelatur (s. ob. S. 97 ff.). Dieselbe geschah mit scharfen Instrumenten, wom sich nach Erforderniss der Aufgabe, auch ein theilweises Giesse in Formen, besonders aber das Herausschlagen oder Treiben m Bunzen vereinigte. So wurde vorzugsweise das Silber scho während der Blüte der griechischen Kunst bearbeitet, aber auc Gold, Bronze, in manchen Gegenden auch das Eisen. Ma wandte diese Technik bei Waffenstücken, namentlich Schilden an ausser der getriebenen Arbeit diente solchen eine goldne Zeich nung zum Schmuck, die wahrscheinlich der neuern Tauschier Arbeit (tausia, lavoro all' agemina) ähnlich war; ausserdem wurde besonders Wagen gern mit getriebenem Silber verziert. Die Ge fässe wurden theils nur mit Zierden vegetabilischer Form ver sehen, wie besonders die grossen Silberschüsseln; theils mit myth ischen Darstellungen in Relief geschmückt (anaglypta), welch in späteren Zeiten oft beweglich waren, und zum Schmucke ver-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

iiedener, auch goldner, Becher angewandt werden konnten
nblemata, crustae). Auch für Schmuckgeräthe wurde die
inst des Toreuten in Anspruch genommen; und die Kunst des
ldarbeiters, welche hauptsächlich im Treiben von Goldblättern
d Auflegen von Golddraht bestand, hängt mit diesem Kunst-
eige nahe zusammen.

F. Die Arbeit in Elfenbein stand bei den Alten mit der
reutik in enger Verbindung, indem man dieselbe durch das
ize Alterthum in Statuen wie in allerlei Geräthen gern mit
ld verband. Die Alten erhielten aus Indien, besonders aber
:h aus Afrika Elephantenzähne von bedeutender Grösse, durch
en Spaltung und Biegung, eine verlorene, aber im Altherthume
ier vorhanden gewesene Kunst, Platten von 12—20 Zoll Breite
ronnen werden konnten. Nachdem nun bei der Arbeit einer
tue die Oberfläche des Modells so eingetheilt war, wie sie am
ten in diesen Platten wiedergegeben werden konnte, wurden
einzelnen Theile durch das Sägen, Schaben und Feilen des
enbeins genau dargestellt und hernach über einen Kern von
lz und Metallstäben, besonders mit Hilfe von Hausenblase zu-
mengefügt. Doch bedurfte das Zusammenhalten der Elfenbein-
:ke beständiger Sorgfalt; das Anfeuchten mit Oel (besonders
m pissinum) trug am meisten zur Conservirung bei. Auf unsre
ten ist von Elfenbein ausser einigen Reliefs, Figürchen, kleinen
äthen und Marken, besonders die Klasse der Diptycha (Schreib-
ln mit Reliefs an den äussern Seiten), aus dem spätern röm-
ien Reiche gekommen; man theilt dieselben in die consular-
ien (diptycha consularia), von Magistraten beim Antritt ihres
tes verschenkten, und die kirchlichen (diptycha ecclesiastica)
; die ersteren waren mit Bildern von Consuln bei der pompa
ensis, den missiones u. dgl., die letzteren mit biblischen Gegen-
lden geschmückt. (Vgl. Gori, Thesaurus vett. diptychorum
sularium et ecclesiasticorum, op. post. cum add. J. B. Passeri,
1759. 3 voll. fol.). — Anstatt Elfenbeins dienten auch Hip-
potamos-Zähne (Paus. VIII, 46, 2); ferner Schildpatt (chelyon),
besonders zu Leiern, Speisesophas und anderen Geräthen ge-
acht wurde (es kam zum Theil von Adule, Plin. 6, 173); Perl-
tter (Suet. Nero 31); Bernstein, woraus Statuetten (Paus. V,
6; Plin. 37, 49), besonders aber Gefässe (Martial. 4, 31; 6, 59;
en. 5, 40; die in Silber gefassten electrina vasa, Dig. 34, 2, 32

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

und die electrina patera mit Alexander's Medaillon und Geschicht Trebell. Trig. 14).

G. Die Arbeit in Edelsteinen, scalptura, ist entwed vertieft (intaglio) oder erhaben (ectypa scalptura bei Plinius camehuia, camayeu, cameo); bei jener waltet der Zweck des Ab drucks (σφραγίς) vor; bei dieser herrscht allein der Zweck z schmücken. Für die vertiefte Arbeit nahm man einfarbige, durch sichtige, aber auch fleckige, wolkige Steine, von eigentlichen Ede steinen fast nur Amethyst und Hyacinth, dagegen viele halb edle Steine, besonders die mannigfachen Achate, darunter de sehr beliebten Carneol, den Chalcedon, auch das Plasma d Smeraldo. Für die erhabene Arbeit nahm man mehrfarbig Steine, wie die aus rauchbraunen und milchweissen Lagen (zona bestehenden Onyxe und die eine dritte Lage von Carneol hinzu fügenden, häufig auch durch Betrug hervorgebrachten Sardonyx (ψῆφος τῶν τριχρώμων, ἐρυθρὰ ἐπιπολῆς), nebst ähnlichen Stein arten, welche der orientalische und afrikanische Handel den Alte in jetzt ungekannter und wunderbarer Schönheit und Grösse zu führte. — Der Diamant kann nach der Meinung der Alten nich geschnitten werden (vgl. Pinder, de adamante p. 65); schwerlic gibt es echte Antiken davon. Auch die ardentes gemmae, wi die carbunculi, widerstreben nach Plinius der Bearbeitung un kleben am Wachs (Plin. 37, 104: omnia autem haec genera ar dentium gemmarum contumaciter scalpturae resistunt partemqu in signo cerae tenent). — Was die Technik der Edelsteinarbei betrifft, so gab der Schleifer (polîtor) zuerst dem Steine ein ebene oder convexe Form, die man zu Siegelringen besonders liebt (λιθοτριβική); alsdann bearbeitete ihn der Steinschneider (scal ptor, cavarius; λιθουργική) theils mit eisernen Instrumenten welche mit naxischem oder anderm Schmirgel und Oel bestriche wurden, bald mit runden, bald mit spitzen und bohrerartige theils aber auch mit der in Eisen gefassten Diamantenspitze. Di Vorrichtung des Rades, wodurch die Instrumente in Bewegun gesetzt werden, während der Stein an sie angehalten wird, wa wahrscheinlich im Alterthum ähnlich wie jetzt. Eine Hauptsorg der alten Steinschneider, und dadurch ein Kriterium der Echtheit war die sorgfältige Politur aller Theile der eingeschnittenen Fi guren. (Ueber die Technik der Steinschneider der Alten vgl. Mariette, Traité des pierres gravées, Par. 1750. fol.; Natter Traité de la méthode ant. de graver en pierres fines compare

rec la méthode moderne, Lond. 1754; Lessing, Antiquar. Briefe I, 103 ff.; Ramus, von geschnittenen Steinen und der Kunst lbige zu graviren, Kopenh. 1800; Gurlitt, Gemmenkunde, rchäol. Schr. herausgeg. v. Corn. Müller S. 87 ff.; Hirt, Amalth. II, 12.). — Die zu Siegelringen bestimmten Steine kamen hierf in die Hand des Goldschmiedes (compositor, annularius), elcher sie fasste, wobei die Form der Schleuder (*σφενδόνη*, pala) liebt war. Obgleich beim Siegelringe das Bild durchaus die uptsache war, so trat zuweilen auch der Name hinzu: wobei zunehmen ist, dass ein in die Augen fallender Name eher auf n Eigenthümer als auf den Künstler der Gemmen bezogen werden ıss (vgl. auch im folg. Abschn. §. 3). Nicht blos Individuen, ıdern auch Staaten hatten ihre Petschafte, daher die grosse bereinstimmung mancher Gemmen mit Münztypen; ebenso sieten die römischen Kaiser mit ihren Kopfbildern, wie ihre Münzen nit bezeichnet wurden. — Die häufige Anwendung geschnittener ine zur Zier von Bechern (gemmata potoria, Plin. 37, 17. nmá bibere, Verg. Georg. 2, 506) und anderen Geräthen hat ı von Byzanz aus in das Mittelalter hinein fortgepflanzt, h jetzt müssen antike Gemmen zum Theil an Kirchengefässen gesucht werden. Von den ganz aus Gemmen geschnittenen fässen, welche sich der Reihe der grossen Cameen anschliessen, sich manches durch Umfang und Schwierigkeit der Arbeit underuswürdige Werk erhalten, wiewol keines davon den Zeiten es reinen Geschmacks und einer echthellenischen Kunstübung gehört. (Die Literatur der Glyptographie s. in Müll. Handb. 315, 5. S. 444 ff. d. 3. Aufl.)

II. Die Arbeit in Glas. Das Glas wurde schon im Alterme bei den weniger Begüterten anstatt der Edelsteine des gelringes angewandt (*σφραγῖδες ὑάλιναι* in Athen, um Ol. 95, I. gr. n. 150); auch waren Nachahmungen der Gemmen und ieen in Glaspasten zahlreich verbreitet. (Die grösste Glasse ist der 16 × 10 Zoll grosse Cameo auf dem Vatican, Dios im Schosse der Ariadne liegend, Winckelm. W. III, S. 44 ff.; narotti Medagl. p. 437). — Nach Plinius wurde das Glas auf fache Weise bearbeitet: theils geblasen, theils gedreht, ls cälirt; wovon das erste und dritte Verfahren auch vergt vorkommen. Plin. 36, 193: ex massis rursus funditur in inis tinguiturque, et aliud flatu figuratur, aliud torno teritur, d argenti modo caelatur; vgl. toreumata vitri, Martial. 12,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

74, 5; 14, 94, 1. Die berühmte sogen. Portland-Vase, aus dem Grabmal des Sever-Alex., unter Papst Urban VIII. (1623—1644) mit Asche gefüllt in einem Sarkophag aufgefunden und nach der barberinischen Bibliothek gebracht, dah. auch die barberinische Vase gen., jetzt im British Museum, besteht aus einem blauen durchsichtigen, und darüber einem weissen, opaken Glasfluss, wovon der obere cälirt ist, mit kunstvoll ausgeführten Reliefs verziert, die von Winckelmann auf die Sage von Peleus und Thetis, von Andern auf die Zurückführung der Alkestis aus der Unterwelt bezogen worden sind; dieselben sind am sorgfältigsten abgebildet in Piranesi, Antichità romana tom. II, und in Millingen, Ancient unedited monum. I. p. 27; vgl. auch St. Piale, Dissert. tom. I. Im Jahre 1845 wurde die Vase von einem gewissen William Lloyd muthwillig von ihrem Postament herabgestürzt und zertrümmert, aber so kunstvoll wieder zusammengesetzt, dass nur sehr wenig von den Verletzungen zu erkennen ist. — Eine schöne Amphora aus Pompeji von gleicher Kunstart, vgl. Mon. d. Inst. III, 5; Annali XI, p. 84; und eine Patera, M. Borbon. XI. tav. 28, 29. — Obgleich den Alten völlig helles und weisses Glas wohlbekannt war, so zeigt sich doch überall bei ihnen eine Vorliebe für bunte Farben (besonders Purpur, Dunkelblau und Grün), auch für einen schillernden Glanz. Man hatte auch schon schöne Becher und Schalen aus farbigem Glase, die zum Theil aus verschiedenfarbigen Gläsern, zum Theil aus Glas und Gold kunstreich zusammengefügt waren. (Lesbische Becher aus purpurnem Glase vgl. Athenaeus XI, 486. Eine schöne Schale aus dem Novaresischen, beim Marchese Trivulzi in Mailand, von schillernder Farbe, mit einem himmelblauen Netz umspannt und einer Inschrift aus grünem Glase, s. Winckelm. W. III, S. 293. Ein ähnliches Trinkglas des K. Maximian, weiss in einem Purpurnetz, in Strassburg gefunden, s. Kunstblatt 1826 S. 358. Zwei andere in Köln, s. Jahrb des Alterthumsvereins in Bonn, Taf. 11. 12. S. 377 u. m. a.)

Keine Gegenstände der Kunst, sondern nur aus dem Orient eingeführte Luxusartikel sind die sogen. murrinischen Gefässe, murrina vasa, sei Nearch den Griechen bekannt, nach Rom erst von Pompejus aus dem Schatze des Königs Mithridates gebracht und in den Tempel des capitolinischen Jupiter geweiht (Plin. 37, 18 ff.: eadem victoria primum in urbem murrina invexit primusque Pompeius capides et pocula ex eo triumpho Capitolino Iovi dicavit, quae protinus ad hominum usum transiere, abacis etiam escariisque vasis expetitis. et crescit in dies eius luxuria, murrino LXX HS empto, capace plane ad sextarios tris calice. potavit ex eo ante hos annos consularis, ei

norem adroso margine eius, ut tamen iniuria illa pretium augeret; neque est die murrini alterius praestantior indicatura etc. . . Oriens murrina mittit; reniuntur ibi pluribus locis nec insignibus maxume Parthici regni, praecipua nen in Carmania. Umorem sub terra putant calore densari. amplitudine mquam parvos excedunt abacos, crassitudine raro quanta dicta sunt po-ia etc.; vgl. auch Suet. Aug. 71; Senec. ep. 123; Dig. 34, 2, 19). Ueber den off dieser Gefässe ist schon im Alterthum viel gestritten worden; nach Pli-is l. l. ist nicht an ein künstliches Fabrikat, wie Porzellan u. dgl., sondern ein Mineral zu denken, das nur in mässiger Grösse gefunden wird und sich ch Hitze verdichtet. In neuerer Zeit wird Flussspath als dieses Mineral enommen, vgl. Minutoli, über die Murrina der Alten (Berl. 1835); Thiersch Münchener Abhandll. der philos.-philol. Klasse I. S. 443; Creuzer in Heidelb. rbb. 1836 S. 369; Hüllmann, Handelsgesch. d. Gr. S. 209: Flussspath aus ien.

I. Die Malerei mit Wasserfarben. Die Alten waren in nem Grade auf feine abgemessene Umrisszeichnung (*μονόγραμμα*) bedacht, und in ihren Schulen wurden lange Vorübungen ; dem Griffel (*γραφίς*) auf Wachstafeln, und mit dem Pinsel nicillus) und einer Farbe auf Buchsbaumtafeln, bald mit schwarzer be auf weisse, bald mit weisser auf schwarzgefärbte, für nöthig alten, ehe der Schüler den Pinsel in mehrere Farben tauchen fte (vgl. Böttiger, Archäol. d. Malerei S. 145 ff.). — Beim Vor-ten der Zeichnung herrscht im Alterthum lange Zeit eine sse Bescheidenheit im Farbengebrauch, und grade in um so erem Masse, je schärfer und genauer die Zeichnung war. Selbst ein blühendes Kolorit liebende ionische Schule (s. ob. S. 86 ff.) t bis auf Apelles herab die sogen. vier Farben (weiss, gelb, h und schwarz), d. h. vier Haupt-Farbenmateriale, fest, welche r sowol selbst natürliche Varietäten hatten) als auch durch Misch-solche hervorbrachten. (Plin. 35, 50: Quattuor coloribus solis nortalia illa opera fecere, ex albis Melino, e silaceis Attico, rubris Sinopide Pontica, ex nigris atramento, Apelles, Echion, anthius, Nicomachus clarissimi pictores, cum tabulae eorum gulae oppidorum venirent opibus). Neben diesen Hauptfarben, che einem spätern Zeitalter als streng und herb erschienen ores austeri), kamen allmälig immer mehr glänzende Farben-eriale (colores floridi) in Gebrauch. Diese Farben löste man Wasser auf, mit einem Zusatze von Leim oder Gummi (weder Anwendung von Eiweiss noch Oel ist bei den alten Gemälden hweisbar), um sie von der Palette mit dem Pinsel aufzutragen. erei auf Tafeln (am liebsten von Lärchenholz) wurde in der bezeit der Kunst besonders geschätzt, jedoch führte der uralte

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Gebrauch, die Tempel mit Ornamenten zu bemalen, natürlich zur eigentlichen Wandmalerei, die auch an griechischen Tempeln und Gräbern, wie in Italien, angewandt, besonders aber seit Agatharchos zur Zimmerverzierung benutzt wurde und in römischer Zeit die ganze Malerthätigkeit zu umfassen schien. Man bereitete dafür den Anwurf auf das sorgfältigste und kannte die Vortheile des Auftrags auf die frische Tünche (a fresco) sehr wohl (in Herculaneum ist gewöhnlich die Grundfarbe a fresco, die übrigen a tempera. Ueber die Technik der Wandmalerei vgl. G. Bellavilacqua Aldobrandini, Progresso della scienze VII. p. 279 ff. R. Wiegmann, die Malerei der Alten in ihrer Anwendung und Technik, Hannov. 1836). Auch Leinwandgemälde kommen in römischer Zeit vor. — Wie die Alten die harmonischen Verhältnisse der Farben (harmoge) herauszufinden und zu beobachten sich bestrebten, so hatten sie auch für das Mass des Lichts, welches das Bild im Ganzen festhalten sollte, für die Einheit der gesammten Lichtwirkung, ein feines Auge; es war dies der τόνος oder splendor, welchen Apelles durch einen zugleich schützenden und den schärfern Farbenreiz mildernden Ueberzug einer dünn zerlassenen Schwärze (tenue atramentum), also eine Lasurfarbe beförderte. Im Ganzen wirkten Klima und Lebensansichten gleichmässig dahin, den Alten ein heiteres Kolorit, mit entschiedenen Farbentönen, die sich in einen freundlichen Grundton auflösten, lieb zu machen. Zur Literatur der alten Malerei vgl. die in Müll. Handb. § 74 u. 319 angef. Schriften.

Als schätzbarer Ueberrest der antiken Malerei ist zu nennen die sogen. Aldobrandinische Hochzeit, ein Wandgemälde aus der ersten Kaiserzeit, im J. 1606 auf dem Esquilin (bei Sta. Maria Maggiore), in den ehemaligen Gärten des Mäcenas aufgefunden, anfangs im Besitz des Fürsten Aldobrandini (daher der Name), 1818 von Pius VII. gekauft; jetzt in der vatikanischen Bibliothek (im Gabinetto delle pitture antiche Nr. 7); das Gemälde stellt eine Vermählungsfeier vor (nach Winckelmann die des Peleus und der Thetis), die Malerei ist leicht und dünn, mit sehr feinem Sinn für Harmonie und Bedeutung der Farben ausgeführt (Müll. Handb. § 319, 7). Eine Kopie des Gemäldes von Poussin befindet sich in der grossen Gallerie (Nr. 38) des Palazzo Doria in Rom; eine gelungene Nachbildung auch im Berliner Museum. (Vgl. Böttiger und Meyer, die aldobrandinische Hochzeit, Dresd. 1810; L. Biondi, Dissert. dell. Acc. Rom. I. p. 133; Guattani, I piu celebri quadri riuniti nell' apartem. Borgia del Vaticano, Roma 1820. fol. tav. 1.; Gerhard, Beschreib. Roms II, 2. S. 11.

K. Enkaustische oder eingebrannte Malerei, ἡ ἐγκαυστική, Enkaustik, ein sehr ausgebreiteter und besonders für

Thierstücke angewandter Zweig der antiken Malerei. Man unterschied drei Arten: 1) das blosse Einbrennen von Umrissen auf Elfenbeintafeln mit dem Griffel (Plin. 35, 149: Encausto pingendi duo fuere antiquitus genera, cera et in ebore cestro id est vericulo, donec classes pingi coepere); — 2) das Auftragen von farbigem Wachs, welches man von aller Art in Kästchen geordnet hatte, gewöhnlich auf hölzerne Tafeln, aber auch auf gebrannten Thon, mit Hilfe glühender Stifte, worauf ein Vertreiben und völliges Einschmelzen derselben folgte (ceris pingere et picturam inurere); — 3) das Bemalen der Schiffe mit Pinseln, die in flüssiges, mit einer Art Pech vermischtes Wachs getaucht wurden, das der Aussenfläche der Schiffe nicht blos einen Schmuck, sondern zugleich einen Schutz gegen das Meerwasser verschaffen sollte. (Vgl. Caylus, sur la peinture à l'encaustique in Mém. de l'Acad. d'Inscr. tom. 28 p. 179; Böttiger, Gesch. d. Enkaustik, in dessen Klein. Schriften Bd. II. S. 85 ff.). —

Eine sehr wichtige Anwendung der Malerei war seit alter Zeit die, wofür in der neuesten der Ausdruck Lithochromie gebildet worden ist, die zu den Verzierungen der architektonischen Glieder in verschiedenen, aber stets ungemischten Farben dient, und entweder auf dem Marmor, oder auf dem übertünchten Kalkstein, Póros oder *λίθος πώρινος* angebracht wurde. Ein besonderer Zweig davon war die *στηλογραφία* (wie *τοιχογραφία* recht vom Schreiben zu verstehen); auch die *ἀλαβαστρογραφεῖς* schliessen sich an.

L. Die Vasenmalerei (s. im vor. Abschn. S. 102). Bei derben wurden die schon einmal leicht gebrannten Gefässe mit der gewöhnlich angewandten schwarzbraunen Farbe mit raschen Pinselstrichen überzogen und dann noch einmal in eine gelinde Hitze gebracht. Diese schwarzbraune, schwach spiegelnde Hauptfarbe scheint aus Eisenoxyd bereitet worden zu sein; eine dünnere Auflösung desselben Stoffes ergab, wie es scheint, den mattglänzenden, röthlichgelben Firniss, der an den nicht bemalten oder ausgesparten Stellen allein die Farbe des Thons überzieht. Bunte Farben, an gegitterten Gewändern, Blumenarabesken u. dgl., sind erst nach Vollendung des Brennens als Deckfarben aufgesetzt worden. Dies schien den Griechen die für Gefässmalerei zweckmässigste Technik; das rohere Verfahren bei den sogenannten egyptischen Vasen hielt sich nur als Antiquität; und das Aufsetzen der schwarzen Figuren auf einen weissen Grund (solche

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Gefässe finden sich hin und wieder in Griechenland, auch in Volci, scheint nur kurze Zeit Mode gewesen zu sein. Auch findet man hin und wieder, besonders in Attika, Gefässe, welche, ganz nach Art der Wände, mit bunten Farben auf einer weissen Unterlage gemalt sind, und andre, die auf demselben Grunde blosse Umrisslinien zeigen. (Vgl. Thiersch, über die hellenischen bemalten Vasen, in Münchner Denkschr. IV, 1 der 1. Klasse; Lenormant, Introduction à l'étude des vases peints, 1. partie, Par. 1845. 4. Proben von Vasen mit Linearzeichnungen bei Maisonneuve, Introd. pl. 18. 19; Cabin. Pourtalès pl. 25. Vasengemälde mit einzelnen Theilen im Relief, Cabin. Pourtalès pl. 33; aus Athen, Mus. Blacas pl. 3, nicht selten auch in Neapel und Sicilien. Die übrige Literatur s. in Müll. Handb. § 321, 5).

M. Die Mosaik, musivum opus, *σύνθεσις λίθων, ψηφοθέτημα, ψηφολόγημα* (s. im vor. Abschn. S. 141), im weitesten Sinne des Wortes jede Arbeit, welche durch Aneinanderfügung von harten Körpern eine Zeichnung oder Malerei auf einer Fläche hervorbringt, umfasst folgende Arten: 1) Fussböden, welche aus geometrisch zugeschnittenen und verkitteten Scheiben verschiedenfarbiger Steine gebildet werden, pavimenta sectilia; — 2) Fenster aus verschiedenartigen Glasscheiben, welche wenigstens dem spätern Alterthum bekannt gewesen zu sein scheinen; — 3) Fussböden, welche mit kleinen Würfeln aus Steinen, die eine farbige Zeichnung bilden, belegt sind, dergleichen im Alterthum nicht blos in Zimmern, auch in Höfen und Terrassen anstatt des Pflasters gebräuchlich waren, pavimenta tesselata, lithostrota; *δάπεδα ἐν ἀβακίσκοις*; — 4) die feinere Mosaik, welche eigentlichen Gemälden möglichst nahe zu kommen sucht, und gewöhnlich gefärbte Stifte aus Thon oder lieber Glas, in prächtigeren Werken jedoch, wo es Nachahmung vielfacher Localfarben galt, auch das sehr kostbare Material wirklicher Steine anwendet, crustae vermiculatae, auch lithostrota genannt. Sowol aus Stein- als aus Thonwürfeln wurden schon in alexandrinischer Zeit herrliche Werke der Art gearbeitet (s. ob. S. 141). Anwendung von Glaswürfeln zur Zimmerverzierung kommt erst in der Kaiserzeit vor, in welcher diese Mosaik immer mehr gesucht, auch auf Wände und Decken übertragen, und in allen Provinzen geübt wurde, daher es auch jetzt an Denkmälern dieser Gattung, unter denen einige vortrefflich zu nennen sind, nicht fehlt; — 5) zusammengeschmolzene Glasfäden, welche im Durchschnitt

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

immer dasselbe höchst zarte und glänzende Bild geben; — 6) in Metall oder einen andern harten Stoff werden Umrisse und vertiefte Flächen eingeschnitten, und ein andres Metall oder Email hineingeschmolzen, so dass Bilder daraus hervorgehen, das sogenannte Niello. Wie diese Arbeit zunächst auf den Kupferstich führt, so scheint auch eine gewisse Art desselben, ein leicht vervielfältigter Abdruck von Figuren, als eine vorübergehende Erscheinung dem Alterthum nicht unbekannt geblieben zu sein. (Kaum erlaubt Plinius' vielbesprochene Stelle, 35, 11 von Varro's bildlich vervielfältigter, überallhin versandter Ikonographie: 'M. Varro benignissimo invento, insertis voluminum suorum fecunditati septingentorum illustrium aliquo modo imaginibus, non passus intercidere figuras aut vetustatem aevi contra homines valere, inventor muneris etiam dis invidiosi, quando immortalitatem non solum dedit, verum etiam in omnis terras misit, ut praesentes esse ubique et cludi possent', an etwas Anderes zu denken als an abgedruckte Figuren. Vgl. Martial. 14, 186:

Vergilius in membranis
Quam brevis immensum cepit membrana Maronem!
Ipsius voltus prima tabella gerit.

Vgl. auch Becker's Gallus I. S. 192 ff.; Kunstmus. z. Bonn S. 5 ff. d. 2. Ausg.; Creuzer in Zeitschr. f. d. Alterthumsw. 1843. Nr. 133 ff.; Krause, Art. Musivum opus, in Pauly's Real-Enc. V. S. 275 ff.)

---

§. 4. Die optische Technik (Müll. Handb. §. 323 ff.).

1. Die Aufgabe des Künstlers, durch Formung des gegebenen Stoffes oder durch Auftragung von Farben dem Auge und dem Geiste des Beschauers den Schein und die Vorstellung von Körpern zu gewähren, wie sie wirklich und natürlich vorhanden sind, wird von demselben am einfachsten durch eine völlige Nachbildung des Körpers in runder Form (rondo bosso) gelöst; und zwar mit dem grossen Vortheil, dass das Auge nicht Ein Bild, sondern viele Bilder oder Ansichten zu geniessen erhält, unter welchen jedoch dem Künstler immer, und zwar noch mehr bei Gruppen als bei einzelnen Statuen, eines das wichtigste sein wird. Hierbei aber werden schon, theils durch hohe Aufstellung, theils durch Kolossalität des Bildwerks, Veränderungen der Form

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

nöthig gemacht, welche der Standpunkt des Beschauers bedingt, dessen Auge den Eindruck einer natürlichen und wohlgestalteten Form erhalten soll. Verwickelter wird die Aufgabe, wenn die Naturformen, gleichsam auf eine Fläche zusammengedrückt (welches Verfahren immer in einer Unterordnung der Plastik unter tektonische Zwecke seinen Grund hat), sich in einem schwächern Spiele von Licht und Schatten zeigen sollen, als es die runde Arbeit gewährt; wie solches in den verschiedenen Arten von Reliefs der Fall ist. Ein völlig optisches Problem aber wird die Aufgabe, wenn durch Farbenauftrag auf einer ebnen Fläche eine Anschauung des Gegenstandes erreicht werden soll, indem nur durch Darstellung der Flächen des Körpers, wie sie von einem bestimmten Standpunkte, grösstentheils verkürzt und verschoben, erscheinen, und hauptsächlich durch Nachahmung der Lichterscheinungen an denselben, d. h. nur durch Beobachtung der perspektivischen und optischen Gesetze, der Eindruck der Wirklichkeit hervorgebracht werden kann.

Die Alten scheinen in der Benennung der verschiedenen Arten Relief keine ganz feste Terminologie gehabt zu haben. *Ζῶον* war überhaupt 'Bildwerk', 'Figur' (z. B. Platon, Pol. p. 277; und vgl. Walpole, Memoirs p. 601). *Ζῶα περιφανῆ* bedeutet bei Athenaeus V, 199, e deutlich 'runde Figuren' (ähnlich *ξύλα περιφανῆ* bei Klem. Protr. p. 13), wogegen bei Athen. V, 205, c. *περιφανῆ ζώδια* 'Hautreliefs' sind. *Πρότυπα* od. *προόστυπα* (Letzteres Athen. V, 199, e und nach besseren Handschrn. auch bei Plinius und *ἔκτυπα* stehen einander bei Plin. 35, 152 als 'Hautrelief' und 'Basrelief' entgegen; doch ist *ἔκτυπα* bei Plin. 37, 174 und Seneca de benef. 3, 26 überhaupt 'Relief'). Sonst sind *τύπος*, *διατετυπωμένα*, *ἐκτετυπωμένα ἐπὶ στήλῃ* (Paus. VIII, 48, 3) und *ἐπειργασμένα* übliche Ausdrücke für 'Relief'. Vorspringende Thierköpfe sind *προκρόσσοι*, *προτομαί*.

2. Wenn nun auch die alte Kunst nicht von der Auffassung des einzelnen optischen Bildes, vielmehr durchaus von körperlicher Nachbildung ausging, und diese immer ihr Prinzip blieb, so dass das Relief statuarisch, und die Malerei zum grossen Theile reliefartig behandelt wurde: so mangelte doch der Periode ihrer Vollendung die Beobachtung der perspektivischen Gesetze keineswegs, welche schon bei Kolossalstatuen sehr in Anspruch genommen wurde. (Ein Hauptbeispiel ist Phidias' olympischer Zeus, s. ob. S. 59 ff. Allgemeine Zeugnisse Plato's Sophist. p. 235, f., welcher deswegen die Kolossalbildung zur *φανταστική*, nicht zur *εἰκαστική* rechnet.)

Beim Relief befolgte die Kunst ursprünglich das Princip, jeden Theil des Körpers in möglichst voller und breiter Ansicht

arzustellen; die Entwickelung der Kunst führte indes mannig-
ıltigere Ansichten und einen in der Regel mässigen Gebrauch
on Verkürzungen herbei. (Das angegebene Princip bewirkte die
ɔnderbare Stellung der selinuntischen Relieffiguren; dagegen die
elieffiguren auf den attischen Grabsteinen, *οἱ ἐν ταῖς στήλαις κατὰ*
ῥαφὴν ἐστετυπωμένοι, Plat. Symp. p. 193, ganz im Profil, wie
urch die Nase mitten durchgesägt, erscheinen. Auch in den
asreliefs am Parthenon erscheinen noch bei weitem die meisten
iguren im Profil; gewaltsamere Verkürzungen sind vermieden,
ıd auch manche Verkürzung, welche uns nothwendig scheint,
B. an den Schenkeln reitender Figuren, dem Streben nach
urythmie der Gestalten geopfert. Dagegen finden sich in den
autreliefs von Phigalia sehr starke Verkürzungen.

3. Von hoher Wichtigkeit war die Perspektive für die Malerei,
odurch sich sogar ein besonderer Zweig perspektivischer Malerei,
e Skenographie oder Skiagraphie, ausbildete, bei welcher,
otz des Widerstrebens eines geläuterten Kunsturtheils, der Er-
ichung täuschender Effekte für fernstehende und wenig kunst-
erständige Betrachter die sorgfältigere und feinere Zeichnung
ıfgeopfert wurde. (Die Anfänge der Skenographie datiren aus
n letzten Jahren des Aeschylos, gegen Ol. 80 (daher Aristot.
oet. 4, 16 die *σκηνογραφία* oder perspektivische Bühnenmalerei
st dem Sophokles zuschreibt). Dieselbe erscheint von nun an
s eine besondere Kunst; gegen Ol. 90 finden wir in Eretria
nen Architekten und Skenographen Kleisthenes, Diog. Laërt. II,
25; später gab es deren mehrere, wie Eudoros, Serapion; auch
nen pictor scaenarius bei Gori Inscr. Etr. I, p. 390. Im Allge-
einen aber galt den Alten immer die völlige Darstellung der
ormen in ihrer Schönheit und Bedeutsamkeit höher als die aus
erspektivisch genauer Verkürzung und Verschränkung der Figuren
ervorgehende Illusion, und der herrschende Geschmack bedingte
ıd beschränkte die Ausübung und Entwickelung jener optischen
enntnisse und Kunstfertigkeiten, zwar nach Kunstzweigen und
eiten verschieden, in Staffeleibildern weniger als in Reliefs und
asen-Monochromen, in einem spätern luxuriirenden Zeitalter
eniger als in früheren Zeiten, aber im Ganzen doch in einem
eit höhern Grade als in der neuern, den umgekehrten Weg
ehmenden Kunstentwickelung. Aus jenem Formensinne, welcher
e Eurythmie und abgewogene Wohlgestalt mit Klarheit zu er-
ennen und in ihren Feinheiten zu geniessen verlangte, folgte

auch die, wenigstens den erhaltenen Wandmalereien nach, geringe Rücksicht der Alten auf Luftperspektive, d. h. auf die durch die grössere oder geringere Schicht von Luft, welche das optische Bild des Gegenstandes durchmisst, hervorgebrachte Verwischung der Umrisse und Verschmelzung der Farben, indem die alten Maler offenbar die Gegenstände im Ganzen dem Auge nahe zu halten oder einen klaren Aether als Medium zu denken gewohnt waren. Daher auch Schatten und Licht im Ganzen den alten Malern mehr zum Modelliren der einzelnen Figuren als zu Contrasten der Massen und ähnlichen Totaleffekten bestimmt zu sein schienen (vgl. Quintil. 8, 5, 26: Artifices etiam cum plura in unam tabulam opera contulerunt, spatiis distinguunt, ne umbrae in corpora cadant. Der Schatten sollte blos die körperliche Form jeder Figur für sich hervortreten lassen).

XXXVIII. Abschnitt. Die Numismatik.

J. Eckhel, Doctrina numorum veterum (8 voll., Vindob. 1792—98. 4.). Besonderer Abdruck der Prolegomena unter dem Titel: Elementa rei numariae veterum sive Josephi Eckhelii Prolegomena doctrinae numorum. Cum brevi annotatione et III tabulis (Lips. 1842. 4).

J. C. Rasche, Lexicon universae rei numariae veterum et praecipue Graecorum et Romanorum (6 voll., Lips. 1785—95).

Theod. Edm. Mionnet, Description de médailles antiques grecques et romaines (6 Bde. Text u. 1 Bd. Kupfertaf., dazu Suppléments 9 Bde. Par. 1806—31).

James Millingen, Recueil de quelques médailles grecques inédites (Roma 1812).

Dessen Ancient coins of Greek cities and kings, from various collections, principally in Great Britain (Lond. 1831. 4).

Dessen Considération sur la numismatique de l'ancienne Italie (Flor. 1841).

Domen. Sestini, Classes generales seu monetae urbium, populorum et regum ordine geographico (2 voll. 2. ed. Flor. 1841. 4).

Dessen Lettere e dissertazioni numismatiche sopra alcune medaglie rare della Collezione Ainslieana, ed altri musei, del museo Knobelsdorfiano etc. (9 voll., Mil. e Fir. 1814—20).

C. L. Stieglitz, Archäol. Unterhaltungen. II. Abth.: Alte Münzkunde (Leipz. 1820).

Marchi e Tessieri, L'Aes grave di Museo Kircheriano (Roma 1839).

J. Akerman, A numismatic manuel (Lond. 1840).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Dessen Ancient coins of cities and princes (6 voll., Lond. 1844—46).
Raoul-Rochette, Mémoires de numismatique et d'antiquité (Par. 1840).
Riccio, Le monete delle antiche famiglie (2. ed., Nap. 1843).
Grässe, Handbuch der alten Numismatik (Leipz. 1854).
v. Werlhof, Handbuch der griechischen Numismatik (Hannov. 1850).
Theod. Mommsen, Geschichte des römischen Münzwesens (Berl. 1860).
Fr. Hultsch, Griechische und römische Metrologie (Berl. 1862).
W. Koner, Art. Nummi, in Pauly's Real.-Enc. V. S. 748 ff.
Die Beschreibungen wichtiger Münzsammlungen und Numismatische Zeitschriften s. I. Abtheil. S. 185 ff.

§. 1. Die Numismatik od. Münzkunde der Griechen und Römer, als Theil der allgemeinen Numismatik, umfasst die Lehre von den griechischen und römischen Münzen, von der Zeit der ersten Münzprägung bis zum Untergange des weströmischen Reiches.

Der vorherrschende griechische Name für 'Münze' ('Geld') war *ἀργύριον* (eigentl. 'gemünztes Silber'), ohne Rücksicht auf das Metall, aus dem es geprägt war; aus Nachahmung gebrauchten auch die Römer für 'Geld' die Bezeichnung argentum. Ausser *ἀργύριον* wandten die Griechen dafür nicht selten auch *νόμισμα* an *ἀπὸ τοῦ νόμου*: eigentl. der durch das Gesetz bestimmte Werth des Geldes, vgl. Demosth. adv. Timocr. p. 805: *ἀργύριον μὲν νόμισμα εἶναι τῶν ἰδίων συναλλαγμάτων ἕνεκα τοῖς ἰδιώταις εὑρημένον*; vgl. auch Aristoph. Nub. 246 das Wortspiel von *νόμισμα* in 'Gesetz' und 'Geld', und Aristot. Ethic. 5, 8: *οἷον δ' ὑπάλλαγμα τῆς χρείας τὸ νόμισμα γέγονε κατὰ συνθήκην, καὶ διὰ τοῦτο ὄνομα ἔχει νόμισμα*). Von der sicilischen Nebenform dieses Wortes, *νούμμος*, ist die lateinische Bezeichnung nummus entlehnt (vgl. Varr. L. L. V, §. 36 Müll.; Pollux IX §. 79). Eine spätere lateinische Benennung für ältere und cursirende fremde Münzen war nomisma od. numisma (vgl. Ulp. Dig. 84, 2, 27: si autem aurum vel argentum signatum legatum est, id pater familias videtur testamento legasse, quod eius aliqua forma est expressum, veluti quae Philippi sunt, itemque numismata et familia). — Der römische Name pecunia (von pecu-nia: der Rindeserth, Varr. L. L. V. §. 95 Müll.: pecus, a quo pecunia universa, quod in pecore pecunia consistebat pastoribus; s. auch ob. IV. Abth. 218) wird von Plinius auf den König Servius Tullius zurückgeführt, der zuerst die Bilder von Schafen und Rindern auf die Erzmünzen setzte (Plin. 18, 12: Pecunia ipsa a pecore appellabatur. Servius rex ovium boumque effigie primus aes signavit). Wie das

griechische ἀργύριον bezeichnete auch pecunia ausgemünztes Geld im Allgemeinen, ohne Unterschied seines Metalles; erst in späterer Kaiserzeit scheint dieser Name im engern Sinne von Kupfergeld gebraucht worden zu sein (vgl. Lamprid. Alex. Sev. 33: Scenicis numquam aurum, numquam argentum, vix pecuniam donavit). Da die ersten altitalischen Münzen sämmtlich aus Erz verfertigt waren, so wurde bei den Römern aes die Bezeichnung für 'Geld' überhaupt (vgl. Ulp. Dig. 1, 16, 159: Etiam aureos nummos aes dicimus; daher auch aes alienum, 'das fremde Geld', das man in Händen hat, d. i. die Schuld u. dgl.). Endlich findet sich in der Kaiserzeit hin und wieder bei Dichtern und öfters auf Münzen der Name moneta (ae) für 'Geld'. Diese Bezeichnung ist von dem Beinamen der Iuno Moneta entlehnt, neben deren Tempel auf der Burg von Rom die Münze der Republik sich befand (den Beinamen Moneta selbst erhielt Iuno nach der Ueberlieferung von einer Mahnung derselben — quod monebat — bei Gelegenheit eines Erdbebens, vgl. Cic. de divin. 1, 45, 101: atque etiam scriptum a multis est, cum terrae motus factus esset, ut sue plena procuratio fieret, vocem ab aede Iunonis ex arce exstitisse: quocirca Iunonem illam appellatam Monetam. Ov. Fast. 1, 222:

Aera dabant olim, melius nunc omen in auro est,
victaque concessit prisca moneta novae.)

Martial. 1, 99, 13: Nigrae (aereae) sordibus explices monetae. Paul. Sent. 5 tit. 25: Monetam signare vultu principis u. a. Auf Kaisermünzen, z. B. auf Münzen des Domitian und Hadrian: MONETA AVGVSTI; auf Münzen des Alexander Severus: MONeta RESTITVTA oder RESTITVTOR MONetae; seit Trebonianus auf grossen silbernen und ehernen Münzen: MONETA AVG.; endlich zur Zeit des Diocletian anf ehernen Münzen: SACRA MON. AVGG ET CAESS. NOSTR. Zuweilen auch auf ausländischen Münzen; so von Paträ (in Achaia): INDVLGENTIAE. AVG. MONETA IMPETRATA; von Antiochia (in Syrien): MONeta VRBis.

Besondere Benennungen der Münzen. Diese sind entlehnt entweder 1) von der Person, welche dieselben prägen liess; oder 2) von dem den Münzen aufgeprägten Bilde; oder 3) vom Orte der Prägung; oder 4) von der Art der Prägung; oder 5) vom Gewicht der Münze; oder 6) vom Werthe derselben; oder endlich 7) von der politischen Unabhängigkeit des Volkes

der der Stadt, welche die Münze geprägt hat: autonomische ünze (s. im Folg. Nr. 7). Die von Eckhel (Proleg. p. 11 ff.) anführten Beispiele dieser verschiedenen Arten sind:

1. Ab auctore monetae: Croesi stateres, a Croeso Lydiae ge (Pollux); — Damaretii nummi, a Damareta Gelonis Syraarum regis uxore; — Darici, a Dario Persiae rege; — Philippi, Alexandrini, a Philippo II. et Alexandro Magno Macemiae regibus; — Ptolemaici (Pollux) a Ptolemaeis Aegypti gibus; — Berenicii (Pollux) a Berenice Aegypti regina; — ucullei, a Lucullo Sullae quaestore. Huc pertinent nummi ab peratorum nominibus dicti Philippei, Antoniniani, Aureani, Valeriani, Saloninianí, quos passim memorant Trebellius llio et Vopiscus.

2. Ab imagine nummis impressa: Bos, noctua, *Κόρα*, neta Atheniensis; — *Πῶλος*, pullus (nempe Pegasus), nummus rinthius; — Testudo, moneta Peloponnesi; — Homerei ab imag Homeri, nummus Smyrnae; — Cistophori ab impressa mystica cchi cista; — Sagittarii ab impresso sagittario, nummus Perum. — Romanae monetae sunt: Victoriati ab imagine Viriae; — Ratiti a typo ratis; — Bigati, Quadrigati, a nota garum et quadrigarum.

3. A loco: Aeginaei ab insula Aegina; — Cyziceni, Phocici stateres; — Oscense argentum.

4. A modo fabricae: serrati nummi (s. im Folg.).

5. A pondere. In Graecis: Drachma, et ab hac composita drachmum, tridrachmum, tetradrachmum etc.; — Obolus ab hoc compositi diobolus, triobolus, hemiobolus etc.; ter. (Vgl. III. Abth. S. 155 ff.) — In Romanis: Pondo, pondius; As et ab hoc compositi quincussis, decussis, tum assis partes, semis, quincunx, triens, quadrans, sextans, cia etc. (Vgl. IV. Abth. S. 218 ff.)

6. A valore: Denarius, quinarius, sestertius, quia asses eos X., V., II. cum semisse valebant.

7. Autonomi. Placuit artis nostrae magistris, hoc nomen onere nummis iis, quos populus, respublica, civitas sic percudit, ut in iis nulla appareant servitutis aut obsequii indicia. mdiu urbes Graecae vere fuerunt liberae suique plene iuris, pte patet, non alios ab his nisi huius naturae nummos fuisse natos. At posteaquam servitium seu sponte seu per vim accepere, illud in moneta saepe professi sunt inserta principis vel

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

imagine vel nomine vel utroque, cuius adeo generis nummos iam non autonomos dicimus, sed nummos urbium populorumve regios vel imperatorios, aut generatim officiosos propter publicum delati officii documentum. Sic nummus Syracusanorum in quo hinc est caput numinis cuiuspiam, illinc *ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ* typus quadrigae, aut quiscumque alius, autonomus dicetur; at nummus Syracusanorum, qui hinc caput regis diadematum, illinc *ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. ΓΕΛΩΝΟΣ* exhibet, autonomus non erit, sed propter illatum regis Gelonis nomen et caput regius Syracusanorum. Eodem modo nummus inscriptus *ΕΦΕΣΙΩΝ*, et cum typo Ephesi domesticis erit autonomus Ephesiorum; at si eius urbis nummus contineat nomen aut caput imperatoris Romani, erit nummus Ephesiorum imperatorius. Fuere multae urbes Graecae quae, etsi imperatoribus R. parerent, multos tamen nummos sine imperantis vel effigie vel mentione, ac vel ideo secundum dictos autonomos, signavere; quin fuerunt urbes illustris famae, ceu Athenae ac Tyrus, quae sub ipsis imperatoribus nonnisi autonomos, imperatorium nullum cuderunt. Urbes in quas Romani colonias deduxere, ex lege quidem ordinaria imperantis capitis monetae intulere, sed tamen etiam nonnunquam hoc omisso propriis suis typis sunt usae, quos adeo nummos ex eadem causa possumus autonomos coloniarum appellare. Eius generis complures signavit colonia Corinthus.

Die Erfindung des Geldprägens wird, wie jede Erfindung, bei den Alten den Göttern oder Heroen zugeschrieben; bei den Athenern dem Erichthonius, bei den Thessaliern dem Ionus oder Itonus (Lucan. Phars. 6, 402); bei den Römern Saturn und Ianus (Athen. XV. p. 692; Macrob. Saturn. 1, 7). Nach Herodot (1, 94) haben zuerst die Lydier das Prägen von Gold- und Silbermünzen eingeführt (*Λυδοὶ δὲ πρῶτοι ἀνθρώπων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν νόμισμα χρυσοῦ καὶ ἀργύρου κοψάμενοι ἐχρήσαντο*); nach Xenophanes bei Pollux (IX, 83) waren es die Naxier, nach Aelian (XII, 10) die Aegineten; bei den Römern werden bald Numa bald Servius Tullius als die Ersten angegeben, welche Münzen prägen liessen (Suidas s. v. *Ἀσσαρία*; Plin. 18, 12; 33, 43; 34, 1). Die meiste Wahrscheinlichkeit hat die Angabe des parischen Marmors (s. ob. II. Abth. S. 166) für sich, welche den argivischen König Pheidon als den Erfinder des Münzprägens bezeichnet (Marmor Parium Z. 45 u. 46: *ἀφ' οὗ Φ... δων ὁ Ἀργεῖος .. ἐσκεύασε καὶ νόμισμα ἐν Αἰγίνῃ ἐποίησεν, ἐνδέκατος ὢν ἀφ' Ἡρακλέους* etc.

gl. Strabo VIII. p. 549; Pollux IX, 83; Böckh, Metrolog. Unter-
ich. S. 76; O. Müller, Aeginetica p. 51 u. 88).

---

§. 2. Die Hauptstoffe der antiken Münzen: Silber, Gold,
rz (Eckhel, Proleg. cap. VII; C. L. Grotefend, Art. Aes, Argentum,
urum, in Pauly's Real-Enc. I, 1. S. 430 ff.; 2. S. 1519 ff. u. 2180 ff.).

1. Silber, ἄργυρος, argentum. Wenn es auch zweifelhaft
, wann und durch wen in Griechenland zuerst geprägte Münze
n einem bestimmten Werthe als bequemeres Tauschmittel statt
r früheren Metallstäbe und Barren angewandt wurde (vgl. im
orsteh.), so steht es jedenfalls fest, dass man sich zu diesen
sten Münzen des Silbers bediente. Die Form dieser ältesten
lbermünzen kam der der Stäbchen und Barren ziemlich nahe:
waren dicke Klümpchen, auf deren obere Seite man ein bild-
hes Zeichen prägte, das den Ort der Prägung angab, um den
nern Werth derselben zu verbürgen; so auf den Münzen von
lokäa eine Robbe, auf denen von Ephesus eine Biene, auf
nen von Klazomenä einen geflügelten Eber, auf denen von
nos eine sitzende Sphinx, auf denen von Lampsakus ein
flügeltes Seepferd, auf denen von Aegina eine Schild-
öte u. dgl. Die Rückseite der Münze wurde lediglich durch
n rohes Viereck bezeichnet, welches offenbar dadurch entstanden
ar, dass man den in dem Ambos befestigten Unterstempel so
feilte, dass er im Stande war, den darauf gelegten Metall-
mpen, nach einigen Schlägen mit dem Hammer, festzuhalten,
n alsdann den mit einem Bilde verzierten Oberstempel darauf
schlagen zu können. Dieses eingeprägte Viereck, Quadratum
cusum, wurde allmälig durch Eintheilung in kleinere Vier-
er in Dreiecke verziert, darauf mit einzelnen Buchstaben oder
nogrammen versehen, und nachher mit kleinen bildlichen Dar-
llungen ausgeschmückt. Erst nach einer langen Reihe von
hren, um 500 v. Chr., nachdem das Quadratum incusum immer
cher geworden war, gelangte man dahin, auch die Rückseite
'ehrseite', den 'Revers') der Münze mit einem ordentlichen
präge auszustatten. Einen besondern Weg schlug man dabei
den griechischen Pflanzstädten Lucaniens und einigen benach-
rten Städten ein. Statt der dicken kugelförmigen Münzen prägte
n hier anfangs dünne blechartige Stücke, nummi incusi, deren
ckseite den Typus der Vorderseite, jedoch vertieft und ein wenig

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

verändert wiedergibt (etwa wie die Bracteaten des Mittelalters). — Die Namen der zahlreichen griechischen Silbermünzen s. oben III. Abth. S. 156.

Die Römer, deren ältestes Geld aus Erz geschlagen war (s. im Folg. Nr. 3), prägten erst im Jahre d. St. 485 (= 269 v. Chr.) Silbermünzen, und schlossen sich hinsichtlich der Form und Ausschmückung derselben im Ganzen dem damaligen Gebrauche der Griechen an, jedoch überschritten sie nicht die Grösse der Drachme (bei ihnen denarius). Ausser dem denarius finden wir in Rom noch den quinarius ($^1/_2$ Denar), den sestertius ($^1/_4$ Denar) und vorübergehend den victoriatus, der ursprünglich einen Werth von $^3/_4$ Denaren hatte, später aber dem Quinar gleichkam, und von dem auch Hälften, semivictoriati, geprägt worden sind (vgl. oben IV. Abth. S. 219 ff.). Zu diesen kam unter Caracalla noch der Aurelianus oder Antoninianus, eine Münze, die den Denarius um etwa ein Drittel überstieg. Die Tridrachmen und Tetradrachmen des Antonius, Augustus und späterer Kaiser, selbst die mit lateinischer Aufschrift, sind nichtrömischen Gepräges (commatis peregrini). Erst von Septimius Severus an bis auf Carus (etwa 193—283 n. Chr.) finden sich grössere Silbermünzen, die den Werth der Tetradrachmen überschreiten, z. B. die sowol durch ihren hohen Kunstwerth als durch ihre Grösse berühmten syrakusischen Silbermünzen (zum Theil mit der Inschrift *ΑΘΛΑ*), welche nicht als Geld, sondern vielmehr als Medaillen bei grossen Geldspenden oder zur Erinnerung an feierliche Gelegenheiten, Spiele, Siege u. s. w. ausgegeben worden sind.

Was den innern Werth (das Korn) der alten Silbermünzen betrifft, so gilt im Allgemeinen der Grundsatz: je feiner das Silber, desto älter die Münze. Die griechischen Silbermünzen sind fast alle von feinem Silber. Erst die syrischen Könige verschlechterten den Gehalt derselben. Unter der Herschaft der Römer hörten die griechischen Städte auf, Silbermünzen zu prägen. Mit wenigen Ausnahmen (Amisus und Tarsus) sind die Silbermünzen griechischer Städte aus den Zeiten der römischen Kaiser aus kaiserlichen Münzstätten hervorgegangen; so die Silbermünzen von Caesarea (in Kappadokien), Antiochia (in Syrien), Alexandria (in Aegypten), und von mehreren meist auf den Münzen nicht genannten, aber aus den Typen erkennbaren Städten Asiens und Afrikas unter Trajan, welche fast sämmtlich deshalb auch die Regierungsjahre des Kaisers (tribunicia potestas), nicht die Aera

der Stadt, worin sie geprägt worden, als Zeitbestimmung angeben. Aus ziemlich reinem Silber sind von diesen spätern griechischen Silbermünzen die von Antiochien (in Syrien) bis auf Hadrian, die Münzen mit der Aufschrift *ETOYΣ NEOY IEPOY* unter Vespasian und seiner Familie, die Tetradrachmen, Didrachmen und Drachmen griechischer Städte unter Trajan und die grösstentheils unter Hadrian geprägten Silbermünzen von Amisus in Pontus. Die schlechtesten an Metall sind die Alexandriner, welche schon von Kaiser Claudius an stark gemischt sind. — Bei den Römern erhielt sich eine ziemliche Reinheit des Silbers bis auf die Mitte der Regierung Nero's, in welcher Zeit die absichtliche Legirung beginnt, die anfangs $^1/_{20}$, dann, mit verschiedenen Schwankungen, unter Domitian $^1/_{10}$, von Trajan bis Antoninus $^1/_6$, unter M. Aurelius Antoninus $^1/_4$, unter Commodus $^3/_{10}$, unter Severus $^1/_2$ des Münzgewichts betrug. Unter Valerianus und Gallienus sank der Feingehalt der Silbermünzen auf 20 und weniger Procente, und die Münzen der folgenden Kaiser bis auf Diocletian enthielten kaum 5% Silber und erhielten blos durch Weisssieden eine flüchtige Aehnlichkeit mit demselben (daher sie bei den Neueren auch nummi tincti, médailles saucées genannt werden, um Unterschiede von den subaerati, pelliculati oder feruminati, médailles fourrées, welche ein Werk alter, zum Theil sogar officieller Falschmünzerei waren). Unter Diocletian und seinen Nachfolgern ist, mit geringen Ausnahmen, das Silber wieder wesentlich rein (vgl. Mommsen, Gesch. des röm. Münzwesens S. 756 ff.; 792 ff.). Ueber das Verhältniss zwischen Silber und Gold s. in d. folg. Nummer.

2. Gold, *χρυσός*, aurum. Nach Herodot (1, 94) haben die Lydier zuerst Goldmünzen geprägt (s. seine Worte im Vorsteh.); auch erwähnt Pollux (IX, 84) Goldstateren des Krösus. Samische Goldmünzen aus der Zeit des Polykrates, also gleichzeitig mit Krösus, gibt Herodot (3, 56) an; phokäische Goldstateren kommen bei Thucydides (4, 52) und Demosthenes (adv. Boeot. p. 1019) vor; ginetische und lampsakenische Goldmünzen werden in attischen Inschriften erwähnt (C. I. gr. I. n. 150; 151). Auch athenische und korinthische Goldmünzen werden von Verschiedenen angeführt (vgl. Böckh, Staatshaush. d. Athen. I. S. 24; Hultsch, griech. und röm. Metrol. S. 162 ff.). Besonders häufig werden kyzikenische Goldstateren und Dariken genannt. Doch kann die Zahl der von Philipp II. von Macedonien geprägten Goldmünzen

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

wol nicht gross gewesen sein, da wir, die persischen Dariken ausgenommen, von keinem Könige vor Philipp eine solche besitzen (daher noch Eckhel, in den Prolegom. I. p. XLI ff. irrthümlich behauptete, weder Kyzikos und Phokäa, noch Athen und Korinth hätten je Goldmünzen geprägt). Dass aber die Prägung des Goldes zu Münzen in Griechenland und den in numismatischer Beziehung gewöhnlich zu Griechenland gerechneten Ländern des Mittelmeers vor und nach Philipp II. von Macedonien selten gewesen ist, geht schon daraus hervor, dass wir jetzt, ausser den Goldmünzen der Könige von Macedonien, Epirus, Pontus, Bosporus und Baktrien, der ersten Seleuciden und Ptolemäer, der späteren sicilischen Tyrannen und einzelner anderer Könige, nur von etwa 50 Münzstätten Goldmünzen besitzen, und dass von allen diesen nur etwa die Münzen von Philipp II., Alexander d. Grossen, Philippus Arrhidäus, Lysimachus, dann die von Syrakus und Kyrene nicht zu den seltenen gehören, während die übrigen fast alle zu den grössten Seltenheiten gerechnet werden müssen. — Die gewöhnliche Goldmünze der Griechen war der Stater (*στατήρ*, auch *χρυσοῦς στατήρ*, *στατὴρ χρυσίου* od. *στατὴρ χρυσοῦ*) oder aureus (*χρυσοῦς*), der nach den Königen oder Staaten, welche ihn hatten prägen lassen, theilweise wol auch nach dem Münzfusse, wornach derselbe geprägt war, benannt wurde (daher Croesei, Darici, Philippei, Alexandrini, Attici, Corinthii, Cyziceni, Phocaitae etc., vgl. im vor. §.). Der Stater wog zwei Drachmen und galt also (bei dem herrschenden Verhältnisse des Silbers zum Golde 1 : 10) 20 Silberdrachmen = 24 Reichsmark (natürlich die Silberdrachme von gleichem Gewichts- und Münzfusse mit dem Stater gerechnet), stieg jedoch zuweilen nach Verschiedenheit des Curses bis auf 28 Silberdrachmen = 30 Reichsmark (vgl. Demosth. contra Phorm. p. 914; Böckh, Staatshaush. I. S. 26, 30; Hultsch. Metrol. S. 174 ff.; auch oben III. Abth. S. 156). Ausser dem Stater finden sich auch noch mancherlei Theile desselben, deren Werth natürlich nach dem Gewichte differirte. Pollux VI, 161; IX, 59 nennt *ἡμίχρυσοι*, halbe Goldstateren; und eine attische Inschrift im Corp. Inscr. gr. n. 150: *ἕκται Φωκαΐδες*, phokaische Sechstel = Goldstateren. Diese letzteren waren das bei Weitem gewöhnlichste Theilstück des Stater; neun Zehntel aller kleinasiatischen Goldmünzen bestehen aus ihnen. Selten sind andere Theilmünzen des Stater, Hälften und Drittel; von Vierteln ist kaum eine Spur. Dagegen finden sich Theilmünzen des Sechstels: Hälften, Viertel, Sechstel, Achtel,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

vielleicht auch Zweidrittel. Auch höhere Goldmünzen als Stateren Doppelstateren etc.) werden hin und wieder erwähnt. So Goldstücke, die ihrem Gewichte nach (7 Drachmen $2^1/_2$ Obolen attisch) nichts Anderes sein können als Doppelstateren der ältesten und schwersten Gattung auf Inschriften (C. I. gr. n. 339; Rangabé Ant. Hellén. I. n. 108—110). Alexander d. Grosse und seine Nachfolger, Lysimachus, die Ptolemäer und die ersten Seleukiden, schlugen ebenfalls Doppelstateren, ja sogar Goldmünzen von 6, 8, 10 und 12 Drachmen an Schwere. Dass diese letzteren nur Medaillen gewesen, lässt sich bei ihrer grossen Seltenheit wol mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit annehmen.

Die Römer fingen (nach Plinius 33, 47) erst zu Anfange des 2. punischen Krieges (im J. R. 536 = 218 v. Chr.) Goldmünzen zu prägen an, doch geschah dies während der Zeit der Republik im Ganzen sehr selten (daher das seltene Vorkommen römischer Goldmünzen aus der vorkaiserlichen Zeit). Erst seit Cäsar wird die Goldprägung in Rom häufiger. Der aureus des Cäsar hatte ursprünglich ein Gewicht von $^1/_{40}$ Pfund, kam also dem griechischen Stater Philipps II. und Alexanders d. Grossen sehr nahe. Er sank aber allmälig an Gewicht, so dass er unter Nero nur noch $^1/_{45}$ Pfund betrug, und später von Caracalla, wie es scheint, auf $^1/_{50}$ Pf. gesetzt wurde (aureus Antoninianus, Vopisc. Aurel. 9; 12). Da er die Grösse des Silberdenars hatte, nannte man ihn auch oft denarius aureus (Petron. Sat. 33), und seine Hälfte aus demselben Grunde quinarius und victoriatus, s. im Vorsteh. Nr. 1). Erst von Valerianus an erscheinen Drittel, trientes Saloniniani (Treb. Poll. Claud. 14; 17). Constantin bestimmte das Goldstück zu $^1/_{72}$ Pfund. Wie sehr man aber auch das Gewicht der aurei verminderte, die Reinheit des Metalls blieb in antiken Goldmünzen unverändert (nur einzelne bosporanische, punische, kleine syrakusische und viele gallische Münzen enthalten eine Mischung von Gold und Silber, electrum gen., Plin. 33, 80). — Verdoppelungen der Goldmünzen waren in der ersten Kaiserzeit selten, seit dem dritten Jahrh. n. Chr., namentlich seit Gallienus, häufiger; so wiegt eine im Wiener Münzcabinet befindliche Goldmünze des Valens $51^1/_4$ Ducaten; pfundschwere Goldmünzen des Tiberius Constantinus erwähnt Gregor von Tours. Da seit Augustus nur den Kaisern die Ausmünzung von Gold und Silber zustand, so finden sich, ausser den höchst seltenen Goldmünzen von Caesaren

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

(in Kappadokien), keine goldnen Kaisermünzen mit anderem als römischem Stempel.

Das Verhältniss zwischen Silber und Gold war im Alterthume eben so schwankend wie jetzt. Nach Herodot (3, 95) war das Verhältniss wie 1:13, nach Plato (Hipparch. p. 231, d) wie 1:12, nach Menander bei Pollux (IX, 76) wie 1:10. Bei den Römern soll es zuerst wie 1:15 gestanden haben, später wie 1:12; nach Polybius (22, 15 = Liv. 38, 11, Jahr d. St. 565 = 189 v. Chr.) wie 1:10. Wie sehr die Zeitumstände auf dieses Verhältniss einwirkten, zeigt sich deutlich aus Suet. Caes. 54: In Gallia fana templaque deum donis referta expilavit, urbes diruit, saepius ob praedam quam ob delictum: unde factum, ut auro abundaret ternisque milibus nummum in libras promercale per Italiam provinciasque divideret.

3. Erz (Bronze, Kupfer), *χαλκός*, aes. Als Geld kam das Erz (nummi aënei od. aerei, Kupfergeld) zuerst im mittlern Italien in Gebrauch, und zwar wurde daselbst lange Zeit nur Kupfergeld angewandt, indem man, zu Rom wenigstens, erst im J. 485 d. St. (269 v. Chr.) Silbermünzen und 536 d. St. (218 v. Chr.) Goldmünzen prägte (s. im Vorsteh.). Wegen seines schweren Gewichtes nannte man dieses altitalische Kupfergeld schon im Alterthume aes grave (Liv. 4, 16; 5, 12). Wie bezeichnend dieser Name war, zeigt das Gewicht noch jetzt vorhandener, theils viereckiger, theils oblonger, theils runder Exemplare dieses aes grave, deren einzelne 40 Unzen und darüber, ja sogar an 5 Pfund wiegen. Aber nicht nur das ausserordentliche Volumen der einzelnen Münzen unterscheidet dieses altitalische Kupfergeld wesentlich von dem Gelde der Griechen und anderer alter Völker, sondern auch die Eigenschaft, dass es nicht geschlagen, sondern gegossen, und nicht gezählt, sondern gewogen wurde. Als Einheit der Werthberechnung (as) nahm man das Pfund, libra, an und bestimmte die Geltung der Stücke durch ihr Gewicht (pondo), daher die Benennungen assipondium, dupondius etc. (Varr. L. L. 5 § 169 Müll.: Unum pondus assipondium dicebatur; id ideo quod as erat libra pondus. Plin. 33, 42: Libralis — unde etiam nunc libella dicitur et dupondius — adpendebatur assis). Das aes grave wurde zuerst in Rom angewandt, und die Einführung des Kupfergeldsystems in Rom war vermuthlich ein Theil der Decemviral-Gesetzgebung, während man vor dieser Einführung sich in Mittelitalien roher Kupferstücke, aes rude, und gemarkten

Kupfers, aes signatum (ovium boumque effigie, Plin. 18, 3, 12; pecore notatum, Varr. R. R. 2, 1) bediente, das gewogen wurde und mit Werthzeichen nicht versehen war (vgl. Mommsen, Gesch. d. röm. Münzwesens S. 227; und oben IV. Abth. S. 218 ff.). Ums Jahr 490 d. St. (264 v. Chr.) wurde der ursprüngliche Libral-As auf einen Trientral-As (d. h. also auf $^1/_3$ des Werthes) herabgesetzt, und der letztere allmälig wieder so sehr geschmälert, dass man im J. 537 (217) durch die Lex Fabia den As auf das Gewicht von Einer Unze (Uncial-Fuss), und um die Zeit des Bundesgenossenkrieges durch die Lex Papiria auf das Gewicht einer halben Unze (Semuncial-Fuss) festsetzte (Mommsen a. a. O. S. 291; 338). — Das Recht der Prägung dieser Kupfermünze wurde in der Kaiserzeit dem Aerarium, das unter der Aufsicht des Senats stand, überlassen, während die Kaiser sich die Prägung der Silber- und Goldmünzen vorbehielten. Hieraus erklären sich die Münzzeichen S. C. (Senatus consulto), die sich auf den Reversen der römischen Kupfermünzen aus der Kaiserzeit bis auf Gallienus und Postumus vorfinden, und der gänzliche Mangel römischer Kupfermünzen mit den Bildnissen derjenigen römischen Kaiser, welche vom römischen Senate nicht anerkannt waren, wie Otho und Pescennius Niger. Eine Usurpation der Ausprägung römischer Kupfermünzen von Seiten der Kaiser scheint nur ein einziges Mal, unter Nero, vorgekommen zu sein (Eckh. Proleg. p. 73 ff.; Mommsen a. a. O. S. 744 ff.). — Die Kupfermünzen des Kaiserreichs wurden von den Numismatikern bis auf die neueste Zeit nach ihrer Grösse in Münzen erster, zweiter und dritter (auch wol vierter) Grösse (aenei primae, secundae, tertiae formae) eingetheilt. Erst Borghesi und Mommsen stellten dieselben als sestertius (auch nummus oder τετρασσάριον gen. = Æ 1), dupondius und as (= Æ 2), semis und quadrans (= Æ 3 u. 4) fest. Dabei ist noch zu bemerken, dass Sesterz und Dupondius aus Messing, As und die kleineren Nominale aus Kupfer geschlagen werden sollten. — Ob die Medaillons (nummi aenei maximi moduli) als eigentliches Geld oder als blosse Schaustücke zu betrachten sind, erscheint noch zweifelhaft (vgl. Borghesi bei Cavedoni Num. bibl. 125 ff. Uebers. von Verlhof S. 126 ff.; Mommsen a. a. O. S. 761 ff.). Werthbezeichnungen, die man auf den Münzen aus der Zeit der römischen Republik stets findet, wurden den römischen Kaisermünzen mit ganz seltenen Ausnahmen nicht mehr gegeben. Dieses System hielt sich bis auf die Kaiser Aurelianus und Florianus (276 n. Chr.),

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

wenn auch mit vermindertem Gewichte der einzelnen Stücke. Die darauf folgende Münzverwirrung endeten ums Jahr 300 Diocletian und seine Mitregenten, welche zwei Nominale in Kupfer prägten, den follis oder die pecunia maior (maiorina), den Kupfermünzen der zweiten Grösse nahe kommend, und den nummus centenionalis, dem ehemaligen Quadrans ähnlich (Mommsen a. a. O. S. 797 ff.).

Anders als in Italien verhielt es sich in den Städten und Staaten griechischen Ursprungs. Vor Alexander d. Grossen prägte man in Griechenland und den Ländern, welche von Griechen abhängig waren, nur Silber und Gold (s. im Vorsteh.); selbst die kleinste Scheidemünze war von Silber, wie die noch vorhandene Menge sehr kleiner Silbermünzen von Athen und den unteritalischen Städten zeigt. Die Griechen scheinen es für schimpflich gehalten zu haben, von den edlen Metallen zum Kupfergelde hinabzusteigen. Obgleich bei den Athenern ums Jahr 400 v. Chr. Kupfergeld (*χαλκοῦς*) eingeführt wurde, fand man sich doch schon wenige Jahre darauf bewogen, dasselbe wieder abzuschaffen (Eckh. Doctr. num. II, 213 ff.). Erst während der Streitigkeiten der Diadochen, oder doch nur wenige Jahre früher, scheint man Kupfergeld geprägt zu haben, und unter der Herrschaft der Römer war das Kupfergeld in Griechenland schon so allgemein, dass die meisten griechischen Städte fast nur noch Kupfermünzen prägten, seit Augustus freilich vielleicht auch deshalb, weil die römischen Kaiser (wie bereits im Vorsteh. erwähnt worden) die Ausprägung der Gold- und Silbermünzen für sich in Anspruch nahmen (so zu Antiochia in Syrien und zu Cäsarea in Kappadokien, deren Silbermünzen sich gerade dadurch in den Aufschriften wesentlich von den Kupfermünzen unterscheiden) und dies Vorrecht eines freien Staates nur noch wenigen Städten, wie Amisus in Pontus und Tarsus in Kilikien, verliehen. Aber selbst das Recht, Kupfermünzen zu prägen, verloren die sogenannten griechischen Städte zuletzt unter, oder vielmehr nach Gallienus; nur zu Alexandria in Aegypten wurden noch bis zur Zeit Constantins d. Grossen — aber, wie von Anfang der römischen Kaiserherrschaft an, für Rechnung der Kaiser — griechische Münzen geprägt.

Was die Form der antiken Kupfermünzen betrifft, so finden sich, wie bereits oben bemerkt worden, unter den altitalischen ausser den gewöhnlichen runden Münzen, auch viereckige und oblonge Stücke vor, die man ihrer abnormen Form und ihrer ungemeinen Schwere ungeachtet, dennoch für Münzen hält. In

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

neuerer Zeit sind auch griechische viereckige Kupfermünzen bekannt worden, nämlich die Kupfermünzen der baktrischen Könige. Alle übrigen antiken Kupfermünzen waren rund oder sollten es doch dem Stempel nach sein.

4. Ausser diesen drei Hauptmetallen bedienten sich die Alten noch hin und wieder des Eisens, Zinns und Bleis zur Münzprägung. a) Eiserne Münzen sollen von den Spartanern (Plut. Lyc. 44; Pollux IX, 79), von den Klazomeniern (Aristot. Oecon. II, 2) und von den Byzantinern (Pollux IX, 78; Hesych. s. v. *Σιδάρεοι*) mit den Typen der Götterbilder geprägt worden und bei den Letzteren eben so gangbar gewesen sein, wie die Bronzemünzen. Auf uns haben solche eiserne Münzen, wegen deren Zerstörung durch den Rost, nicht gelangen können; vielleicht waren diese Münzen nur für den Verkehr geschnittene und abgewogene Eisenblechstücke. — b. Zinnerne Münzen, wie sie Dionysios von Syrakus schlagen liess (Aristot. Oecon. II, 2; Pollux IX, 79), und wie dieselben in den Digesten (68, 10) erwähnt werden, besitzen wir ebenfalls aus dem Alterthume nicht mehr, da das Zinn unter der Erde meistens calcinirt. — c) Von Bleimünzen, deren die Alten erwähnen (Plaut. Most. 4, 2, 11: Faber, qui cudere soles plumbeos nummos, s. Lorenz z. d. St.), enthält fast jede Münzsammlung einige Exemplare, jedoch sind dieselben meist in betrügerischer Absicht angefertigt worden, indem eine bleierne anima mit einer dünnen, gestempelten Silber- oder Goldplatte überzogen wurde (vgl. Fronto II, p. 268 ed. Mai: plumbei nummi et huiusce modi adulterini; und Torremuzza, Sicil. numism. t. 72); auch scheinen dieselben zu anderm Gebrauch, etwa als Theatermarken und ähnl. bestimmt gewesen zu sein (vgl. Ficoroni, I piombi antichi).

Ob Ledermünzen, nummi scortei, *σκύτινοι*, wie sie bei den Karthagern, Spartanern (Senec. de benef. V, 14, 4: Aes alienum habere dicitur et qui aureos debet et qui corium forma publica percussum, quale apud Lacedaemonios fuit, quod usum numeratae pecuniae praestat) und bei den Römern (Suid. s. v. *Ἀσσάρια*) vorkommen, wirkliche Münzen oder vielleicht nur gestempelte Felle gewesen sind, ist schwer zu bestimmen, obgleich letztere Ansicht viel Wahrscheinlichkeit für sich hat (Schol. z. Aristid. Orat. Platon. p. 145; Koner in Pauly's Real-Enc. V, S. 757).

— —

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

§. 3. Die Münzstempelschneider (Brunn, Gesch. d. griech. Künstl. II, S. 415 ff.).

Ueber die Verfertiger der Stempel für die zum Theil auch durch ihren Kunstwerth ausgezeichneten antiken Münzen findet sich bei den alten Schriftstellern keinerlei Nachricht. Es ist das Verdienst des französischen Archäologen Raoul-Rochette, zuerst diesen Gegenstand einer besondern eingehenden Untersuchung unterworfen zu haben (in seiner Lettre à M. le Duc de Luynes sur les graveurs des monnaies grecques, Par. 1831, erweitert und berichtigt in seiner Lettre à Mr. Schorn, Par. 1845), indem er eine grosse Anzahl der nach seiner Meinung mit den Namen von Stempelschneidern bezeichneten Münzen in Abbildungen mittheilte. Die Gewissheit, dass die Münzstempelschneider, gleich den übrigen antiken Künstlern, auf ihren Werken ihre Namen (wenn auch so wenig augenfällig wie möglich und oft nur mit Hilfe des Vergrösserungsglases erkennbar) anzubringen suchten, wird durch eine Münze von Kydonia (auf Kreta) mit der Inschrift: *NEYANTOΣ EΠOEI,* und durch Münzen von Klazomenae mit der Inschrift: *ΘEOΔOTOΣ EΠOEI* festgestellt. Nach den Ergebnissen der bisherigen Untersuchungen sind die Stellen der Münzen, an welchen die Namen der Stempelschneider sich angebracht finden: auf der Vorderseite an den Köpfen die Binden, durch welche das Haar zusammengehalten wird; die Fläche des Helmes über der Stirn, oder die Scheide, in welcher der Helmbusch ruht; sodann der Abschnitt des Halses; auf der Rückseite der schmale Streifen, durch welchen der untere Abschnitt von der übrigen Fläche gesondert wird; an den verschiedenen Typen selbst, namentlich die Sitze, seien dies etwa Felsstücke, Basen oder Throne, auf denen die Figuren ruhen; ferner auf beiden Seiten allerlei Beiwerk, das vom Haupttypus unabhängig im Felde vertheilt ist, wie ein Blatt, ein Diptychon, ein Täfelchen, eine Rolle u. a. — Die Länder und Ortschaften, aus welchen Münzen mit den Namen der Stempelschneider bis jetzt ermittelt worden, sind folgende:

1) Syrien unter den Seleukiden, mit den Namen *APX* und *IΣIΔ*
2) Klazomenae, mit dem Namen *ΘEOΔOTOΣ*
3) Lampsakos unter Alexander, mit *KI*
4) Makedonien unter Perseus: *ZΩIΛOY*
5) Histiaea auf Euboea: [*Σ*]*ΩΣOΣ*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

6) Arkadien: *ΟΛΥΜ*
7) Kydonia auf Kreta: *ΝΕΥΑΝΤΟΣ*
8) Kamarina: *ΕΞΑΚΕΣΤΙΔΑΣ*
9) Katana: *ΕΥΑΙΝ — ΠΡΟΚΛΗΣ — ΧΟΙΡΙΩΝ*
10) Naxos (in Sicilien): *ΠΡΟΚΛΗ*
11) Syrakus: *ΕΥΑΙΝΕΤΟΥ — ΕΥΚΛΕΙΔΑ — ΕΥΜΗΝΟΥ — ΚΙΜΩΝ — ΣΩΣΩ — ΣΩΣΙΣ — ΦΡΥ[ΓΙΛΛΟΣ]*
12) Neapolis: *ΠΑΡΜΕ*
13) Tarent: *ΣΩ*
14) Heraklea: *ΦΙΛ*
15) Metapontum: *ΑΠΟΛ — (ΠΟΛ) — ΑΡΙΣΤΙ — ΑΡΙΣΤΟΞΕΝ — ΑΥΓΙ*
16) Thurium: *ΜΟΛΟΣΣΟ(?) — ΝΙΚΑΝΔΡΟ*
17) Velia: *ΗΡΑ — ΚΛΕΥΔΩΡΟΥ — ΦΙΛΙΣΤΙΩΝ*
18) Rhegion: *ΗΠΠΟΚΡΑΤΗΣ*
19) Terina: *ΑΓΗ.*

Hiernach zeigt sich dieser Gebrauch vorzugsweise auf den Münzen von Macedonien, Sicilien und Grossgriechenland; ganz ausgeschlossen sind römische Münzen. — Der Zeit nach gehören die Münzen mit Namen der Stempelschneider in die schönste Periode der griechischen Kunst; aus der archaischen Periode ist kein einziger Name bekannt; fast nirgends finden sich auf Münzen mit Künstlernamen noch Spuren des voreuklidischen Alphabets (s. ob. I. Abth. S. 231), nur wenige von Syrakus bilden hiervon eine Ausnahme, und auch diese so, dass sie grade auf der Grenze der Scheidung beider Alphabete stehen (*ΕΥΜΙΕΝΟΥ = ΕΥΜΗΝΟΥ*). Die Münzen des Perseus und die des Seleukos IV. scheinen die spätesten uns bekannten Beispiele von Stempelschneidernamen zu bieten. — Hinsichtlich des Materials ist zu bemerken, dass sich bis jetzt nur auf Silbermünzen Künstlernamen gefunden haben. Nur eine kleine Bronzemünze mit der Inschrift *ΦΡΥ* bildet eine Ausnahme. Es scheint, dass bei Erzmünzen die geringere auf das Gepräge derselben verwendete Sorgfalt und der geringere künstlerische Werth die Stempelschneider zur Weglassung ihrer Namen bestimmt hat.

---

§. 4. Der Kunstcharakter der antiken Münzen. (Müll. Handb. § 98; 132; 162; 182; 196; 201; 204; 207; 317). Gleich der Toreutik und der Gemmenschneidekunst (s. ob. S. 97 ff. u. 142 ff.) hat

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

auch die Stempelschneidekunst, als ein Nebenzweig der Plastik, während der verschiedenen Perioden der griechischen Kunst, verschiedene Stufen ihrer Entwickelung gehabt.

1. In der ältesten Periode, in welcher Aegina als die erste Werkstätte des Münzprägens erscheint (s. ob. S. 188), begnügte man sich lange Zeit mit den einfachsten Zeichen auf den convexen Vorderseiten der Münzen, mit roh angedeuteten Schildkröten (auf Aegina), Schilden (in Böotien), Bienen (in Ephesos) u. dgl.; auf dem flachen Revers blieb der Eindruck eines die Münze beim Prägen festhaltenden Vorsprungs (quadratum incusum). Die unförmlichsten *χελώνια* Aeginas (in Mionnet's Empreintes n. 616 ff.) gehen gewiss sehr hoch hinauf. Nahe kommen manche korinthische mit dem Pegasos und Koppa, und böotische mit dem Schilde (vgl. Levezow, über mehrere im Grossherz. Posen gefundene uralte griech. Münzen, Berl. 1834).

2. Erst in der Zeit zwischen der 50. u. 80. Ol. (= 580—460 v. Chr.) traten Götterköpfe und vollständige Figuren ein, und die vertieften Felder der Reverse füllen sich allmälig mit immer kunstreichern Darstellungen; es entwickeln sich verschiedene Schulen der Münzprägung, wie in den charakteristich, aber ohne Zierlichkeit gezeichneten nummis incusis (mit erhobenen und zugleich vertieften Figuren) Unteritaliens, und den sehr scharf und in feinem Detail ausgeführten Münzen Makedoniens und Chalkidikes. Auf den attischen Münzen tritt an die Stelle des rohen Gorgoneions der Minervenkopf mit dem alterthümlich bizarren Profil (Mionnet Descript. pl. 41. 50, 54; Empr. 603. 4. 5) und der Eule auf dem Reverse, welcher Typus sich sehr lange erhält. (Münzen von Athen im kaiserl. Münzkabinet, Wiener Jahrbb. 1838. 84. Bd. S. 28). — Die nummi incusi (vgl. Stieglitz, Archäol. Unterhaltungen II. S. 54) von Sybaris, Siris, Poseidonia, Pandosia, Taras, Kaulonia, Kroton, Metapont, Pyxonis reichen etwa von Ol. 60—80 (Sybaris wurde zerstört Ol. 67, 3; Pyxonis gegründet 77, 2; Siris erobert gegen Ol. 50, aber Siriten existirten fort), vgl. Mionnet Descr. pl. 58—60; Micali, Italia, tav. 58. 60; Millin, Mag. encycl. 1814. II. p. 327. — Münzen von Rhegion und Messana mit dem Hasen und Maulthiergespann (Mionn. pl. 61, 5; Combe Mus. Brit. tb. 3, 27) sind aus Anaxilas' Zeit (Ol. 70—76; vgl. Aristot. bei Pollux V, 12, 75), andre von Messana haben die Typen der Samier, die sich Ol. 70, 4. dort niedergelassen hatten.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ierlich gearbeitete alte Münzen von Syrakus, Gela (Münzen
it dem Kopfe des Theron, wahrscheinl. um Ol. 77; vgl. Visconti,
onogr. gr. A. p. 16 ff.). — In strenger, aber vortrefflicher Kunst-
eise sind die Münzen von Alexander I. (Ol. 70—79), die von
n Bisalten nachgeahmt wurden; sehr zierlich erscheint der alte
il auf den Münzen von Akanthos, auch von Mende. Löwe
id Stier auf Münzen von Akanthos. — Die thasischen Münzen
A) mit dem die Nymphe umarmenden Satyr (auf anderen Münzen,
ahrscheinlich ebendaher, verfolgt der Satyr die Nymphe) zeigen
e Kunst von roher Caricatur zu zierlicher Ausbildung fort-
hreitend. (Zu Lete in Mygdonien und Orcheskos in derselben
gend sind jene und andre alterthümliche Münzen in barbarischer
brik nachgeahmt worden, mit einem Kentaur statt des Satyrs.)
gl. Mionn. Descr. pl. 40. 44. 50.; Suppl. II. p. 545; III. pl. 6. 8;
usinéry, Voy. dans la Macéd. I. pl. 6. 7. — Sehr alterthümlich
id auch besonders die Thierfiguren und Monstra auf den alten
ldstateren Kleinasiens, von Phokäa, Klazomenae, Samos, Lam-
kos, Kyzikos. Die Verbindung von Löwe und Stier auf den
nischen Stateren erinnert sehr an orientalische Combinationen.
gl. Sestini, Descr. degli Stateri antichi (Fir. 1817) und besonders
onn. Suppl. V. pl. 2. 3; Stieglitz, Versuch einer Einrichtung
iker Münzsammlungen zur Erläuterung der Geschichte der
nst (Leipz. 1809. Taf. 16. 17).

3. Zur Zeit der höchsten Blüte der griechischen Kunst (Ol. 80
14 = 460—323 v. Chr.) wurde auch auf die Stempelschneide-
st, oft in Gegenden und Orten, welche sonst nicht als Sitze
Kunstschulen bekannt sind, grosse Sorgfalt verwandt; jedoch
ielt in der ersten Hälfte des Zeitraums (bis um 400 v. Chr.)
oft grossartige und charaktervolle Zeichnung der Münztypen
st noch eine gewisse Härte; dagegen wurde in der zweiten
theilung, besonders in den Städten Siciliens, in Schönheit des
räges (oft bei auffallendem Ungeschick in der Mechanik des
gens) das Höchste und Herrlichste, was je geleistet worden ist,
eicht. Unter den Münzen gehören der ersten Hälfte dieser
iode (vor dem Ende des peloponnesischen Krieges) an, ausser
en von Athen, die ihr archaisches Gepräge auch in der besten
t behaupteten (vgl. Diog. Laërt. VII, 1, 19), viele von Korinth,
Argos mit dem Wolfe, auch die von Sikyon oder Sekyon
n. d. Inst. II. p. 336) mit der scharf gezeichneten Chimära;
Sicilien die Münzen von Selinus mit den Flussgöttern Selinos

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

und Hypsas (zw. Ol. 80 u. 94), die von Naxos mit dem edlen Kopfe des bärtigen Dionysos und der kecken Gestalt des alten Satyrs, auch die schönen agrigentinischen mit den beiden Adlern auf dem Hasen (vor Ol. 93, 3). — Nach dem peloponnesischen Kriege, als Arkadien bereichert und durch die polykletische Schule (s. ob. S. 38) gebildet war, wurden die schönen Silberstücke von Pheneos und Stymphalos geschlagen; dann gegen Ol. 104 (um 360 v. Chr.) die Münzen des arkadischen Bundes mit dem Zeuskopfe und dem Pan; von da beginnen die meist geringern Münzen von Megalopolis und Messene (vgl. O. Müller, Médailles de l'Arcadie in den Ann. d. Inst. VII. p. 167 ff.). Um Ol. 100 (= 376 v. Chr.), da Olynth der chalkidischen Conföderation vorstand, war das chalkidische Silbergeld, mit dem Apollokopf und der Kithar, dort gebräuchlich (vgl. Cadalvène Recueil pl. 1, 28); die herrlichen Münzen von Opus sind der besten Zeit würdig, wie manche von Thessalien, Lesbos, Kos, Kreta. An die von Philipp schliessen sich die von Philippi, doch von auffallend harter Zeichnung, an. In Italien gehören viele von Tarent, Herakleia, Thurii, Velia, Metapont dieser Periode an, so wie die köstlichen Meisterwerke von sicilischen Graveurs, die grossen syrakusischen Pentekontalitren (Ann. d. Inst. II. p. 81) an der Spitze, Einer Zeit, der der beiden Dionyse, zuzuschreiben sind, in der auch die von Karthago abhängigen Orte Siciliens an demselben Kunsteifer Theil nahmen. Als aber Timoleon, Ol. 109, 2 (= 352 v. Chr.) die Kolonialverbindung von Syrakus mit Korinth herstellte, wurde wahrscheinlich, mit geringerm Eifer für Schönheit, das viele in Sicilien vorhandene Geld mit dem korinthischen Pallaskopfe und Pegasos geschlagen, welches auch in den anderen Kolonien Korinths (mit anderen Anfangsbuchstaben statt des korinthischen Koppa) damals gebräuchlich war (vgl. Raoul-Rochette, Ann. d. Inst. I. p. 311 ff.). Hieher gehören auch die Münzen der Campanier in Sicilien (von Duc de Luynes, Ann. d. Inst. I. p. 150).

Eine besondere Förderung erfuhr in dieser Periode die Stempelschneidekunst durch die Sitte, die an sich schon höchst mannigfachen Typen der Münzen durch die Rücksicht auf Siege in heiligen Spielen, Befreiung von Gefahren durch göttliche Hilfe und andre Begebenheiten, die eine mythologische Darstellung zuliessen, noch zu vervielfältigen; und so stellt sich hier oft, im kleinsten Raume, eine plastische Scene voll sinnreicher Gedanken und

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ziehungen dar. Von Philipp berichtet Plutarch (Alex. 4), dass die olympischen Siege auf seine Münzen setzte; von den sicilhen beweist dasselbe der Augenschein. — Die Arkadier bechneten ihre Herrschaft über Olympia, aus dessen Schätzen sie e Truppen besoldeten, dadurch, dass sie den Kopf des olymphen Zeus und ihren Gott Pan, auf dem Felsen von Olympia zend und den Adler des Zeus aussendend, abbildeten. Auf den lnzen von Selinus sieht man Apollon und Artemis als pestdende Götter heranziehen, aber zugleich auf der Rückseite die tter der Flüsse, durch deren Wasser Empedokles den Pesthauch Sümpfe entfernt hatte, dem Asklepios libirend.

4. In der folgenden Periode, der Nachblüte der Kunst, war den Münzen deutlicher als in den übrigen Kunstzweigen, das lken der Kunst in den makedonischen Reichen zu erkennen. der ersten Hälfte dieser Periode (bis Ol. 158 = 146 v. Chr.) gen die Münzen meist eine treffliche Zeichnung und Ausführung, die von Alexander selbst, Philipp Arrhidäos, Antigonos l Demetrios Poliorketes, von Lysimachos, von Seleukos kator, Antiochos Soter und Theos, besonders die in Sien geschlagenen, in zarter Behandlung unübertrefflichen, aber h an Kraft und Grossartigkeit den früheren Werken nachhenden Münzen von Agathokles, Hiketas und Pyrrhos. l geringer sind die makedonischen von Antigonos Gonatas, syrischen von Antiochos III. an; auch die sicilischen von eron II. und seiner Familie (Philistis, Gelon und Hieromos) stehen den früheren nach. Ebenso zeichnen sich unter Münzen der Ptolemäer, welche indes im Allgemeinen nicht onders kunstvoll sind, doch die älteren als die besseren aus. ter den Münzen aber, welche griechische Staaten nach Alexler's Zeiten geschlagen haben, finden sich viele, die sich durch hte effektvolle Behandlung auszeichnen, aber keine, denen eigentie Kunstvollendung nachzurühmen ist. — Beispiele von Münzen dieser Periode bieten die Abdrücke bei Mionnet in ausreinder Anzahl. Die von Alexander beginnende Sitte, Portraits Fürsten auf die Münzen zu setzen, erleichtert die chronologie Anordnung sehr, wiewol, wo bestimmte Beinamen fehlen sonders bei den Ptolemäern) die Zutheilung der Münzen an die genten, die sie schlagen liessen, ihre Schwierigkeiten hat (vgl. llant, Seleucidarum imperium u. Historia Ptolemaeorum; Fröh, Ann. regum Syriae; P. van Damme, Recueil de Méd. des rois

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Grecs). Besonders wichtige Klassen für die Kunstgeschichte bilden das achäische Bundesgeld von Ol. 133—158 (vgl. Cousinéry, Sur les monn. d'arg. de la ligue achéenne); die Kistophoren, im vordern Kleinasien, um Ol. 130—140 geschlagen (Neumann, N. V. II. p. 35 tab. 1), die grossen athenischen und rhodischen Silbermünzen, die man leicht von den früheren unterscheidet (Cavedoni, Osserv. sopra le antich. monete di Atene. Modena 1836. Bullett. 1837 p. 142).

5. Auf römischem Gebiete zeigt sich in den Consular- und Familienmünzen (so nennt man die mit den Namen der Aufseher des Münzwesens, besonders der tresviri monetales bezeichneten) während des ersten Jahrhunderts, nachdem man angefangen, Silber zu prägen (485 = 269, s. ob. S. 190), die Kunst sehr roh; das Gepräge ist flach, die Figuren plump, der Romakopf unschön. Auch als die mannigfaltigeren Familientypen aufkamen, blieb die Kunst noch lange roh und unvollkommen. — Die ältesten Consularmünzen haben auf der Vorderseite den Kopf mit dem geflügelten Helm (Roma, nach Anderen Pallas), auf dem Revers die Dioskuren, wofür aber bald ein Rossegespann eintritt (bigati, serrati). Die Familienmünzen haben zuerst die allgemeinen römischen Embleme der Consularmünzen; nur bildete man auf den Gespannen verschiedene Götter ab; später treten verschiedene Typen, in Bezug auf Kultus und Geschichte der Geschlechter, ein. Interessant ist der Denar des pompeiischen Geschlechts mit der Wölfin, den Kindern und dem Fostlus. Die Wölfin ist gut, wahrscheinlich nach der etruskischen, gezeichnet; alles Andre noch schlecht und roh. (Die Hauptwerke über diesen Theil der Münzkunde sind von Car. Patin, Vaillant, Morelli und Havercamp; Eckhel D. N. II, 5. p. 53 ff.; besond. 111; Stieglitz, Distributio nummorum familiarum Roman. ad typos accommodata, Lips. 1830; B. Borghesi über Familienmünzen im Giornale Arcad. t. 64 u. 65; Cavedoni, Monete ant. italiche impresse per la guerra civile, Bullett. 1837 p. 199).

Das beste Zeitalter für die römischen Münzen begann erst um 700 d. St. (54 v. Chr.). Aus dieser Zeit haben wir Denare, welche mit Pyrrhos' und Agathokles' Münzen an Feinheit der Arbeit und Schönheit der Zeichnung wetteifern, obgleich freilich der grossartige Schwung älterer gricchischer Münzen auch in diesen nicht gefunden wird. Vorzüglich gearbeitet ist der Denar des Nerius mit dem Jupiterkopf vom J. 703 d. St. (51 v. Chr.).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

)en so schön der des Cornuficius mit dem Ammon (der Revers
llt, nach Müller's Deutung, die Juno Sospita dar, welche dem
spicirenden Cornuficius ein glückliches Zeichen gesandt, daher
die Krähe auf ihrem Schilde trägt, und ihn nun als Sieger
inzt. Gleich kunstvoll ist der Denar des Sext. Pompeius, mit
n Kopfe seines Vaters, und auf dem Revers den katanäischen
ädern und dem Neptun als Seeherrscher, obgleich dieser eine
visse Trockenheit des Stils zeigt. Ausserordentlich schön ist
Denar des Lentulus Cossus (nach 729 = 25) mit dem feinen
gustus- und wackern Agrippa-Gesicht.

In der ersten Kaiserzeit erhielt sich die Kunst in den
nzen, besonders den vom Senat geschlagenen Bronze-Medaillen
Kaiser des iulischen und flavischen Geschlechts auf gleicher
ıe; die Köpfe sind durchaus lebensvoll, charakteristisch und
l aufgefasst; die Reverse seltner, aber doch zuweilen, besonders
neronischen Bronzen, von vollkommener Ausführung. Die
hisch-allegorischen Compositionen derselben, welche die Lage
Reichs und Kaiserhauses darzustellen bestimmt sind (Con-
ıtia u. Providentia Augusti, Concordia exercituum, Fides co-
tium, Spes Augusta, Securitas Augusta, Gloria exercitus, sae-
, Romanorum etc.), sind sehr sinnreich und geistvoll erfunden,
ın auch die Figuren auf eine herkömmliche flüchtige Weise
andelt werden. (Vgl. die Abbildungen in den Werken über
sermünzen von Patinus, Pedrusi, Banduri (von Decius an),
elli. Bossière, Médaillons du Cab. du Roi; Lenormant, Trésor
Glyptique.

Während der Regierung der Antonine wurden die Münzen
Kunst geringer, obgleich die in Rom geschlagenen immer noch,
nders in der Auffassung der Physiognomie des Kaisers, viel
er sind, als die damals in grosser Anzahl in den Städten
nasiens und Thrakiens geprägten Bronzemedaillen, auf denen
Städte, mit der Eitelkeit sophistischer Prunkredner, ihre Götter-
er, Heiligthümer, Localmythen und Kunstwerke zur Schau
en, ohne jedoch selbst beachtenswerthe Kunstwerke dabei zu
ıciren. — Manche grosse Bronzemünzen von Antoninus Pius
en den besten hadrianischen fast gleich, obgleich das Gesicht
er auf eine minder geistvolle Weise behandelt ist: besonders
migen, welche auf dem Reverse Darstellungen aus der Urzeit
s und dem damals erneuerten Pallantion in Arkadien ent-
ın (vgl. Eckhel D. N. VII, p. 29 ff.). Besonders schön ist die

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Münze mit der Umschrift um Antoninus' Brustbild: ANTONINVS AVG. PIVS. P. P. TR. P. COS. III; auf dem Revers: Herkules, welcher seinen Sohn Telephos an der Hirschkuh saugend wieder findet. — Die Münzen Marc Aurel's sind durchgängig geringer.

In der spätern Kaiserzeit, bei dem allgemeinen Verfall der Kunst, werden auf den Münzen die Köpfe zusammengezogen, um mehr von der Figur und den Beiwerken anbringen zu können, so bei Gordianus Pius, Gallienus, Probus, Carus, Numerianus, Carinus, Maximianus. Mit dem Ende des dritten Jahrhunderts aber verlieren plötzlich die Brustbilder alles Relief, die Zeichnung wird auf eine schülerhafte Weise unrichtig, die ganze Darstellung platt, charakterlos und so unbezeichnend, dass auch die verschiedenen Personen nur durch die Umschriften unterscheidbar sind (so in den Münzen von Constantinus an); und bald (mit Theodosius' Nachfolgern) tritt der völlig leblose Stil ein, in welchem die byzantinischen Münzen gearbeitet sind.

---

§. 5. Die Münztypen (Eckhel Proleg. c. XVIII; Koner a. a. O. S. 761 u. 768).

Wie bereits oben (S. 200) angegeben worden, hatten die ältesten griechischen Münzen das quadratum incusum, welches die fortschreitende Kunst bald mehr und mehr durch eingefügte Typen und Buchstaben verzierte, bis dasselbe endlich ganz verschwand. Münzen, deren eine Seite völlig ohne Gepräge war, kommen im Alterthume nicht vor, mit Ausnahme einiger Münzen der Stadt Populonia, deren eine Seite jeder Inschrift und jeden Typus entbehrt. Köpfe schmücken selten die ältesten Münzen, sondern meist ganze Figuren, Thiere etc., später jedoch wurden auf die Vorderseite Köpfe von Gottheiten, Heroen u. dgl. gesetzt, für welche auf Kaisermünzen die Portraits der Kaiser eintraten. Dergleichen Typen bestehen entweder nur in der Darstellung des Kopfes, oder, mit Hinzufügung des Oberkörpers, der Büste; sehr selten, dass die ganze Figur des Kaisers auf Münzen vorkommt (z. B. Münze von Tripolis in Carien). Die Kehrseite der Münze correspondirt meist mit der Vorderseite in den Darstellungen; der Kopf einer Gottheit auf der Vorderseite sind auf der Kehrseite die derselben zukommenden Attribute hinzugefügt u. dgl. Andrerseits bieten die Typen eine Menge von Darstellungen aus der Geschichte,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ythologie, dem öffentlichen und Privatleben dar, welche speciell ezug haben auf den Ort, an welchem die Münze geprägt ist, B. die Wölfin mit den Kindern auf den Münzen Roms, die haten des Theseus auf denen von Athen, das Labyrinth auf nen von Knossos; dergleichen Typen wurden durch Hinzufüg- ig von Attributen, Namen etc. beliebig verändert; daher die elen Varietäten desselben Münztypus. Im Allgemeinen kann an annehmen, dass, während die Griechen mehr aus der Mytho- gie ihr Material für die Münztypen wählten, die Römer mehr enen aus der Geschichte und Allegorien in Bezug auf den tiser darzustellen liebten. Nicht selten wandte man auch Bilder , welche sprachlich auf den Namen des Ortes oder der Person ideuteten. So wählte die Stadt Kardia (an d. thrakischen Cher- nesos) ein Herz (*καρδία*), die Insel Rhodos eine Rose (*ῥόδον*), elos einen Apfel (*μῆλον*), Selinus ein Eppichblatt (*σέλινον*, ppich'), Side in Pamphylien einen Granatapfel (*σίδη*) u. dgl. e französischen Numismatiker nennen solche Münzen Médailles rlantes). In solchen Fällen ist öfters nicht einmal der Name Ortes beigeschrieben, weil derselbe schon aus dem Bilde zu ennen war. Auch bei den Römern fand diese Bildersprache chahmung. So hatte Publicius Malleolus auf seinen Münzen en Hammer (malleolus, malleus), Aquillius Florus eine Blume, rius Purpureo eine Purpurschnecke, Lucretius Trio das bengestirn (septem triones), Furius Crassipes einen dicken nschenfuss, Pomponius Musa die neun Musen u. dgl. — spiele für symbolische Typen auf römischen Münzen sind: RTVNA, dargestellt als eine Frau, die in der Rechten ein uerruder, in der Linken ein Füllhorn hält; ANNONA, eine ende Frau, zu deren Füssen ein Gefäss mit hervorragenden rnähren und ein Schiffsschnabel stehen; SECVRITAS, eine in em Lehnstuhl sitzende Frau, die sorglos ihr Haupt mit der nd unterstützt; AETERNITAS, eine Frau, die mit beiden Händen Sterne und den Mond oder den Phönix als Sinnbilder der Ewig- t trägt, u. dgl.

Eckhel, Proleg. c. XVIII. p. 105 ed. Lips.: In nummis autonomis pars sa plerumque cum antica componitur. Sic dii deaeque sua habent in aversis attributa seu sacra sibi animalia, seu victimas, seu quidquid aliud ad se inens, v. g. cum Iove iungitur fulmen, cum Apolline lyra, tripus, lauri ramus, Neptuno tridens, item cum Iove aquila, cum Pallade noctua, cum Iunone), item cum Cerere porcus eius victima, item cum Venere eius templum

Erycinum, cum Iove Capitolinum. Idem nexus etiam tum nonnunquam valebit, cum eius non statim ratio apparet, isque ex fabula privata est explicandus. Ita cum Diana componi cervum, vel canem, in vulgus notum; at mirabar olim, in nummo Pheneatarum, Arcadiae cum ea coniungi equum. Instituto examine comperi, a Pheneatis Diana nomine *Εὐρίππης*, equarum inventricis, fuisse observatam. Similem utriusque partis nexum offerunt etiam multi familiarum Romanarum nummi.

Multae Graecorum urbes certos suos statosque habuere typos, sive inserendo monetae suae deos suos tutelares, ut Athenienses caput Palladis, huiusque noctuam, sive vetera sua ornamenta, ut Cnosii labyrinthum, sive agri sui proventus, ut Metapontini spicam, Cyrenaei silphium, sive clypei sui formam, ut Macedones, Boeoti, sive adlusiones ad urbis nomen, ut Rhodii rosam, Sidetes malum Punicum, Selinuntii folium apii, etc. sive vicinum naturae miraculum, ut Apolloniatae Illyrici Nymphaeum ardens, Caesarienses Cappadociae Argaeum montem, alii alia ex causis incertis, ut Peloponnesii testudinem, Chii Sphingem, Dyrrhacheni vitulum lactantem, Sybaritae bovem respicientem, Cymaei Aeolidis vas monôtum certae formae. Quin et sub imperatoribus veteres suos typos aliquamdiu retinuere, sed plerisque successu temporis ludorum, festorumque insania incredibilis fere unicum typorum argumentum evasit.

---

§. 6. Die Inschriften der Münzen. (Eckhel Proleg. c. XVII. Koner a. a. O. S. 765 ff.)

1. Die ältesten griechischen Münzen sowie die meisten der ältesten mittelitalischen Asse hatten keine Inschriften; daher es für uns in den meisten Fällen überaus schwierig ist, die Orte, denen sie angehören, zu bestimmen. Nur der Fundort und die Vergleichung jener älteren Münztypen mit späteren kann uns darüber einige Aufklärung verschaffen. Bei andern und selbst bei spätern Münzen, auf denen die Inschriften fehlen, leitet uns häufig die bildliche Darstellung auf denselben zu ihrem Vaterlande, sei es, dass der Name desselben in enger Beziehung steht, z. B. der Apfel auf Münzen von Melos, die Rose und das Herz auf denen von Rhodos und Kardia u. dgl. (s. im vor. §), oder dass in dem Grundtypus ein Gegenstand sich darstellt, welcher dem heimatlichen Boden eigenthümlich angehört, z. B. das Silphium auf Münzen von Kyrene, der böotische und makedonische Schild auf böotischen und makedonischen Münzen u. dgl. Jedoch führen auch einige wenige alte Städte, wie Posidonia, Kaulonia und Kroton von der ersten Zeit ihres Münzprägens an schon Inschriften auf ihren Münzen. Ein oder zwei Anfangsbuchstaben genügten in der ältern, bei manchen Städten sogar noch in späterer Zeit, das Vaterland der Münze zu bezeichnen, z. B. Σ auf Münzen

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

n Sikyon, *A* auf denen von Argos, *KY* auf denen von Kyme, ydonia, Kyrene und Kypros, *AA* auf denen von Lacedämon, lf (archaisch, retrograd = *ΣY*) für Sybaris u. dgl. Drei Buchbben: *KPO* auf den Münzen von Kroton, *AΘE* auf denen von hen, *EPY* auf denen von Erythrä u. dgl. (s. im folg. §. das rzeichniss der Abkürzungen). Die Vergrösserung der politischen cht und Bedeutung der einzelnen Staaten zeigt sich auch, wie aus der Vergleichung der Münzen einzelner Städte, z. B. von hesus, ersehen, in der Vervollständigung der Inschriften auf en Münzen. Andrerseits beurkunden auch die vollständigern chriften auf griechischen Städtemünzen der Kaiserzeit durch in denselben ausgedrückte Schmeichelei gegen den Kaiser die unkene Stellung dieser Münzstätten. Von höchster Wichtigt sind uns jedoch diese vermehrten Inschriften für Geographie, chichte und Chronologie; auch sind uns durch die Umschriften Köpfe auf Kaisermünzen die Portraits der einzelnen Kaiser annt, und wir sind bei Auffindung jedes antiken Portraitkopfes öthigt, die Münzen zu Rathe zu ziehen.

Eckhel l. l. p. 89 ff.: Generatim observo, parsimoniam scripturae fuisse m aevi simplicioris, aut etiam reipublicae, regni, imperii florentis, in cuius m aetas luxu depravata, aut versus in peius rerum status invexit loquacin hortante sive vanitate, et ambitione, sive adulatione. Cum regnum Syriae et opibus, satis ad dignitatem visum est scribere modestum illud *ΒΑΣΙΣΣ. ΣΕΛΕΥΚΟΥ.* vel *ΑΝΤΙΟΧΟΥ.*, at vero extenuata eius regni potentia ibi v. g. Antiochum XII. haec crepantem: *ΒΑΣΙΛΕΩΣ. ΑΝΤΙΟΧΟΥ. ΝΥΣΟΥ. ΕΠΙΦΑΝΟΥΣ. ΦΙΛΟΠΑΤΟΡΟΣ. ΚΑΛΛΙΝΙΚΟΥ.*, nimirum ut eres iam reges provinciarum iacturam titulorum copia pensarent. Ephesiis blica integra ac viribus valente suffecit solum *ΕΦΕΣΙΩΝ.*, verum attritis suis solabantur sese honoribus adscititiis, v. g. *ΕΦΕΣΙΩΝ. Δ. ΝΕΩΚΟΡ. ΠΡΩΤΗ. ΠΑΣΩΝ. ΚΑΙ. ΜΕΓΙΣΤΗ.* Confer et Smyrnaeorum tumorem. ac per ambitionem, aut laudis studium scripturae multa praebent docua nummi Romani tam familiarum quam imperatorum, quae praetereo. Adunis in priucipes canora suppeditant argumenta nummi tam Graeci quam i. Pervulgatum est illud Cianorum, Nicaeensium, Caesariensium Cappae: *ΚΟΜΜΟΔΟΥ.*, vel *ΕΘΟΥΗΡΟΥ. ΒΑΣΙΛΕΥΟΝΤΟΣ. Ο. ΚΟΣΜΟΣ. ΥΑΓΙ.* (Commodo, vel Severo regnante orbis felix est); item copiosi tituli, urbes Graeciae in Parthia sitae in reges Parthos contulere. Romana turpis ii exempla propter copiam omitto.

nscriptione nummorum, atque eius praecipue ubertate, quae veteri parsiae successit, magna in universam philologiam fluxisse commoda, in aperto Quantam inde lucem accipiant historia, chronologia, geographia, mytho-, theologia, ritus, allegoriae, verbis exponere longum foret, et patebit ex s decursu unius philologiae commodis consecrati. At vero quod praecipuum nscriptionis numismaticae beneficium, capitibus Augustorum, regum, perso-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

narum utriusque sexus illustrium adiecta, quorum ea sint effigies, nomenclatoris more dictat, quo sane unico subsidio vetus iconologia nititur, et sine quo in hunc usque diem ignoraremus effigies, quas nobis reperta omnis generis veterum simulacra obiciunt, quia quaecunque alia monumenta addere eorum, quorum sistunt imagines, nomina neglexerunt. Ergo si qua veteris aevi in lucem profertur imago, ad nummos provocamus, quorum oraculum si eam definit, satis factum nobis putamus, neque ultra inquirimus, sin cessat, in incertarum numen nullo vindice habebitur.

2. Die Stellung der Buchstaben auf Münzen war, ausser der gewöhnlichen von links zu rechts, die retrograde oder die *βουστροφηδόν*. Die retrograde Schrift, welche in vielen Fällen auf ein hohes Alter der Münze schliessen lässt, wurde entweder durchweg in Einem Worte angewandt, z. B. auf den ältesten Münzen von Himera, Metapont und Messana und in späteren Bronzemünzen von Athen (vgl. Mus. Hunter. XI. n. 2 u. 6), oder nur bei einem Theil der Wörter in einer und derselben Inschrift, z. B. auf Münzen von Buxentum und Kyrene, oder endlich es standen in einem und demselben Worte nur einzelne Buchstaben retrograd, z. B. auf athenischen Münzen (s. die Beispiele in der folg. Note). Eine andre ebenfalls meist von hohem Alter zeugende Stellung der Buchstaben war *βουστροφηδόν*, wie dieselbe auf Münzen von Rhaukos, Kroton, Agrigent, Soloi, Tenedos, Akanthos u. a. erscheint (s. im Folg.). Inschriften mit der gewöhnlichen Stellung der Buchstaben umgeben entweder parallel mit dem Rande der Münze im Kreise den Typus, oder stehen in wagrechter Linie an einer oder auf beiden Seiten desselben. Auch kommen kreisförmige und horizontale Inschriften auf derselben Münze vor. Inschriften, welche in einem Viereck die Typen umgeben, finden sich auf Münzen von Mende, Ainos, der Edonen u. a.

Eckhel l. l. p. 90 ff.: I. Scriptura retrograda. Est hic modus in nummis Graecorum plerumque testis aevi pervetusti, retentus a populis Orientis, qui in Graeciam scripturam invexere. Sic in nummis Himerensium Siciliae antiquissimus legitur AЯƎMIH pro HIMERA, Messanensium Siciliae *NOINAƧƧƎM* pro *ΜΕΣΣΑΝΙΟΝ*, quam scribendi legem Froelichius perperam in monetariorum vitiis putat. Neque tamen existimes, omnem epigraphen valde antiquam fuisse etiam retrogradam. Contrarium docebunt copiosi variarum regionum numi praecipue Magnae Graeciae et Siciliae, qui etsi omnes longae vetustatis characteres offerunt, tamen moris recentioris legem sequuntur. Non raro in uno eodemque nummo utrumque scripturae modum videre est. In antiquissimo Buxenti Lucaniae scribitur *ΠΥΞΟΕΣ* more nostro, et *ΣΙΡΙΝΟΣ* retrograde. In alio non magnopere vetusto Cyrenensium est *ΚΥΡΑΝΑΙΩΝ* moris novicii, et *ΘΕΥΦΙ* retrogradum. Eandem discordiam inter literas eiusdem verbi singulas

potes observare. Sic in frequentibus Atheniensium nummis habes *AΘƎ* pro *AΘE*.

Non tamen semper epigraphe retrograda nummum in prima rei monetariae empora promovet. Fuere praeter Orientis linguas aliae nostri solis, quarum iterae plerumque a dextera ad sinistram tendunt. Vide nummos Etruscorum, lamnitum, Oscorum, qui inscriptionem fere semper retrogradam offerunt, etsi ummi Etrusci non pauci admodum vetusti aevi non sint, nummi vero Osci et lamnitici intra VI. et VII. saeculum urbis conditae lucem viderint. Denique criptura retrograda ingruentem etiam barbariem, rudesque artifices arguit. Ioc modo scribitur vocabulum *MHΛIΩ* in nummo aevi sequioris Meli insulae, t similis ruditas occupavit nummos Cydoniae Cretae cum capite Tiberii, ut iccam exempla alia passim obvia.

II. Scriptura *βουστροφηδόν*. Hunc modum Pausanias celebrem Cyseli arcam describens sic explicat: *Τῶν δ' ἐπὶ τῇ λάρνακι ἐπιγραμμάτων ἐστὶ τοῖς πλείοσι γράμμασι τοῖς ἀρχαίοις γεγραμμένα. Καὶ τὰ μὲν ἐς ὀθὺ αὐτῶν ἔχει, σχήματα δὲ ἄλλα τῶν γραμμάτων, βουστροφηδὸν καλοῦσιν Ἕλληνες. Τὸ δέ ἐστι τοιόνδε. Ἀπὸ τοῦ πέρατος τοῦ ἑνὸς ἐπιστρέφει τῶν τῶν τὸ δεύτερον, ὥσπερ ἐν διαύλου δρόμῳ* (Epigrammata arcae maiorem artem literis vetustis exarata sunt, quarum quidem aliae recto ordine progreduntur, aliae vero eius sunt modi, quem *βουστροφηδὸν* Graeci vocant. Is vero it talis. A fine versus prioris versus alter revertitur, perinde atque in diauli ursu). Etymon dedit Hesychius *βουστροφηδόν: οὕτως ἔλεγον, ἐπὰν ὁμοίως ὡς ἀροτριῶσι βόες τὰς ἀντιστροφὰς ποιῇ τις. Ἔλεγον δὲ ἐπὶ τοῦ γράφειν τρόπῳ τοιούτῳ.*

(Sic dixere, cum quis more arantium boûm conversiones facit, ut cum tali odo scriptura peragebatur). Hac lege tabulas Solonis fuisse scriptas testatur arpocration (in *Ὁ κάτωθεν νόμος*). Ab his testimoniis docemur, hunc scripturae dinem esse ex antiquissimis unum.

Montfauconius iniecta *ὡς ἐν παρόδῳ* huius scripturae mentione, nulla eius peresse vestigia adfirmavit. Si marmora spectes, vere istud potuit adfirmare, ia eius aetate eorum nullum *βουστροφηδὸν* inscriptum cognitum adhuc fuit. Imundus Chishull in suis ad marmor Sigeum observatis unicum hoc exemplum ripturae *βουστροφηδὸν* inter omnes ubique reliquias antiquitatis exstare dixit. erum istud verum, si de marmoribus sermo, nam marmora Fourmontiana eadem ge inscripta serius aetas in apricum protulit. At si eruditi hi II viri antiissimos urbium, populorumque nummos, qui iam tum passim cogniti fuere, nsuluissent, non sane ignotum hunc scribendi modum in omnibus vetustatis liquiis adseruissent. En ex nummis exempla aliquot omissis multis aliis:

ΓΡΑΓ ΓΝΑ	ΑΚΡΑϹ ΞΟΓΝΑ	ΣΙΛΑ ΞΟИ	auf Münzen von Agrigent.	
ΛΘ ΟΝ	Rhauci Cretae (Hunter)	ΣΟΛ ИΟƎ	M. von Soli in Cilicien (Hunter).	
ΞΟΠΠΟΛΙ ΛΤ	Neapolis Camp. (Mus. Caes.)	ΤΕΝΕΔΙ ΝΟ	M. v. Tenedos (Pelerin).	
ΌΟ ϽΤ	Crotonis (Mus. Caes.)	ΑΚ ΝΑ	M. v. Akanthus in Macedonien (Hunter).	

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Enimvero vetustissima graecorum scribendi ratio et litterarum forma ex solis nummis, quos autonomos vocamus, urbium populorumque peti debet, sed quos maiorum nostrorum plerique neglexere, solis fere tantum regum et Augustorum nummis intenti. Quod supra in scriptura retrograda dixi, hanc non semper summum in antiquissima tempora promovere, etiam ad praesentis scripturae legem valere debet. Sunt in museo Caesareo nummuli duo aenei plane gemini Amphipolis Macedoniae, in quorum uno legitur $\frac{AM}{\Phi I}$ in altero $\frac{AM}{I\Phi}$ qui alter scribendi modus a monetarii sive inscitia, sive negligentia fluxit. Idem toties suspicare, quoties in monumentis serioribus scripturam *βουστροφηδόν* reperies.

3. Gewöhnlich hatte jede Seite der Münze ihre besondere Inschrift; auf griechischen Kaisermünzen jedoch ist häufig die Inschrift der Vorderseite mit der der Kehrseite zu verbinden, z. B. auf einer Münze der Trallianer auf dem Avers: *TPAΛ-ΛIANΩN*, auf dem Revers: *KAICAPЄΩN*. Ebenso auf einer Münze von Leukas in Cölesyrien, Avers: *ΛЄYKAΔIΩN*, Revers: *TΩN. KAI. KAAYΔIAIΩN*. Auf Münzen von Berytos, Av. COL, Rev. BER u. a. Zuweilen wird selbst die eine Hälfte eines Wortes auf die Vorderseite, die andere auf die Kehrseite gesetzt, wie auf einer sehr alten Münze von Laos in Lucanien, Av. *ΛAI*, Rev. *NOΣ*; von Abacänum in Sicilien: ABAC)(AINON. Auf anderen Münzen wird der Name der Stadt oder des Volkes auf beiden Seiten gelesen, z. B. auf sehr alten Münzen von Kroton und Tarent: *KPO)(KPO*, *TAPAΣ)(TAPAΣ*; auf einer Münze der Ilienser in Troas: *IAIЄΩN)(IAIЄΩN*. — Von den auf einzelnen Theilen der Typen selbst (auf Helmen, Schilden u. dgl.) angebrachten Inschriften der Künstlernamen s. im Vorsteh. § 3 S. 198.

4. Die Sprachen und Dialekte, in welchen die Inschriften verfasst worden, richteten sich natürlich zunächst nach dem Volke, bei welchem die Münzen geschlagen wurden. Jedoch traten hierbei Ausnahmen ein. So wurden seit den Eroberungen Alexander's d. Grossen die Münzen der besiegten vorderasiatischen Völker bis nach Baktrien hin in griechischer, die Münzen der römischen Kolonien auf griechischem Boden in lateinischer Sprache verfasst. Nicht selten gehören Münzinschriften zweien Sprachen (d. griechischen und lateinischen, phönizischen und griechischen, griechischen und hebräischen, lateinischen und punischen) an (die Inschrift der sogen. nummi bilingues). So auf schönen makedonischen Tetadrachmen, Avers *MAKЄΔONΩN*, Revers AESILAS Q[uaestor]; auf asiatischen Cistophoren, Av. *ΔΠA. MYIΣKOY*,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Rev. P. LENTVLVS. IMPERATOR; auf Gold- und Silbermünzen: Av. *ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ*, Rev. in phönizischer Schrift Acen (in Galilaea).

5. Hinsichtlich der Wortformen der Münzinschriften ist zu bemerken, dass die Namen der Bewohner des Münzortes in der Regel im genit. plur. stehen, wie griech.: *ΕΦΕΣΙΩΝ, ΘΕΣΣΑΛΙΩΝ, ΘΑΣΙΩΝ* etc.; latein.: TYRIORVM etc. Selten im nomin. pl., wie *ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΙ, ΑΙΝΙΟΙ* etc., gewöhnlich mit einem Beisatze, wie *ΠΕΡΓΑΜΗΝΟΙ. ΚΑΙΣΑΡΑ* (näml.: verehren, feiern u. dgl.). Auf einer Münze von Antiochia in Syrien steht: *ΚΑΙΣΑΡΙ ΣΕΒΑΣΤΩ ΑΡΧΙΕΡΕΙ)(ΑΡΧΙΕΡΑΤΙΚΟΝ ΑΝΤΙΟΧΕΙΣ* (d. i. dem Pontifex Maximus Caesar Augustus weihen wegen der Uebernahme des Pontificats die Antiochenser einen Kranz). Zuweilen steht der Gentilname im dativ. plur., wobei *ΑΝΕΘΗΚΕ* entweder hinzugefügt oder hinzuzudenken ist, wie: *ΣΤΡΩΝΥΜΟΣ. ΑΝΕΘΗΚΕ ΚΥΜΑΙΟΙΣ — ΚΤΙΜΕΝΟΣ. ΝΙΝΗΣΙΟΙΣ — ΒΕΤΟΥΡΙΟΣ. ΤΟΙΣ. ΑΡΚΑΣΙ.* — Auch der Name der Stadt selbst steht im genit. sing.: *ΑΜΙΣΟΥ, ΣΑΜΑΣΚΟΥ*; aber auch, besonders auf den ältesten Münzen, im nomin. sing.: MESSANA, ROMA. Am seltensten im accus. sing., wie auf Coloniemünzen von Korinth: CORINTHVM. — Nicht selten steht für den Namen der Einwohner oder der Stadt die von ihnen abgeleiteten Possessivadjective (wobei am wahrscheinlichsten der Name einer Münze, *νόμισμα*, zu ergänzen ist). So ist für den Gentilnamen *ΘΕΣΠΙΕΩΝ* das Adjectiv *ΘΕΣΠΙΙΚΟΝ* gesetzt; und so sind für *ΑΡΚΑΔΩΝ, ΑΙΓΙΕΩΝ, ΝΑΥΠΛΙΕΩΝ, ΚΩΙΩΝ, ΜΑΙΟΝΩΝ, ΦΕΝΕΩΝ, ΤΕΡΣΕΩΝ* (Tarsenser), *ΒΙΑΤΤΩΝ* etc. die von diesen Namen abgeleiteten Possessivadjectiva *ΑΡΚΑΔΙΚΟΝ, ΑΙΓΙΟΝ, ΝΑΥΠΛΙΚΟΝ, ΚΩΙΟΝ, ΜΑΙΟΝΙΟΝ, ΦΕΝΙΚΟΝ, ΤΕΡΣΙΚΟΝ, ΒΙΣΑΤΤΙΚΟΝ* etc gesetzt.

6. Einzelne Buchstaben, oder auch zwei bis drei derselben verbunden, finden sich neben den gewöhnlichen Inschriften häufig auf Münzen von Städten, Völkern und Königen (s. im Folg.); zuerst erscheinen sie auf den Denaren des Augustus, gar nicht auf Münzen des Tiberius, Caligula und Claudius; dann erscheinen sie wieder auf einzelnen Bronzemünzen des Nero; verschwinden wieder bis zu den Philippi; seitdem finden sie sich in übermässiger Menge ('copia sua molestae esse occipiunt', Eckh.). — Mehrere

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

graphisch miteinander zu Einem Zeichen verbundene Buchstaben bilden die sogenannten Monogramme, die sich auf allen griechischen Münzen finden, auch sehr häufig auf römischen Familienmünzen, aber äusserst selten auf Kaisermünzen (öfter erst wieder auf den Münzen der ostgothischen Könige).

7. Alphabetisches Verzeichniss der in den griechischen und römischen Münzinschriften am häufigsten vorkommenden Abkürzungen.

A) In griechischen Inschriften:

A. Abassus, Abdera, Abydus, Argos, Athen, auch für *Ἄκτια* od. *Ἀλέξανδρος*.
AB od. *ABY.* Abydus.
AΘ. od. *AΘE.* Athen.
AIΓ. od. *AI.* Aegina.
AIΓOΠO. Aegospotamos.
AIA. Aelia Capitolina.
AIN. Aenos.
AK od. *AKPAΓAN.* Agrigentum.
AKI. Acilium.
AKT. od. *AK.* in Monogrammen, Actium.
AΛE. Alexandria.
AM. Amyntas.
AMBP. Ambracia.
AMΦI. Amphilochia. Amphipolis.
AN. Ancyra, Andrus.
ANA. Anactorium.
ANT. Antiochia, Antoninus, Antonius.
ANTAN. Antandrus.
ANTI. Antium.
ANTIΣ. Antissa.
ANΘ = *Ἀνθύπατος*, Proconsul.
AΣ. Axus in Creta.
AΠ. Appius.
AΠA. Apamea.
AΠO. Apollonia.
AΠTA. Aptera.
AP. Argos, Aradus, Harma.
APEΘO. Arethusa in Mygdonia.
APIM. Ariminum.
APΣI. Arsinoe.
APY. Aryca.
APX. Archon, *Ἀρχιερεύς*.
AΣIAPX. Asiarch.
A. Σ. Πρῶτοι Συρίας.
AΣ od. *AΣY.* Asylum.
AΣK. Ascalon.
ATAP. Atarnea.
AYΓ. Augustus.
AY., öfter *AYT.* od. *AYTOK.* *Αὐτοκράτωρ*, Kaiser.
AYTON. *αὐτόνομος*, autonom.
AΦI. Aphitis.
AΦP. Africanus.
AX. Achaia.

B. Berytus, Bithynia, *βουλή*. Auch für latein. V. wie *BEPOC* = Verus, vgl. d. Folg.
BAA. Valerius.
BA. *Βασιλεύς*.
BH. Berytus.
BOI. Boeotia.

ΔΥΛ. Βουλή.
ΡΥΝ. Brundisium.
Υ. Byzantium.

Γνωρίμου, Gaius.
Λ. Gallus, Galerius, Gallienus.
ΕΛ. Gelas.
ΕΡ. Germanicus.
ΕΡΟΥ. Γερουσία.
Ν. Gnêus.
ΟΡΤΥ. Gortyna.
ΡΑΜ. Γραμματεύς.

Dymae. Decimus.
ΔΑΚ. Dacicus (auf Münzen von Trajan).
ΔΑΜ. Damascus.
ΔΑΡ. Dardanus.
Δ. Δῆμος, Delos.
ΔΗΜΑΡΧ. Δήμαρχος.
Ε. Decelia.
Δ. Δήμου εὐχαί.
ΔΕΚ. Decius.
ΔΙΟΠ. Diospolis.
ΔΥΡ. Dyrrhachium.

Eryce.
ΕΛΕΥ. Eleusis.
ΕΛΕΥΘ. Ἐλεύθερος.
ΕΠΙ. Epidaurus.
ΕΡΙ. Eriza in Karien.
ΕΡΥ. Erythrae.
ΕΡΧ. Erchomenos, Orchomenos.
ΕΤ. od. *ΕΤΟ. Ἔτους* (Jahr).
ΕΧ. Ἐξουσία.
ΕΥ. od. *ΕΥΑ. Εὐαγόρας.*
ΕΥ. od. *ΕΥΒΟ.* Euboea.
ΕΥΣ. Εὐσεβής.
ΕΥΤ. Εὐτυχής.

ΕΦ. od. *ΕΦΕ.* Ephesus.
ΕΦ. Ἔφορος.

ΖΑ. Zacynthus.
ΖΑΝΚΛ. Zancle.

ΗΓ. Ἡγεμόνος.
ΗΡΑ. Heraclea.

ΘΑ. Thasus.
ΘΕ. Thespiae.
ΘΕ. od. *ΘΗΒ.* Thebae.
ΘΕΣ. Thespiae, Thessalia, Thessalonica.

Ι. od. *ΙΕΡ. Ἱερός.*
ΙΕΡΑΠΥ. Hierapytna.
ΙΛΙ. Ilium.
ΙΟΥ. Iulis, Iulius, Iulia.
ΙΟΥΛ. Iulius, Iulia.
ΙΡ. Irene insula.
ΙΣ. Issa. Histiaea.

Κ. Caius (Gaius). *Κοΐντος* (Quintus).
Κ. Κ. Κοινὸν Κιλικίας.
ΚΑΙ. Caesar, Caelia in Peucetia.
ΚΑΙΛ. Caelius.
Κ. od. *ΚΑΙΣ.* Caesar.
ΚΑΛ. Chalcedon.
ΚΑΛΛΙ. Callipolis.
ΚΑΜΑ. Camara.
ΚΑΠ. Capua.
ΚΑΠΠΑ. Cappadocia.
ΚΑΡ. Carrhae.
ΚΑΡΘ. Carthea.
ΚΑΡΤ. Carthago.
ΚΑΥ. Caulonia.
ΚΕ. Ceos.
ΚΙΛ. Cilbiani.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΚΛ. Claudius.
ΚΛΑ. Clazomene.
ΚΛΗ. Cleone.
ΚΝΙ. Cnidus.
ΚΟ. Corinthus, Coronea.
ΚΟΙΝ. Κοινόν.
ΚΟΛ. Colophon, *Κολονίας.*
ΚΟΜ. Commodus.
ΚΟΡ. Corcyra, Corinthus.
ΚΟΡΟ. od. *ΚΟ.* Coronea.
ΚΟΣ. Cosa in Lucanien, die Insel Cos.
ΚΡ. Cragus in Lycien.
ΚΡΑΝΟ. Crannon.
ΚΡΗ. Creta.
ΚΡΟ. Crotona.
ΚΤΗ. Ctemenae.
ΚΥ. Cuma, Cyon, Cydonium.
ΚΥΘ. Cythnus.
ΚΥΠ. Cyprus.
ΚΥΡΑ. Cyrene.

Λ. L. Λυκάβαντος (des Jahrs).
Λ. Lucius.
ΛΑ. Lacedaemon.
ΛΑΜ. Lamia, Lampsacus.
ΛΑΡ. Larissa.
ΛΑΡΙ. Larinum.
ΛΕΒ. Lebadia in Böotien.
ΛΕ. ΛΕΥ. Leucas.
ΛΕΟΝΤ. Leontium.
ΛΙΠ. Lipara.
Λ. ΛΟ. ΛΩΚ. Locri.
ΛΟΓ. Longane.

Μ. Marcus, Megalopolis. Metropolis.
ΜΑ. Maronea, Massilia, Massicytes.
ΜΑΚΕ. Macedonia.
ΜΑΓ. Magnesia.
ΜΑΜ. Mamertini.
ΜΑΝ. Mantinea in Arkadien.
ΜΑΣΣ. Massilia.
ΜΕ. Metapontum, Messenia.
ΜΕ. ΜΕΓ. Megara, Megalopolis, Melita.
ΜΕΓ. Μεγάλος (*μέγας*).
ΜΕΣ. Messana.
ΜΕΤΑ. Metapontum.
ΜΗΤΡΟ. Μ. Metropolis.
ΜΙ. Miletus.
ΜΥ. Mycalessus, Myconus, Myra, Myrina.
ΜΥΡ. Myrlea.
ΜΥΤΙ. Mytilene.

Ν. Naupactus, *Νεωκόροι.*
ΝΑΞ. Naxos.
ΝΑΥΑΡΧ. Ναυαρχίδος.
ΝΕ. Νεωτέρα.
ΝΕΩΚ. Νεωκόροι.
ΝΕΟΠ. Neapolis.
ΝΕΡ. Nerva.
ΝΙΚ. Nicaea, Nicomedia.
ΝΥΣ. Nysa.

ΟΙ. Oetaei.
ΟΛ. ΟΛΒ. Olbiopolis, Olbia.
ΟΜΟ. Ὁμόνοια.
ΟΠΕΛ. Opelius.
ΟΡΧ. Orchomenus.
ΟΥΠ. ΥΠ. Ὕπατος (Consul).
ΟΥΗ. ΟΥΗΡ. Verus.
ΟΥΕΣΠ. Vespasianus.
ΟΥΙΤΕΛ. Vitellius.
ΟΦΡΥ. Ophrynium.

Π. Παρά, Πρός, Πρύτανις, Πρῶτος — Paros, Parium, Paphos, Pelusium, Publius.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ΠΑ. Paros, Parium, Paphos.
ΠΑΙΣ. Paestum.
ΠΑΛΕΙ. Palerios in Akarnanien (in einem Monogramm).
ΠΑΝ. Panormus, Panticapaeum.
ΠΑΡΙ. Parium in Mysien.
ΠΑΡΘ. Parthicus.
ΠΕ. Perinthus.
ΠΕΛ. Pella.
ΠΕΡ. Perga, Pergamus (in einem Monogramm).
ΠΕΡΤ. Pertinax.
ΠΕΣΚ. Pescennius.
ΠΗ. Pelusium.
ΠΛΑ. Plataeae.
ΠΟ. Pontus.
ΠΟΠΛ. Publius.
ΠΟΣ. Posidonia.
ΠΡ. ΠΡΕΣ. Πρεσβεύς.
ΠΡΑΣ. Prassus.
ΠΡΕΣ. Πρεσβεύς.
ΠΡΟ. Proconnesus.
ΠΡΟΔ. Πρόδικος.
ΠΡΥ. Πρύτανις.
ΠΡΩΤ. Πρῶτος.
Π. Ptolemais.
Υ. Byzantium (in einem Monogramm).

Ρ. Rhodus.
Ρ. Rubi in Peucetia.

ΣΑ. Salamis, Samos, Samosata, Syria.
ΣΑΛΑΠ. Salapia.
ΣΑΡ. Sardis.
Σ. Segeste, Seriphus, Sicyon.
ΣΒ. Σεβαστός (Augustus).
ΣΕΛ. Seleucia, Selinus.
ΣΕΠΤ. Septimius.
ΣΙ. Siphnus, Sicyon.
ΣΙΔ. Side.
ΣΙΝΩ. Sinope.
ΣΚ. ΣΚΙΑΘΙ. Sciathus.
ΣΜΥ. Smyrna.
ΣΤΕΦ. Στεφανηφόρος.
ΣΤΡ. ΣΤΡΑ. Στρατηγός.
ΣΥ. ΣΥΡΑ. Syracusae.
ΣΥΒ. Sybaris.
ΣΥΡ. Syria.
ΣΥΡΑ. Syracusae.
ΣΩ. Soli.

Τ. Titus.
ΤΑ. Tanagra, Tarentum.
ΤΑΝΑ. Tanagra.
ΤΑΡ. Tarentum, Tarsus.
ΤΑΥΡΟ. Tauromenium.
ΤΕ. Terone, Torone in Chalcidice.
ΤΕΡ. Terina.
ΤΗ. Tenos.
ΤΡΑ. Tralles.
ΤΡΙ. Tripolis.
ΤΡΟ. Troezene, Troas.
ΤΥ. Tyndaris.
ΤΥΑΝ. Tyana.
ΤΥΡ. Tyre (gewöhnl. in Monogr.).

ΥΕ. ΥΕΛ. Velia.
ΥΙΙ. ΥΙΛΑΤ. Ὕπατος (Consul).

Φ. Philippus, Philuntium.
ΦΑ. Phaselis.
ΦΑΡ. Pharsalus.
ΦΕ. Pherae in Thessalien.
ΦΙ. Philippopolis, Vibius.
ΦΛ. Flavius.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΦΟΚ. Phocaea.
ΦΟΥΛ. Fulvia.

Χ. Chios.
ΧΑΛ. Chalcis.
ΧΕΡ. Chersonnesus.

B) In lateinischen Inschriften:

A. Annus; im Exergue (d. i. in dem Abschnitte unterhalb des Typus) = prima (officina).
A. A. A. F. F. Auro, Argento, Aere, Flando, Feriundo.
A. AN. Annus.
A. A. Apollo Augusti.
A.F.A.N. Auli Filius, Auli Nepos.
ABN. Abnepos.
ACT. Actiactus, Actium.
AD. FRV. EMV. Ad Fruges Emundas.
ADIAB. Adiabenicus.
ADOP. Adoptatus.
ADQ. Adquisata.
ADV. Adventus.
AED. Aedes.
AED. P. Aedilitia Potestate.
AED. S. Aedes Sacrae.
AED. CVR. Aedilis Curulis.
AED. PL. Aedilis Plebis.
AEL. Aelius.
AEM. AIMIL. Aemilius.
AET. Aeternitas.
AFR. Africa, Africanus.
ALBIN. Albinus.
ALE. Alexandria.
ALIM. ITAL. Alimenta Italiae.
ALVIT. Alvitius.
AMB. (im Exergue) Antiochensis Moneta Secundae officinae.
ANN. AVG. Annona Augusti.
A. N. F. F. Annum Novum Faustum Felicem.
ANIC. Anicius.
ANN. DCCCLXIIII. NAT. VRB. P. CIR. CON. Anno 864, Natali Urbis Populo Circenses Constituti.
ANT. Antonius, Antoninus.
ANT. AVG. Antonius Augur.
AP. Appius.
A. P. F. Argento Publico Feriundo.
A. POP. FRVG. AC. A Populo Fruges Acceptae.
AQ. AQL. Aquilius.
AQ. AQVL. Aquileiae.
AQVA. MAR. Aqua Martia.
ARAB. Arabicus.
ARAB. ADQ. Arabia Adquisita.
ARR. Arrius.
AVG. Augur, Augustus, Augusta.
AVG. D. F. Augustus Divi Filius.
AVGG. Zwei Augusti.
AVGGG. Drei Augusti.
AVR. AVREL. Aurelius.

B. im Exergue = secunda (officina).
BAEB. Baebius.
BALB. Balbus.
BARB. Barbatus, Barbula.
B. BEAT. Beatissimus.
BON. EVENT. Bonus Eventus.
B. R. P. NAT. Bonae Reipublicae Nato.
BRIT. Britannicus.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ROC. Brocchus.
RVT. Brutus.

. Caius, Colonia.
A. Caesarea Augusta.
CAE. CAES. Caesar.
AE. COE. Caelius.
AE. Caecina, Caecilia.
AL. Calpurnius, Calidius, Calvinus.
AM. Camillus.
AP. Capito, Capitolinus.
CVP. Caius Cupiennius.
C. Caesares.
F. Caius Fabius.
F. C. N. Caii Filius, Caii Nepos.
F. L. R. Q. M. Caius Furius Lucius Rupilius Quintus Marcius.
AESS. Caesares.
ARTH. Carthaginem.
ASTROR. Castrorum.
EN. Censor.
ENS. P. Censor Perpetuus.
EST. Cestius, Cestianus, Cestia.
R. CON. Circum Condidit, Circenses concessit.
VIB. ET. SIGN. MILIT. A. PARTH. RECVP. Civibus et Signis Militaribus a Parthis Recuperatis.
, Claudius, Claudia.
L. AVG. F. Caius Lucius Augusti Filius.
L. CAESS. Caius und Lucius Caesares.
. CLAVD. Claudius.
OD. Clodius.
. V. Clypeus Votivus.
MAL. Caius Malleolus.
CN. DOM. AMP. Cnaeus Domitius Amplus.
CN. Cneius.
COEL. Coelius.
COGN. COGNAT. Cognatus.
CON. OB. Constantinopoli Obsignata, Constantinopoli Officina Secunda.
COL. Colonia.
COMM. Commodus.
CONS. SVO. Conservaturi suo.
CONSERVAT. PIETAT. Conservator Pietatis.
CONCORD. Concordia.
COS. Consul.
COSS. Consules.
CORN. Cornelius.
C. PAET. Caius Paetus.
CRAS. Crassus.
C. VET. LANG. Caius Vettius Languido.
CVR. X. F. Curavit Denarium Faciendum.

D. Decimus, Divus, Designatus.
DAC. Dacicus.
D. C. A. Divus Caesar Augusti.
D. D. Decreto Decurionum.
DEC. Decius.
D. F. D. N. Decii Filius Decii Nepos.
D. F. Dacia Felix.
D. M. Diis Manibus.
DES. DESIG. Designatus.
DICT. Dictator.
DOMIT. Domitianus.
D. N. Dominus noster.
DID. Didius.
D. P. Dii Penates.
DR. CAES. Q. PR. Drusus Caesar Quinquennalis Praefectus.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

DOS. Dossenus.
DV. Divus.

EID. MAR. Idus Martiae.
EX. CONS. D. Ex Consensu Decurionum.
EX. S. C. Ex Senatus Consulto.
EQ. ORDIN. Equestris Ordinis.
EX. A. PV. Ex Argento, Auctoritate Publica.
EXER. Exercitus.
ETR. Etruscus.

F. Filius, Filia, Felix, Faciundum, Fecit, Fabius.
F. FAB. Fabius.
FAD. Fadius.
FEL. Felix.
FELIC. Felicitas.
FL. Flavius.
FLAM. Flamen.
FAN. Fannius.
FORT. RED. Fortunae Reduci.
FOR. Fortissimus (Maximianus).
FORT. FOR. (Decentius).
FOVRI. Fourius (Furius).
FONT. Fonteius.
FRVGIF. (Cereri) Frugiferae.
FVL. Fulvius.
FVLG. Fulgerator.

G. Gneus, Genius, Gaudium.
GA. Gaditanus.
GAL. Galerius.
G. D. Germanicus Dacicus.
G. Galendicus (Zuname des Volusian).
GRA. Gracchus.
GEN. Genius.
GERM. Germanicus.
GL. E. R. Gloria Exercitus Romani.
Gl. P. R. Gloria Populi Romani
GOTH. Gothicus.
G. P. R. Genio Populi Romani
G. T. A. Genius Tutelaris Aegypti, Africae.

HEL. Helvius.
HEL. Heliopolis.
HER. Herennius, Herennia.
HIP. Hippius.
HO. Honos.
HS. Sestertius.

I. Imperator.
IAN. CLV. Ianum Clusit (Clausit).
IMP. Imperator.
IMPP. Imperatores.
I. INVICT. Invictus.
I. S. M. R. Iuno Sospita, Mater (Magna), Regina.
IT. Italia, Iterum.
ITE. Iterum.
IVL. Iulius, Iulia.
IVST. Iustus.
I - IS. Sestertius.
I. O. M. SACR. Iovi Optimo, Maximo, Sacrum.
II. VIR. Duumvir.
III. VIR. R. P. C. Triumvir Reipublicae Constituendae.
IIII. VIR. A. P. F. Quatuorvir, Quatuorviri, Auro (Argento, Aere), Publico Feriundo.
IVN. Iunior.

K. Kaeso.
KAN. Kanninius.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

. Lucius.
AT. Latinus.
. CAN. Lucius Canninius.
. COE. Lucius Coelius.
EG. PROPR. Legatus Propraetoris.
EG. I. etc. Legio Prima, etc.
EP. Lepidus.
ENT. CVR. X. F. Lentulus Curavit Denarium Faciundum.
F. L. N. Lucii Filius, Lucii Nepos.
H. T. Lucius Hostilius Tubero.
M. RVF. P. C. Q. Lucio Mescinio Rufo Publio Carisio Quinquennalibus.
)N. Longus.
P. D. AE. P. Lucius Papirius Desig. Aedilis Plebis.
R. Lucius Rubrius, Roscius, Rutilius, Rupilius.
BERO. P. Libero Patri.
BERO. CONS. AVG. Libero Conservatori Augusti.
B. PVB. Libertas Publica.
B. Liberator.
C. Licinius.
S. DEN. Lucius Sicinius Denatus.
C. Lucifera.
D. CIR. Ludi Circenses.
D. EQ. Ludi Equestres.
D. SAEC. F. Ludos Saeculares ecit.
P. Lupercus.

. Marius.
AB. M. F. Marcus Aburius, Marcus Fannius.
AEM. Marcus Aemilius.
MA. CANI. Manius Caninius.
M. Ann. Marcus Annius.
MAR. MR. Marcus.
M. AVF. AF. Marcus Aufidius.
M. Marcus, Marius.
M. C. Mater Castrorum.
MAR. CL. Marcellus Clodius.
M. F. Marci Filius.
M. OTACIL. Marcia Otacilia.
MAG. MAGN. Magnus, Magister.
MAC. Macellum.
MAX. Maximus.
MAR. Martia (aqua).
MAR. VLT. Marti Ultori.
MEDI. Medicus.
MES. Messius.
METOE. Moeticus.
M. MAR. Marcus Marcellus.
METAL. Metallum.
MINAT. Minatius.
MINER. Minerva.
M. M. L. V. Municipes Municipii Iulii Uticensis.
MON. MONET. Moneta.
M. POP. Marcus Popilius.
MV. Mucius Munacius.

N. Nepos, Noster.
N. Numerius.
NV. Numa.
N. C. Nobilissimus Caesar.
NAT. VRB. Natalis Urbis.
NEP. Nepos.
NEP. RED. Neptuno Reduci.
NOB. NOBIL. Nobilissimus.
N. F. N. N. Numerii Filius, Numerii Nepos.
NICER. Nicerius.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

O. Optimo; — im Exergue: Officina.
OB. C. S. Ob Cives Servatos.
OF. Officina.
OGVL. Ogulnius.
OLY. Olympius.
OPEI. Opimius.
OPEL. Opelius.
ORB. TERR. Orbis Terrarum.

P. POT. Potestate.
PAC. ORB. TER. Pacatori Orbis Terrarum.
PAE. PAET. Paetus.
PIV. PISEV. Pivesuvius (Tetricus).
PLAN. Plancus.
PLAE. TRAN. Plaetorius Tranquillinus.
P. AV. CO. PA. Publius Aurelius Catelius Patiscus.
PAPI. Papius, Papirius.
PART. PARTH. Parthicus.
PER. PERP. Perpetuus.
PERS. Persicus (Carus).
PERT. PERTIN. Pertinax.
PESC. Pescennius.
P. F. Pius Felix.
PLAET. Plaetorius.
P. M. PONT. MAX. Pontifex Maximus.
POL. Pollio.
POMP. Pompeius.
P. P. Pater Patriae.
PR. Praetor.
P. R. (im Exergue) Pecunia Romana od. Percussa Romae.
P. R. Populus Romanus.
PR. H. O. C. S. Praetextatus Hostem Occidit Civem Servavit.
PRAEF. CLAS. ET. OR. MARIT. Praefectus Classis et Orae Maritimae.
PRINC. IVVENT. Princeps Iuventutis.
PRIV. Privernum.
PROC. Proconsul.
PRON. Pronepos.
PROP. Propraetor.
PROQ. Proquaestor.
PROV. DEOR. Providentia Deorum.
PVPIEN. PVPIE. Pupienus.
PVR. Purpureus.

Q. Quintus, Quaestor.
Q. CAS. Quintus Cassius.
Q. C. M. P. I. Quintus Caecilius Metellus Pius Imperator.
Q. DESIGN. Quaestor Designatus.
Q. M. Quintus Marcius.
Q. O. C. F. Quinto Ogulnio et Caio Fabio.
Q. PAPIR. CAR. Q. TER. MON. Quinto Papirio Carbone et Quinto Terentia Montana.
QUAD. Quadrans.
Q. P. Quaestor Praetorius.
Q. PR. Quaestor Provincialis.

R. Roma, Restituit.
RECEP. Receptis, Receptus.
RES. Restius, Restitutus.
REST. Restituit.
ROM. ET. AVG. Romae et Augusto.
R. P. C. Rei Publicae Constituendae.

SAEC. AVR. Saeculum Aureum.
SAEC. FEL. Saeculi Felicitas.
SAL. Salus.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

SALL. Sallustia.
SARM. Sarmaticus.
SAVF. SAF. Saffeius.
S. C. Senatus Consulto.
SCIP. ASIA. Scipio Asiaticus.
SCR. Scribonius.
SENTI. Sentia.
SEMP. Semper.
SIL. Silius.
SEC. ORB. Securitas Orbis.
SEC. PERP. Securitas Perpetua.
SEC.TEMP. Securitas Temporum.
SEN. Senior.
SEPT. Septimius.
SER. Servius.
SEV. Severus.
SEX. Sextus.
SIC. V. SIC. X. Sicut Quinquennalia, Sic Decennalia.
SIG. Signis.
S. M. Signata Moneta.
S. P. Q. R. Senatus Populus que Romanus.
SP. Spurius.
STABIL. Stabilita (terra).
SVL. Sulla.

T. Titus, Tribunus.
TER. Terentius, Tertium.
TEMP. Temporum.
TI. Tiberius.
TF. Titus Flavius.
T. M. AP. CL. Titus Manlius et Appius Claudius.
TREB. Trebonianus.
TRAN. Tranquillus.
TREBAN. Trebanius.
TVL. H. Tullus Hostilius.
TR. MIL. Tribunus Militaris.
TR. P. TRIB. POT. Tribunicia Potestate.

V. Quintum.
VAR. RVF. Varius Rufus.
V. C. Vir Clarissimus.
VENT. Ventidius.
VET. LANG. Vettius Languidus.
VESP. Vespasianus.
VIB. Vibius.
VICT. Victoria.
VII. VIR. EPVL. Septemvir Epulonum.
VIL. PVB. Villa Publica.
VIRT. Virtus.
VOL. Volusius.
VOLER. Volero.
VIN. Vinicius.
VOC. Voconius.
VARG. Vargauteius.
VL. VLP. Ulpius.
VN. MR. Venerandae Memoriae.
VOT. X. MVLT. XX. Votis Decennalibus Multiplicatis Vicennalibus.

X. Decem, Denarius.
XV. VIR. SACR. FAC. Quindecimvir sacris faciundis.

---

§. 7. Die gefälschten Münzen. (Eckhel, Proleg. c. XIX. p. 113 ff. ed. Lips.; Koner a. a. O. S. 768 ff.; Rein ebendas. im Art. Moneta falsa, S. 137 ff.)

1. Schon Polykrates von Samos soll, nach einer (von He-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

rodot allerdings für unbegründet gehaltenen) Sage, den Lakedämoniern, um sie vom Abzuge von Samos zu bewegen, vergoldetes Blei als Goldmünze gezahlt haben (Herod. III, 56: *ὡς δὲ ὁ ματαιότερος λόγος ὥρμηται, Πολυκράτεα ἐπιχώριον νόμισμα κόψαντα πολλὸν μολύβδου καταχρυσώσαντα δοῦναί σφι [τοῖς Λακεδαιμονίοις], τοὺς δὲ δεξαμένους οὕτω δὴ ἀπαλλάσσεσθαι*). Dass aber die Verfälschung der Münzen bereits im Zeitalter des Solon öfters vorkam, geht aus dessen Gesetzen hervor, welche gegen die Falschmünzerei die Todesstrafe festsetzten (Demosth. contra Leptin. u. contra Timocrat.). Des Cynikers Diogenes Vater soll Falschmünzer gewesen sein. (Diog. Laërt. VI. § 20.) Auch bei den Römern kamen seit Einführung der Silber- und Goldmünzen (oben §. 2. S. 190 u. 193) häufig Falschmünzer derselben vor (früher, während des Gebrauchs der Erzmünzen, verlohnte sich die Fälschung nicht). Daher setzte Sulla für Falschmünzerei die Strafe der aquae et ignis interdictio fest (in der Lex Cornelia nummaria: 'qui nummos aureos argenteos adulteraverit, laverit, conflaverit, raserit, corruperit, vitiaverit' etc., vgl. Paull. V, 25; Dig. s. h. t.); und das edictum Gratidianum (des Prätors M. Marius Gratidius) v. J. 668 d. St. (= 86 v. Chr.) führte das Probiren der Denare ein. In der Kaiserzeit wurde der Kreis der zur Falschmünzerei gerechneten Handlungen noch bedeutend erweitert und die Strafen verändert. Dies geschah namentlich durch Constantin, der das crimen falsae monetae zu einem besondern Verbrechen erhob und manche Handlungen unter dieses Verbrechen zog, welche in der Lex Cornelia noch nicht enthalten gewesen waren, z. B. das Beschneiden der Münzen, das Herausziehen des edlen Metalls aus Majorinen (Münzen hauptsächlich aus Gold und Silber zusammengesetzt), das Münzen in Privathäusern u. a. (Cod. Theod. 9, 21 ff.; Cod. Just. 9, 24). Alle Theilnehmer und Mitwisser wurden wie die Hauptthäter bestraft, und zwar auf mannigfache und nach den Zeiten verschiedene Weise, z. B. mit Tode, condemnatio ad bestias, Exil u. s. w. Confiscation war regelmässig damit verbunden (Cod. Theod. l. l.). Ungeachtet dieser Strenge wurde die Falschmünzerei im Geheimen vielfach getrieben, wie aus den vielen zum Giessen der Münzen uns erhaltenen Formen hervorgeht; der Kaiser Caracalla aber betrieb dieses Fälschungsgeschäft öffentlich (Dio Cass. 77, 14).

2. Die Fälschung der Münzen wurde im Alterthum entweder dadurch bewirkt, dass eine Münze von unedlem Metalle einen

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

old- oder Silberüberzug erhielt und dass unedles Metall dem llen beigemischt wurde, oder dass auf eine Anima ('Seele', das ıwendige) von unedlem Metall ein geprägtes Gold- oder Silber- ättchen in der Art befestigt wurde, dass die Münze dadurch ıs Aussehen eines wirklichen Gold- oder Silberstückes erhielt, ummi pelliculati od. subaerati genannt. Gold-Subäraten urden, weil sie sich allzuleicht durch ihr falsches Gewicht ver- ethen, nur in geringer Zahl verfertigt. Desto häufiger war der etrug mit nachgemachten Silbermünzen. Selbst Bronze- ünzen wurden auf die Weise verfälscht, dass man eine bleierne er eiserne Anima mit geprägten Deckblättern von Bronze be- gte.

3. Verschieden von diesen schon im Alterthume verfälschten inzen sind diejenigen, welche von neueren Stempelschneidern it dem 16. Jahrh.) in betrügerischer Absicht verfertigt und als tike Münzen verkauft worden sind. Solche Münzfälscher gab seit dem Beginn des Studiums der antiken Numismatik. Im Jahrh. lieferten besonders Parma und Padua eine grosse nge verfälschter antiker Münzen; desgleichen beschäftigte sich von Eckhel angeführte Florentiner Mich. Dervieux, der oneser Cogornierus und der Holländer Carteronus mit Nach- nung alter Münzen. Die unter dem Namen 'Pataviner' od. ıduaner' bekannten (von Giovanni Cavino und Alessandro siano gefälschten) Münzen, welche meist mit neugeschnittenen, antiken Stempeln nachgebildeten oder neuerfundenen Matrizen rägt sind und gewöhnlich die Bilder eines der zwölf ersten nischen Kaiser tragen, lassen sich durch ihre im Verhältniss den echten Münzen geringere Dicke, durch die Neuheit des h nicht abgegriffenen Gepräges, durch das Fehlen der patina mis, Firniss), durch hie und da am Rande eingefeilte Ein- nitte, durch ihre vollkommen kreisrunde Gestalt u. s. w. als llscht erkennen. — Eine andre Art von Fälschung bestand n, dass man in neuen, den antiken Münzen entnommenen men Münzen goss, wodurch die gegossene Münze der echten llen Theilen sehr ähnlich wurde. Häufig nahm man auch ke Bronzemünzen und änderte auf ihnen mit dem Grabstichel ns und Inschriften in der Art um, dass daraus eine Varietät r schon vorhandenen oder eine ganz neue Münze entstand; . B. änderte man den Kopf des Valerian in den des Aemilian; man prägte die eine Seite einer antiken Münze durch einen

neu erfundenen Stempel um; z. B. auf der Rückseite des Cäsar die Worte: VENI. VIDI. VICI. — Eine ungeschicktere und nur auf Täuschung unwissender Münzsammler berechnete Fälschung erlaubte man sich, indem man Münzen mit erdichteten Namen, Begebenheiten und Personen, welche lange vor der ersten Münzprägung gelebt haben, oder mit Brustbildern von Männern, welche sich sonst nirgends auf Münzen vorfinden, z. B. des Hannibal, Scipio, ausprägte. Endlich, indem man antike Münzen durchsägte und die Reversseite der einen mit der Aversseite einer andern Münze zusammenfügte, woraus oft die eigenthümlichsten und lächerlichsten neuen Münzen entstanden (Pièces encastées).

In unserm Jahrhundert war es, ausser den vielen in Italien, den griechischen Inseln, Smyrna und Südrussland bestehenden Fabriken für die Nachbildung antiker Münzen, in Deutschland besonders der Hofrath Becker zu Offenbach, welcher auf die geschickteste und täuschendste Weise viele hundert antiker und mittelaltriger Stempel anfertigte und durch dieselben eine sehr grosse Anzahl nachgemachter Münzen in die Münzsammlungen einschwärzte, welche selbst das Auge des erfahrensten Münzkenners täuschen konnten. Schon Sestini machte in seiner Schrift: Sopra i moderni falsificatori, auf diese Fälschung aufmerksam, in Folge dessen sich Becker bewogen sah, selbst 296 seiner nachgemachten Stempel zu publiciren. Steinbüchel vermehrte nach Becker's Tode (1833) diese Sammlung (die Becker'schen falschen Münzstempel, Wien 1836); M. Pinder endlich gab in seiner Schrift: die Becker'schen falschen Münzen (Berl. 1843) das vollständigste Verzeichniss der Becker'schen Münzstempel.

4. Die Kunst, falsche Münzen zu erkennen, ist schwierig und es bedarf einer langen Uebung und genauen Kenntniss der Eigenthümlichkeiten der alten Münzen, um die falschen herauszufinden. Die Form und Stellung der Buchstaben in den Legenden, die Typen in Bezug auf Composition und künstlerische Ausführung, das Gewicht, die Mischung, die Patina, der Metallglanz, die durch das Prägen entstandenen Risse, sowie viele andre Merkmale sind zu beachten (vgl. Henning, Man. de numism. I. p. 262 ff.; Loos, die Kunst, falsche Münzen zu erkennen, Berl. 1828).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

XXXIX. Anhang.

A. 400 Fragen zur Gesammtwiederholung.

1) Was bedeutete *φιλόλογος* und *φιλολογία* bei den Griechen?
2) Desgleichen philologus und philologia bei den Römern?
3) Desgleichen bei den Kulturvölkern der Neuzeit?
4) Wie sind *φιλόλογος* und *γραμματικός* bei den Griechen unterschieden?
5) Welches sind die Hauptperioden in der Entwickelung der philologischen Wissenschaft vom 14. Jahrhundert bis zur Gegenwart? und welches sind die Hauptvertreter derselben?
6) Welches ist das Zeitalter und der Charakter der sogen. italienischen Periode der klassischen Philologie? und welches sind die hervorragendsten Philologen in derselben?
7) Geben Sie dasselbe von der sogen. französischen Periode an.
8) Desgleichen von der englisch-niederländischen Periode.
9) Desgleichen von der deutschen Periode.
0) Welches sind die bedeutendsten Vorsteher der alexandrinischen Bibliothek und welches ihre Verdienste um die klassische Philologie?
1) Geben Sie die Hauptdata an über das Leben Petrarca's und seine Verdienste um die klassische Philologie.
2) Desgleichen von Boccacio.
3) Geben Sie Näheres an über die Vertreter des sogen. Ciceronianismus.
4) Desgleichen über die bedeutendsten im 14. und 15. Jahrh. in Italien eingewanderten griechischen Gelehrten.
5) Geben Sie die Hauptdata an über das Leben und die wichtigsten Schriftwerke des Joseph Scaliger sowie über seine besonderen Verdienste um die Philologie.
6) Geben Sie dasselbe an von Casaubonus.
7) Desgleichen von Justus Lipsius.
8) Desgleichen von Joh. Friedr. Gronovius.
9) Desgleichen von Richard Bentley.
0) Desgleichen von Hemsterhuis.
1) Desgleichen von Ruhnken.
2) Desgleichen von Winckelmann.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

23) Desgleichen von Christian Gottlob Heyne.
24) Desgleichen von Friedrich August Wolf.
25) Desgleichen von August Böckh.
26) Desgleichen von Gottfried Hermann.
27) Desgleichen von Barthold Georg Niebuhr.
28) Desgleichen von Friedrich Gottlieb Welcker.
29) Desgleichen von Karl Ottfried Müller.
30) Desgleichen von Karl Friedrich Hermann.
31) Desgleichen von Otto Jahn.
32) Geben Sie Näheres an über den Inhalt der philologischen Kritik, sowie über ihre Bedeutung für das Gesammtgebiet der Philologie.
33) Geben Sie ein Gleiches von der Hermeneutik an.
34) Was versteht man unter diplomatischer Kritik, und welche Bedeutung hat dieselbe für die philologische Wissenschaft?
35) Welches ist der Inhalt und die Bedeutung der Paläographie?
36) Geben Sie Näheres an über das äussere Schriftwesen (Schreibmaterial, Schreibgeräthe, Form der Schriftwerke, Schreiber u. dgl.) der Griechen und Römer.
37) Was sind Palimpseste? und welches sind die bedeutendsten unter den bis jetzt entdeckten Schriftwerken dieser Gattung?
38) Was sind Subscriptionen der Handschriften und welche sind die bemerkenswerthesten derselben?
39) Welches sind die bedeutendsten unter den uns erhaltenen Papyrusrollen?
40) Was ist das Charakteristische des theräischen, kerkyräischen, altdorischen, altattischen und ionischen (simonideïschen) Alphabets der Griechen?
41) Wann und durch wen wurde das in Griechenland später herrschend gewordene Alphabet in Athen amtlich eingeführt?
42) Wie sind Capital-, Uncial- und Cursivschrift im griechischen und römischen Alphabet verschieden?
43) Welche Bewandtniss hat es mit der sogen. Minuskelschrift in griechischen und römischen Handschriften?
44) Wie verhalten sich die ältesten griechischen Sprachüberreste (Inschriften und Münzen) hinsichtlich der Schreibung von links zu rechts, von rechts zu links (retrograd), *βουστροφηδόν*, *κιονηδόν*?
45) In welcher Reihefolge waren die Buchstaben in den solon-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ischen Gesetzen geschrieben? und welche Bezeichnung knüpft sich daran?

6) Von welchem Volke ist das lateinische Alphabet entlehnt?

7) Welches sind die charakteristischen Kennzeichen der archaischen lateinischen Schrift?

8) Welches sind die ältesten Schriftdenkmäler mit dieser archaischen Schrift? und bis zu welcher Zeit reichen sie hinab?

9) Was ist das Nähere über die Accentsetzung in griechischen und römischen Schriftwerken?

0) Klassification der Ursachen für die verschiedenartigen Abweichungen der Abschriften von den Originalhandschriften oder Urtexten.

) Was versteht man unter Handschriftenfamilien und welches sind ihre Kriterien?

2) Was bezeichnen in der griechischen und römischen Paläographie die Namen Hemigraphie od. Haplographie, Dittographie und Triplasiographie?

3) Geben Sie einige Beispiele für diese Schreibversehen aus griechischen und römischen Schriftwerken.

4) Welche Grundsätze hat die wissenschaftliche Conjectural-Kritik zu befolgen?

) Desgleichen die klassische Hermeneutik?

) Welches sind die bekanntesten Versuche alter und neuer Zeit zur Lösung des Problems von dem Ursprung der Sprache?

) Welches sind die verschiedenartigen Deutungen der Ausdrücke *φύσει* (*νόμῳ*) und *θέσει* in der Frage über den Ursprung der Sprache?

) Geben Sie Näheres an über den Hauptinhalt des platonischen Dialogs Kratylos.

) Was ist das Nähere über die Streitfrage von der Echtheit oder Unechtheit des platonischen Kratylos?

) Welches ist der Hauptinhalt der Herder'schen Preisschrift 'über den Ursprung der Sprache'?

) Welches ist der Hauptinhalt der W. v. Humboldt'schen Abhandlung 'über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues'?

) Was ist das Nähere über die sogen. Schallnachahmungs-Theorie?

) Desgleichen über die Gesichtsempfindungs-Theorie?

) Geben Sie Näheres an über die physiologische Entstehung der verschiedenen Sprachlaute.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

65) Was bedeutet das Wort Wurzel in der Allgemeinen Sprachwissenschaft? und wieviel Arten derselben gibt es?

---

66) In wieviel Hauptklassen zerfallen sämmtliche bekannte Sprachen und welches sind die Kriterien ihrer Klassification?
67) Welche Sprachen gehören zur Klasse der isolirenden?
68) Welche zur Klasse der agglutinirenden?
69) Welche zur Klasse der flectirenden?
70) Wie heissen die zwei Hauptsprachstämme der kaukasischen Race?
71) Welche Sprachen gehören zum sogen. indogermanischen Sprachstamm?
72) Welche Sprachen dieses Sprachstammes stehen zu einander wiederum in einem nähern Verwandtschaftsverhältnisse?
73) In welchem Verhältnisse steht das Etruskische zum Lateinischen und den übrigen altitalischen Sprachen?
74) Was versteht man unter explosiven und was unter Fricativlauten?
75) Desgleichen unter stummen und unter tönenden Lauten?
76) Welches sind die in den indogermanischen Sprachwurzeln vorherrschenden Lautverbindungen?
77) Auf welche verschiedene Weise geschieht die Wurzelerweiterung?
78) Desgleichen die Bildung des Wortes aus der Wurzel?

---

79) Welches sind die durch schriftliche Ueberreste bekannten griechischen Hauptdialekte?
80) Welches die Unterdialekte (Mundarten)?
81) In welchen griechischen Ländergebieten wurde der äolische Dialekt gesprochen?
82) In welchen der dorische?
83) In welchen der ionische?
84) Worin unterscheidet sich älterer und jüngerer Dorismus?
85) Desgleichen ältere und jüngere Ἰάς?
86) Desgleichen ältere und jüngere Ἀτθίς?
87) Was versteht man unter κοινὴ διάλεκτος?
88) Welche griechische Dialekte sind gewissen Stilgattungen eigenthümlich und welches sind diese Stilgattungen?
89) Worin weicht das griechische Lautsystem von den Lautsystemen der stammverwandten Sprachen ab?

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

90) Welche Wandlungen hat der u-Laut in den verschiedenen griechischen Dialekten erfahren?
91) Wie ist der *v*-Laut zu seinem griechischen Namen Digamma gekommen?
92) Wie weit ist der Gebrauch des Digamma in den verschiedenen griechischen Dialekten durch inschriftliche Ueberreste nachweislich?
93) Wie weit durch kritische (metrische, paläographische) Schlussfolgerungen bei Homer, Hesiod, Pindar?
94) Welchen Lautwechsel ist das Digamma in den verschiedenen griechischen Dialekten eingegangen?
95) Welche Spuren sind vom Gebrauch des j-Lautes in der griechischen Ursprache vorhanden?
96) Welchen Ersatz hat der j-Laut in den griechischen Dialekten gefunden?
97) Was ist das Nähere über den Gebrauch des h-Lautes im Griechischen?
98) Welche dialektische Verschiedenheiten weist der griechische Accent auf?
99) Desgleichen der Gebrauch des Dualis?
00) Welche Beispiele sind in den griechischen Dialekten für das ursprüngliche Suffix der 1. Pers. Sing. mi nachweislich?
01) Wie sind die Personalendungen des griechischen Mediums entstanden?
02) Welches ist der Ursprung des griechischen Augments und wozu diente es ursprünglich?
03) Was ist das Nähere über den Gebrauch des Artikels bei Homer?
04) Desgleichen bei Pindar?

---

05) Welches sind die durch schriftliche Ueberreste bekannten italischen Dialekte?
06) Welche Eigenthümlichkeiten weist das lateinische Lautsystem gegenüber den Lautsystemen der stammverwandten Sprachen, namentlich dem der griechischen Sprache auf?
07) Auf welchen Hauptquellen beruht unsre Kenntniss des archaischen Latein?
08) Desgleichen des Umbrischen?

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

109) Desgleichen des Oskischen?
110) Desgleichen des Etruskischen?
111) Welche Bewandtniss hat es mit dem grammatischen Gebrauch des auslautenden d im archaischen Latein?
112) Welche grammatische Formen des Lateinischen haben im Auslaute Abschleifungen erfahren?
113) Wie ist die Form des lateinischen Supinum zu erklären?
114) Desgleichen die Form des lateinischen Infinit. activi?
115) Wie sind die lateinischen Perfectformen feci, ieci, cepi; egi, emi, edi entstanden?
116) Wie sind die Personalendungen des lateinischen Mediums entstanden?
117) Desgleichen die verschiedenen Formen des Infin. passivi (utier, legi, fieri)?

---

118) Welches sind die Geburtstätten der ältesten griechischen Poesie?
119) Wie lauten die Stellen bei Herodot, Aristoteles und Cicero über vorhomerische Dichter der Griechen?
120) Wie heissen die bedeutendsten Dichter der griechischen Sagenzeit?
121) Welcher von ihnen wird als der älteste bezeichnet und was berichtet die Sage von ihm?
122) Was ist das Nähere über das Volkslied *λίνος* und den Dichter *Λίνος*?
123) Welchem vorhomerischen Dichter wird die Erfindung des Hexameters zugeschrieben?
124) Geben Sie Näheres an über den metrischen Charakter des Hexameters (*ἡρῷον* od. *ἡρωικὸν μέτρον*) nach der Natur seiner einzelnen Takte und seiner Cäsur.
125) Was wird über die Entstehung, Verbreitung und Sammlung der homerischen Gesänge von den Alten selbst berichtet?
126) Erklären Sie die auf den Vortrag homerischer Gesänge bezüglichen Ausdrücke *ἐξ ὑποβολῆς* und *ἐξ ὑπολήψεως*.
127) Geben Sie Näheres an über das Verdienst des Pisistratus um die homerischen Gesänge.
128) Desgleichen über das Verdienst der alexandrinischen Gelehrten, namentlich des Aristarchus, um dieselben.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

129) Was waren die Diaskeuasten?
130) Was die Chorizonten?
131) Geben Sie eine gedrängte Uebersicht über den Hauptinhalt der Wolf'schen Prolegomena.
132) Desgleichen über die Lachmann'sche Ansicht von der Entstehung der Ilias.
133) Desgleichen über den gegenwärtigen Stand der sogen. homerischen Frage.
134) Welches sind die bedeutendsten Scholiasten zu den homerischen Gesängen?
135) Was versteht man unter *οἱ κυκλικοί*, und welches waren die bedeutendsten Dichter dieser Gattung und ihre Dichtungen?
136) Welches sind die Dichter des religiös-didaktischen Epos?
137) Welches die bedeutendsten Elegiker?
138) Desgleichen die Jambiker?
139) Welches die Hauptdichter der melischen Lyrik vor Pindar?
140) Welches sind die wichtigsten Data aus Pindar's Leben und Dichtungen?
141) Welches die bedeutendsten Dithyrambendichter?
142) Geben Sie eine kurze übersichtliche Darstellung von der Entstehung und ersten Entwickelung des griechischen Drama's.
143) Desgleichen vom attischen Theaterwesen.
144) Desgleichen vom Chor der griechischen Tragödie.
145) Desgleichen von der Trilogie und Tetralogie.
146) Geben Sie die Hauptdata an über das Leben und die Dichtungen des Aeschylus.
147) Wie hat Aeschylus die Prometheussage behandelt?
148) Desgleichen die Atridensage?
149) Desgleichen die thebaische Sage von den Oedipussöhnen?
150) Welches ist der Inhalt von Aeschylus' Persern?
151) Welches sind die wichtigsten Data aus Sophokles' Leben und Dichtungen?
152) Geben Sie den Inhalt der einzelnen sophokleischen Dramen an.
153) Welches sind die Hauptzüge im Charakter der Antigone in dem sophokleischen Drama dieses Namens?
154) Desgleichen im Charakter der Elektra in dessen gleichnamigen Drama?

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

155) Welches sind die wichtigsten Data aus Euripides' Leben und Dichtungen?
156) Welches sind die Hauptarten der griechischen Komödie und welches die namhaftesten Dichter jeder Art?
157) Was ist das Nähere über den Charakter der sogenannten alten Komödie?
158) Desgleichen der mittlern?
159) Desgleichen der neuen?
160) Desgleichen über die Parabase der attischen Komödie?
161) Desgleichen über die Phlyakographie (Hilarotragödie)?
162) Welches sind die wichtigsten Data aus Aristophanes' Leben und Dichtungen?
163) Wann und wo traten die Anfänge der griechischen Prosa hervor?
164) Welches sind die ältesten griechischen Prosaisten und welches ihre Schriftwerke?
165) Welches sind die wichtigsten Data aus Herodot's Leben und Geschichtswerken?
166) Desgleichen aus Thucydides' Leben und Geschichtswerken?
167) Desgleichen aus Xenophon's Leben und Schriften?
168) Desgleichen des Ktesias?
169) Wie heissen die zehn attischen Redner?
170) Welches sind die wichtigsten Data aus Lysias' Leben und Schriften?
171) Desgleichen aus denen des Isokrates?
172) Desgleichen aus denen des Demosthenes?
173) Desgleichen aus denen des Aeschines?
174) Welches sind die hervorragendsten Lehrer der ältern ionischen Naturphilosophie und welches ihre Hauptlehren?
175) Desgleichen die älteren Pythagoreer und ihre Hauptlehren?
176) Desgleichen die Hauptlehrer der eleatischen Philosophenschule?
177) Desgleichen der jüngeren Naturphilosophie?
178) Welches sind die bedeutendsten Sophisten und welches ihre Hauptlehren?
179) Welches sind die wichtigsten Data aus Plato's Leben und Schriften?
180) Welches sind die in alter und neuer Zeit unternommenen

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

systematischen Zusammenstellungen der platonischen Dialoge?

81) Welches sind die Hauptlehrer der ältern, mittlern und neuern Akademie?

82) Desgleichen der Stoiker, Epikureer und Skeptiker.

83) Welches sind die wichtigsten Data aus dem Leben und den Schriften des Aristoteles?

84) Welches sind die bedeutendsten Schüler und Anhänger des Aristoteles?

85) Welches ist der Charakter der sogen. alexandrinischen Literaturperiode?

86) Welches waren die Hauptsitze der Literatur dieser Periode?

87) Welche Arten des Epos wurden in dieser Periode besonders gepflegt und welches waren die bedeutendsten Dichter jeder Art?

88) Welches sind die bedeutendsten Historiker dieser Periode?

89) Desgleichen die Geographen?

90) Desgleichen die jüdisch-griechischen (alexandrinischen) Philosophen?

91) Geben Sie Näheres an über Leben und Schriftwerk des Polybius.

92) Desgleichen des Strabo.

93) Desgleichen des Periegeten Pausanias.

94) Was ist das Nähere über das sogen. Marmor Pariùm?

95) Desgleichen über die sogen. griechische Anthologie?

96) Auf welchem Literaturgebiete bewegte sich das Schriftthum der ältesten römischen Literatur?

97) Welches sind die poetischen Ueberreste aus dieser Periode?

98) Geben Sie Näheres an über den für diese älteste Poesie angewandten saturnischen Vers.

99) Welches sind die ältesten prosaischen Ueberreste auf dem Gebiete der Gesetzgebung?

00) Desgleichen auf dem Gebiete der Geschichtschreibung?

01) Was sind versus Fescennini? und woher der Name?

02) Was ist Fabula praetexta? und welche Dichter haben solche Stücke geschrieben?

03) Desgleichen Fabula palliata und togata?

04) Desgleichen Fabulae Atellanae?

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

205) Desgleichen Mimi?
206) Welches sind die wichtigsten Data aus Livius Andronikus' Leben und Dichtungen?
207) Desgleichen des Ennius?
208) Desgleichen des Plautus?
209) Desgleichen des Terenz?
210) Was ist das Nähere über die römische Satira?
211) Welches sind die Hauptdata aus des Cato Censorius Leben und Schriftwerken?
212) Desgleichen des Polyhistors Varro?
213) Welches sind die namhaften römischen Historiker der vor-augusteischen Zeit?
214) Desgleichen die bedeutendsten römischen Redner vor Cicero?
215) Geben Sie eine kurze Charakteristik des Geschichtswerkes des Titus Livius, namentlich in Hinsicht auf das Verhältniss zu seinen Vorgängern.
216) Desgleichen eine Charakteristik der Geschichtswerke des Tacitus, besonders in Rücksicht auf seine historische Glaubwürdigkeit.
217) Was ist das Nähere über das sogen. Monumentum Ancyranum?
218) Desgleichen über die römischen Kalendarien?
219) Welches sind die bedeutendsten römischen Grammatiker, Metriker und Lexikographen?

---

220) Welche Bedeutung hat der Name *Ἑλλάς* in den verschiedenen Zeiträumen der griechischen Geschichte gehabt?
221) Desgleichen der Name *Γραικός*?
222) Welches waren die Haupttheile des ganzen von Griechen bewohnten Ländergebiets nach geographischer Eintheilung?
223) Desgleichen nach ethnographischer Eintheilung?
224) Welches sind die bedeutendsten unter den um das griechische Festland gelegenen Inseln?
225) Wie wurde Attika nach seiner natürlichen Beschaffenheit eingetheilt?
226) Wie in politischer Hinsicht?
227) Was ist die ionische Tetrapolis in Attika?
228) Geben Sie eine gedrängte Uebersicht der Topographie Athens und seiner Hafenstadt.
229) Desgleichen von Sparta.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

230) Desgleichen von Delphi.
231) Desgleichen von Olympia.
232) Desgleichen von Syrakus.

---

233) Welche von den divergirenden Ansichten über die Pelasger ist gegenwärtig die am meisten anerkannte?
234) Welches ist die Curtius'sche Ansicht über die älteste Bevölkerung Griechenlands?
235) Was ist das Nähere über den Einfluss des asiatischen Orients und Aegyptens auf die griechische Kultur?
236) Desgleichen über das Eintreten der Hellenen in den griechischen Sagenkreis?
237) Desgleichen über die historische Grundlage und die Zeit des trojanischen Krieges?
238) Desgleichen über die Hauptwanderungen der griechischen Volkstämme?
239) Desgleichen über die bedeutendsten griechischen Kolonien?
240) Desgleichen über die Amphiktyonien?
241) Desgleichen über den ionischen Städtebund?
242) Welches sind die griechischen Schriftquellen für die solonische Gesetzgebung?
243) Desgleichen für die Geschichte der Perserkriege?
244) Desgleichen für die perikleische Staatsverwaltung?
245) Desgleichen für die Geschichte des peloponnesischen Krieges?
246) Desgleichen für die Geschichte des sogen. heiligen Krieges?
247) Desgleichen für die Geschichte des achäischen Bundes?
248) Welches war der Ursprung des spartanischen Doppelkönigthums?
249) Welches waren die Amtsverrichtungen der spartanischen Könige und welches ihre Vorrechte?
250) Welches waren die spartanischen Rechtsverhältnisse vor Lykurg?
251) Welches sind die Haupteigenthümlichkeiten der lykurgischen Verfassung?
252) Was bedeuten ῥῆτραι im spartanischen Staatsleben?
253) Welches war die staatsrechtliche Stellung der Perioiken in Sparta?

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

254) Desgleichen der Heloten?
255) Was ist das Nähere über Stellung, Zusammensetzung und Amtsthätigkeit der spartanischen Gerusia?
256) Desgleichen über die spartanischen Volksversammlungen?
257) Desgleichen über die Ephoren?
258) Welches waren die Gerichtsbehörden in Sparta?
259) Welches war das Gerichtsverfahren daselbst?
260) Wie ist die Gleichartigkeit der kretischen und der spartanischen Staatseinrichtungen zu erklären?
261) Wie war die Bevölkerung des athenischen Staates in vorhistorischer Zeit eingetheilt?
262) Wie heissen die 4 Phylen und welches war der besondere Charakter einer jeden Phyle?
263) Was sind *τριττύες* und *ναυκραρίαι*?
264) Was waren die *μέτοικοι* und was die *ἰσοτελεῖς* in Attika?
265) Welches waren die Rechtsverhältnisse der Sklaven im athenischen Staate?
266) Was ist das Nähere über Stellung, Zusammensetzung und Amtsthätigkeit der athenischen *βουλή*?
267) Desgleichen über die athenische *ἐκκλησία*?
268) Wie sind unter den athenischen Staatsbeamten die *ἄρχοντες*, *ἐπιμεληταὶ* und *ὑπηρέται* unterschieden?
269) Auf welche verschiedene Weise geschah die Ernennung der Staatsbeamten?
270) Was ist das Nähere über die *δοκιμασία*?
271) Desgleichen über die Rechnungsablegung der Beamten?
272) Was ist das Geschichtliche über die Einsetzung des Archontats?
273) Welches war die gemeinsame Amtsthätigkeit der Archonten? und welches die besondere eines jeden derselben?
274) Was ist das Nähere über Name, Einsetzung und Amtsthätigkeit des Areopagos?
275) Desgleichen der *ἐφέται*?
276) Desgleichen über Name, Zusammensetzung und Amtsthätigkeit der Heliasten?
277) Geben Sie Näheres an über die athenischen Symmorien.
278) Desgleichen über die athenischen Leiturgien.
279) Desgleichen über die Trierarchie.
280) Desgleichen über die *θεωρικά*.
281) Desgleichen über die *θεωρίαι*.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

282) Geben Sie Näheres an über die griechischen Nationalfeste und ihre politische Bedeutung.
283) Desgleichen über die Hauptfeste der Athener.
284) Desgleichen über die Hauptfeste der Spartaner.

---

285) Welches waren die Grenzen des römischen Reiches in seiner weitesten Ausdehnung?
286) Was bedeutet der Name Italia etymologisch und welches Gebiet wurde in ältester Zeit damit bezeichnet?
287) Welches Gebiet verstand Polybius unter dem Namen Italia?
288) Welches Gebiet umfasste Italia Superior und in welche Landschaften zerfiel dasselbe?
289) Was bedeutet der Name Latium etymologisch?
290) Welche waren Latium's Grenzen, Gebirge und Gewässer?
291) Wie wurde dasselbe eingetheilt? und welche Völkerschaften wohnten in den einzelnen Theilen?
292) Welches sind die historisch bedeutendsten Städte in den einzelnen Theilen und welches ihre gegenwärtigen Namen?
293) Welchen Umfang hatte Rom in der ältesten Zeit?
294) Was versteht man unter Roma quadrata?
295) Was ist das Nähere über die doppelte Ummauerung Roms?
296) Wie hiessen die bedeutendsten Stadtdistricte?
297) Wie hiessen die bedeutendsten Strassen, öffentlichen Plätze und Gärten Roms?
298) Desgleichen die Tiberbrücken im Weichbilde der Stadt und die Thore der letztern?
299) Wie hiessen die 14 Regionen Roms nach Augustus' Eintheilung?
300) Welches war die Lage jeder Region und welches waren die wichtigsten Localitäten in derselben?
301) Von welchen berühmten Gebäuden des alten Roms sind uns in den verschiedenen Regionen desselben noch Ueberreste erhalten? und wie heissen sie gegenwärtig?
302) Wie heissen die 11 Regionen, in welche Augustus Italien eintheilte?
303) Was ist das Nähere über die verschiedenen Daten des Gründungsjahrs der Stadt Rom?
304) Welches waren die ältesten Quellen für die Geschichte des ältesten Roms?

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

305) Welches sind die klassischen Hauptquellen für unsre Kenntniss der römischen Alterthümer?
306) Was ist das Nähere über die Ramnes, Tities und Luceres nach den neuesten kritischen Untersuchungen?
307) Desgleichen über den Namen Quirites?
308) Desgleichen über tribus, curiae und gentes?
309) Desgleichen über cives, peregrini und Latini?
310) Desgleichen über patroni und clientes?
311) Desgleichen über patricii und plebeii?
312) Welches war der Zweck und Umfang der servianischen Verfassungsreform?
313) Welches waren die einzelnen Abtheilungen der servianischen Centurien nach der Angabe des Dionysius von Halikarnassus?
314) Desgleichen nach der Angabe des Livius?
315) Wie ist die Stelle des Cicero (de re publ. II, 22) über die Centurien des Servius Tullius neben den Angaben des Dionysius und Livius zu erklären?
316) Was ist das Nähere über die servianische Tribusverfassung?
317) Welches waren die Amtsbefugnisse des Senats unter der Republik?
318) Desgleichen der Volksversammlungen?
319) Was ist das Nähere über Anzahl, Wahl und Amtsdauer der Volkstribunen?
320) Was ist das Nähere über die Einrichtung der Aedilität? und der beiden Arten derselben?
321) Desgleichen über Anzahl, Wahl, Amtsdauer und Amtsbefugnisse der Aedilen?
322) Geben Sie Näheres an über die Feriae statutae, conceptivae, imperativae.
323) Desgleichen über die Ludi Apollinares und Ludi Romani (Magni).
324) Desgleichen über die Feriae Latinae.

---

325) Was verstanden die Alten unter 'musischen Künsten'?
326) Welche Stellung nahm Plato zu den mimetischen Künsten? und welches sind die hierauf bezüglichen platonischen Aussprüche?

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

327) Wie urtheilt Aristoteles über den Werth dieser Künste? und welches sind die betreffenden Stellen in seinen Schriften?
328) In welche Haupttheile und Unterabtheilungen zerfiel die griechische Musiklehre? und welches waren die griechischen Bezeichnungen dieser Theile?
329) Was verstanden die griechischen Musiker unter Harmonik?
330) Wieviel Tongeschlechter hatte die griechische Musik und wie hiessen sie?
331) Welche Verdienste hat Terpander sich um Ausbildung der griechischen Musik erworben?
332) Welches waren die bedeutendsten Theoretiker der griechischen Musik? und worin bestanden ihre Verdienste um dieselbe?
333) Welches ist die Hauptquelle für die Kenntniss des griechischen Notensystems und der griechischen Tonschrift?
334) Welche Saiteninstrumente besassen die Griechen? und welche Blasinstrumente?
335) Welches sind die bedeutendsten römischen Musik-Schriftsteller?
336) Welche Blasinstrumente besassen die Römer? und welche Saiteninstrumente?

---

337) Wer ist der Schöpfer der Theorie der griechischen Dichtkunst? und wie heisst das über dieselbe uns erhaltene Hauptwerk?
338) Geben Sie eine kurze Uebersicht über den Inhalt dieser Schrift.
339) Wie lautet die aristotelische Definition von der Tragödie?
340) Was ist das Nähere über die tragische *κάθαρσις* und über die hinsichtlich derselben herrschende Meinungsverschiedenheit der Gelehrten?
341) Was lehrt die aristotelische Poetik von der Schürzung und Lösung des Knotens in der Tragödie?
342) Was bedeutet in der Rhythmik der Ausdruck *τὸ ῥυθμιζόμενον*?
343) Was bezeichnet *χρόνος πρῶτος* in der Rhythmik?
344) Wie heissen die drei Haupttaktgeschlechter nach Aristoxenos?
345) Welches ist der Unterschied zwischen Metrum und Rhythmus auf dem Gebiete der Poesie?

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

346) Welches ist der Unterschied zwischen quantitirender und accentuirender Poesie?
347) Was versteht man unter rhythmischen Perioden?
348) Desgleichen unter katalektischen und dikatalektischen Perioden?

---

349) Welches sind die Haupttheile der Rhetorik?
350) Welches ist der Unterschied zwischen *τρόποι* und *σχήματα* in der Rhetorik?
351) Wie heissen die wichtigsten und am häufigsten angewandten Tropen?
352) Desgleichen die wichtigsten und am häufigsten angewandten Wortfiguren?
353) Desgleichen die wichtigsten und am häufigsten angewandten Sinnfiguren?
354) Welches sind die Hauptlehren der Alten vom Rhythmus der Rede?
355) Desgleichen von der Anwendung einzelner Versfüsse in der Rede?

---

356) Welches sind die ältesten Baudenkmäler der Griechen und deren architektonische Einrichtung?
357) Welche Bestimmung hatte das sogen. Schatzhaus des Atreus?
358) Desgleichen die sogen. Labyrinthe?
359) Geben Sie Näheres an über die Niobe am Berge Sipylos.
360) Welches sind die Eigenthümlichkeiten des dorischen und des ionischen Baustils?
361) Geben Sie Näheres an über den sogen. Kasten des Kypselos.
362) Desgleichen über den Thron des amykläischen Apollo.
363) Desgleichen über die Metopen von Selinus.
364) Welches waren die Hauptstätten der Kunst zwischen Ol. 60 und 80? und welches die bedeutendsten Künstler dieses Zeitabschnitts?
365) Welches waren die hervorragendsten Meister der bildenden Künste in der Zeit der höchsten Kunstblüte (Ol. 80—114)?
366) Welches waren die bedeutendsten Kunstschöpfungen des Phidias?
367) Desgleichen des Polykleitos?

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

368) Desgleichen des Myron?
369) Desgleichen des Polygnôtos?
370) Desgleichen des Scopas?
371) Desgleichen des Praxiteles?
372) Desgleichen des Lysippus?
373) Desgleichen der Maler Zeuxis, Parrhasios, Apelles und Protogenes?
374) Geben Sie eine kurze Beschreibung des Parthenon, seiner Bauart und der an ihm angebrachten plastischen Kunstarbeiten.
375) Desgleichen der beiden Athene-Statuen auf der Akropolis, der Parthenos und der Promachos.
376) Desgleichen des sogen. Erechtheion.
377) Desgleichen der Propylaeen.
378) Desgleichen der Zeus-Statue in Olympia.
379) Desgleichen der Niobegruppe.
380) Desgleichen der Laokoongruppe.
381) Desgleichen des sogen. Farnesischen Stiers.
382) Desgleichen des Grabdenkmals des Mausolos.
383) Desgleichen der sogen. Apotheose des Homer.
384) Was sind Hypäthratempel?
385) Geben Sie Näheres an über die Architektur des griechischen Theaters.
386) Desgleichen der römischen Amphitheater.
387) Desgleichen des griechischen Wohnhauses.
388) Desgleichen des römischen Wohnhauses.
389) Geben Sie Näheres an über die Ficoronische Cista.
390) Desgleichen über den Sarkophag des L. Cornelius Scipio.
391) Desgleichen über die sogen. Apotheose des Augustus.

---

392) Von welchem Metall waren die ältesten griechischen Münzen? und von welchem die römischen?
393) Was bedeutet Quadratum incusum?
394) Was sind autonomische Münzen?
395) Geben Sie Näheres an über das Aes grave.
396) Desgleichen über eiserne und Blei-Münzen.
397) Welches sind die gewöhnlichen Bilderzeichen der bedeutenderen griechischen und römischen Stadtmünzen?
398) Desgleichen die verschiedenen Arten der griechischen und der römischen Münzinschriften?

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

399) Was bedeutet die Anima in der numismatischen Terminologie?
400) Desgleichen die Patina?

B. 203 Themata zu Doctor-Dissertationen.

1) Sammlung und kritische Sichtung der seit dem Jahre 1843 (nach dem Erscheinen des Ahrens'schen Werkes De Graecae linguae dialectis) neu aufgefundenen, für die griechische Dialektologie zu verwerthenden griechischen Inschriften (vgl. d. in folg. Nachträgen die jüngste elische Inschrift).
2) Das Digamma in den Dichtungen des Homer, Hesiod und Pindar.
3) Ueber die Befolgung des isokrateïschen Gesetzes von der Vermeidung des Hiatus in kunstgerechter Prosa.
4) Die Consonantenverbindung der griechischen Sprache im An-, In- und Auslaute, verglichen mit der des Sanskrit, Italischen (Lateinischen, Umbrischen, Oskischen und Etruskischen) und des Gothischen.
5) Die Lautabschleifung im An-, In- und Auslaute der griechischen und lateinischen Sprache, verglichen mit der des Sanskrit und des Gothischen.
6) Geschichte der Reduplication im Griechischen, Italischen (Lateinischen, Umbrischen, Oskischen, Etruskischen) und im Gothischen.
7) Geschichte des Artikels im Griechischen und Germanischen.
8) Der Ablativ und sein Ersatz in den indo-germanischen Sprachen.
9) Der Umfang der Functionen des Genitivs in den indogermanischen Sprachen.
10) Griechische und lateinische Etymologien auf mythologischem Gebiete.
11) Die Präpositionen in den homerischen Gesängen.
12) Die Conjunctionen in den homerischen Gesängen (nach dem Muster der L. Lange'schen Abhandlungen über *Ei* bei Homer, s. Nachtrag zu II. S. 97).
13) Die Tropen und Redefiguren in den homerischen Gesängen.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

14) Die Formen des heroischen Hexameters in seinen einzelnen Takten (nach Drobisch's statistischem Versuch über die Formen des latein. Hexameters, s. oben V. Abtheil. S. 164 ff.).
15) Die Quellen der Scholien des Eustathius zum Homer.
16) Ueber die unechten Stellen in den Dichtungen des Hesiod.
17) Sammlung und kritische Sichtung der Schriftquellen für das Leben und die Dichtungen der elegisch-iambischen und melischen Dichter vor Pindar.
18) Sammlung und kritische Sichtung der Schriftquellen für das Leben und die Dichtungen des Pindar.
19) Der Dialekt der pindarischen Dichtungen.
20) Die Tempora und Modi in den Dichtungen des Pindar.
21) Die Präpositionen in den pindarischen Gesängen.
22) Die Conjunctionen in den pindarischen Gesängen.
23) Die neugebildeten Wörter in den pindarischen Gesängen.
24) Die Tropen und Redefiguren in den pindarischen Gesängen.
25) Die Metrik der pindarischen Gedichte.
26) Kritische Bearbeitung der Fragmente der Skoliendichtung nebst Einleitung über den Charakter der Skoliendichtung und über ihr Verhältniss zu den übrigen lyrischen Dichtungsarten der Griechen.
27) Die ältesten griechischen Dramatiker vor Aeschylus.
28) Die Tempora und Modi in den Tragödien des Aeschylus (mit Einschluss der Fragmente).
29) Die Präpositionen in den äschyleïschen Dichtungen.
30) Die Conjunctionen in den äschyleïschen Dichtungen.
31) Die neugebildeten Wörter in den äschyleïschen Dichtungen.
32) Die Tropen und Redefiguren in den äschyleïschen Dichtungen.
33) Der Dialekt der äschyleïschen Chöre.
34) Die Metrik der äschyleïschen Dichtungen.
35) Sammlung und kritische Sichtung der Schriftquellen für das Leben und die Dichtungen des Sophokles.
36) Die Tempora und Modi in den Tragödien des Sophokles (mit Einschluss der Fragmente).
37) Die Präpositionen in den sophokleïschen Dichtungen.
38) Die Conjunctionen in den sophokleïschen Dichtungen.
39) Die Tropen und Redefiguren in den sophokleïschen Dichtungen.
40) Der Dialekt der sophokleïschen Chöre.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

41) Die Metrik der sophokleïschen Dichtungen.
42) Sammlung und kritische Sichtung der Schriftquellen für das Leben und die Dichtungen des Euripides.
43) Die Tempora und Modi in den Dramen des Euripides.
44) Die Präpositionen in den Dramen des Euripides.
45) Die Conjunctionen in den Dramen des Euripides.
46) Die neugebildeten Wörter in den Dramen des Euripides.
47) Die Tropen und Redefiguren in den Dramen des Euripides.
48) Der Dialekt der euripideïschen Chöre.
49) Die Metrik der euripideïschen Dramen.
50) Die religiösen und ethischen Anschauungen des Euripides.
51) Die Behandlung der Mythen in den Dramen des Euripides.
52) Die Echtheit oder Unechtheit des Rhesos.
53) Sammlung und kritische Sichtung der Schriftquellen für das Leben und die Dichtung des Aristophanes.
54) Die Tempora und Modi in den Komödien des Aristophanes.
55) Die Präpositionen in den Komödien des Aristophanes.
56) Die Conjunctionen in den Komödien des Aristophanes.
57) Die neugebildeten Wörter in den Komödien des Aristophanes.
58) Die Tropen und Redefiguren in den Komödien des Aristophanes.
59) Die Stoffe der aristophanischen Komödie und deren künstlerische Behandlung.
60) Die Metrik der aristophanischen Komödien.
61) Die Chöre der aristophanischen Komödien.
62) Die Parabasen der aristophanischen Komödien.
63) Sammlung und kritische Sichtung der Schriftquellen für das Leben und das Geschichtswerk des Herodot.
64) Der Dialekt des herodoteïschen Geschichtswerks.
65) Die Tempora und Modi im Geschichtswerke des Herodot.
66) Die Präpositionen im Geschichtswerke des Herodot.
67) Die Conjunctionen im Geschichtswerke des Herodot.
68) Der historische Stil des Herodot.
69) Der Umfang der geographischen Kenntnisse des Herodot.
70) Die religiösen und ethischen Anschauungen des Herodot (über den *φθόνος θεῶν*).
71) Sammlung und kritische Sichtung der Schriftquellen für das Leben und das Geschichtswerk des Thukydides.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

72) Ueber die Eintheilung des thukydideïschen Geschichtswerkes und die Authentie des letzten Theiles desselben.
73) Die Tempora und Modi im Geschichtswerk des Thukydides.
74) Die Präpositionen im Geschichtswerk des Thukydides.
75) Die Conjunctionen im Geschichtswerk des Thukydides.
76) Der historische Stil des Thukydides (an sich und verglichen mit dem des Herodot).
77) Die Tropen und Redefiguren in den Reden des thukydideischen Geschichtswerks (rhetorische Analysis der Hauptreden, namentlich des Epitaphios).
78) Die politische Parteistellung des Thukydides und das Mass seiner historischen Glaubwürdigkeit.
79) Die religiösen und ethischen Anschauungen des Thukydides.
80) Ueber die Scholien zum Geschichtswerke des Thukydides.
81) Sammlung und kritische Sichtung der Schriftquellen für das Leben und die Schriftwerke des Xenophon.
82) Ueber die Echtheit oder Unechtheit der Hellenica.
83) Ueber die Echtheit oder Unechtheit der *Πόροι*.
84) Ueber die Echtheit oder Unechtheit der Schriften *Λακεδαιμονίων πολιτεία* und *Ἀθηναίων πολιτεία*.
85) Die Tempora und Modi in den Schriften des Xenophon.
86) Der Dialekt und Stil des Xenophon.
87) Die religiös-ethischen und politischen Anschauungen des Xenophon.
88) Ueber Xenophon's Darstellung des Sokrates und seiner Lehren, verglichen mit der platonischen Darstellung derselben.
89) Die Anfänge der griechischen Beredsamkeit bis zur Zeit des Antiphon.
90) Sammlung und kritische Sichtung der Schriftquellen für das Leben und die Reden des Antiphon, Andokides und Lysias.
91) Sammlung und kritische Sichtung der Schriftquellen für das Leben und die Schriften des Isokrates.
92) Ueber die Echtheit oder Unechtheit einiger angezweifelten Schriftwerke des Isokrates.
93) Die Tempora und Modi in den Reden des Isokrates.
94) Die Tropen und Redefiguren in den Reden des Isokrates.
95) Der Charakter der oratorischen Diction des Isokrates.
96) Die politischen und ethischen Anschauungen des Isokrates.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

97) Sammlung und kritische Sichtung der Schriftquellen für das Leben und die Schriften des Demosthenes.
98) Ueber die Echtheit oder Unechtheit der angezweifelten Reden des Demosthenes.
99) Die Tempora und Modi in den Reden des Demosthenes.
100) Die Tropen und Redefiguren in den demosthenischen Reden.
101) Der Charakter der oratorischen Diction des Demosthenes.
102) Sammlung und kritische Sichtung der Schriftquellen für das Leben und die Schriftwerke des Plato.
103) Ueber die Echtheit oder Unechtheit der in neuerer Zeit angezweifelten platonischen Schriften.
104) Die Reihefolge der platonischen Dialoge.
105) Die Tempora und Modi in den platonischen Dialogen.
106) Die Präpositionen in den platonischen Dialogen.
107) Die Conjunctionen in den platonischen Dialogen.
108) Die Tropen und Redefiguren in den platonischen Dialogen.
109) Der Kunstcharakter des platonischen Dialogs.
110) Die philosophische Terminologie in den platonischen Dialogen.
111) Die Stellung der platonischen Philosophie zur griechischen Religion.
112) Die Stellung der platonischen Philosophie zur Kunst.
113) Die Grundzüge der platonischen Ethik.
114) Die Grundzüge der platonischen Politik.
115) Sammlung und kritische Sichtung der Schriftquellen für das Leben und die Schriftwerke des Aristoteles.
116) Die Echtheit oder Unechtheit der in neuerer Zeit angezweifelten aristotelischen Schriften.
117) Einzelne Abschnitte aus der Grammatik der aristotelischen Diction (Tempora und Modi, Partikeln, Satzverbindungen u. dgl.).
118) Die philosophische Terminologie in den aristotelischen Schriften.
119) Die Grundzüge der aristotelischen Kunstlehre.
120) Die Grundzüge der aristotelischen Politik.
121) Sammlung und kritische Sichtung der Schriftquellen für das Leben und die Schriften des Theophrastus.
122) Ueber den Kunstcharakter der 'Charaktere' des Theophrastus.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

23) Sammlung und kritische Sichtung der Schriftquellen für das Leben und das Geschichtswerk des Polybius.
24) Die Grăcität in dem Geschichtswerke des Polybius.
25) Die Grundzüge des Pragmatismus der Polybius'schen Geschichtsdarstellung.
26) Die Grăcität in der Periegesis des Pausanias.

---

27) Die archaische Latinität der vorplautinischen Literaturperiode (Orthographie, Formenbildung, Syntax).
28) Die Schriftquellen zur Geschichte des römischen Drama's vor Plautus.
29) Sammlung und kritische Sichtung der Schriftquellen für das Leben und die Dichtungen des Plautus.
30) Einzelne Abschnitte aus der Grammatik der plautinischen Komödien (Tempora und Modi, Partikeln, Satzbildung u. dgl.).
31) Die Tropen und Redefiguren in den Komödien des Plautus.
32) Die Grundzüge der plautinischen Metrik (übersichtliche Darstellung der verschiedenartigen neueren Bearbeitungen dieses Gegenstandes).
33) Sammlung und kritische Sichtung der Schriftquellen für das Leben und die Dichtungen des Terentius.
34) Die Tempora und Modi in den Komödien des Terenz.
35) Die Präpositionen und Conjunctionen in den Komödien des Terenz.
36) Die Tropen und Redefiguren in den Komödien des Terenz.
37) Die Latinität des Terenz verglichen mit der des Plautus.
38) Die Anfänge der römischen Historiographie.
39) Sammlung und kritische Sichtung der Fragmente der Varronischen Antiquitates rerum humanarum et divinarum.
40) Sammlung und kritische Sichtung der Fragmente von Varro's literarhistorischen Schriften.
41) Die Anfänge der römischen Beredsamkeit bis zu Hortensius.
42) Die Echtheit oder Unechtheit der von Einigen angezweifelten Reden Cicero's.
43) Die Tropen und Redefiguren in Cicero's Reden.
44) Der Charakter des ciceronischen Briefstils.
45) Die neugebildeten Wörter in Cicero's Werken.
46) Die rhetorische und philosophische Terminologie in Cicero's Werken.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

147) Die Quellen von Cicero's rhetorischen Schriften.
148) Die Quellen von Cicero's philosophischen Schriften.
149) Die Quellen von Cicero's Schrift de divinatione.
150) Die Grundzüge der Staatslehre Cicero's, verglichen mit der platonischen und aristotelischen.
151) Cicero's religiöse und ethische Anschauungen.
152) Ueber den oder die Verfasser von Cäsar's Commentarien de bello civili.
153) Die griechischen und römischen Quellen des livianischen Geschichtswerks.
154) Die Tropen und Redefiguren in den Reden des livianischen Geschichtswerks.
155) Die Quellen des Pompeius Trogus für die griechische und sicilische Geschichte.
156) Die Parteistellung des Tacitus und das Mass seiner Glaubwürdigkeit in der Darstellung der Zeitgeschichte.
157) Der Verfasser des Dialogus de oratoribus.

---

158) Sammlung und kritische Sichtung der Schriftquellen für die Tetrapolis Marathonia.
159) Die Organisation und politische Wirksamkeit der pylisch-delphischen Amphiktyonie.
160) Sammlung und kritische Sichtung der Schriftquellen für die Geschichte Griechenlands zwischen Ol. 76 und 82, 4 (bis zu Kimons Tode).
161) Die Quellen der griechischen Geschichte vom Schlusse des thukydideïschen Werkes bis zur Schlacht bei Knidos.
162) Die Quellen der griechischen Geschichte von der Schlacht bei Knidos bis zur Schlacht bei Mantinea.
163) Innere Geschichte Sparta's während des peloponnesischen Krieges.
164) Quellenmässige Geschichte der Stadt Korinth (in politischer und kulturhistorischer Hinsicht).
165) Quellenmässige Geschichte der Insel Rhodus, mit Berücksichtigung ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutung.
166) Quellenmässige Geschichte der Insel Samos.
167) Quellenmässige Geschichte der Stadt Syrakus.
168) Sammlung und kritische Sichtung der Schriftquellen für die Geschichte des Areopagus.
169) Die Schriftquellen für die Staatsverfassung von Kreta.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

0) Die Schriftquellen für die Wahl und Amtsthätigkeit der Heliasten.
1) Quellenmässige Geschichte des griechischen Kolonialwesens.

---

2) Quellenmässige Geschichte der Kriege des Pyrrhus in Italien und Sicilien.
3) Sammlung und Sichtung der Schriftquellen zur Geschichte des römischen Staats in dem Zeitraum zwischen dem ersten und zweiten punischen Kriege.
4) Quellenmässige Geschichte der politischen Parteien Roms in dem Zeitraum zwischen Sulla's Tode und Cäsar's Ermordung.
5) Sammlung und kritische Sichtung der Schriftquellen zur Geschichte des römischen Staates von Cäsar's Ermordung bis zur Schlacht bei Actium.
6) Quellenmässige Kulturgeschichte Siciliens (Theilnahme Siciliens an Wissenschaft, Poesie und bildenden Künsten).
7) Quellenmässige Chorographie und Geschichte der bedeutendsten unter den Zwölfstädten des etruskischen Bundes.
8) Quellenmässige Chorographie und Geschichte der campanischen Städte Cumae und Capua.
9) Sammlung und kritische Sichtung der Schriftquellen zur Chorographie von Grossgriechenland.
0) Quellenmässige Geschichte der Stadt Tarent.
1) Quellenmässige Geschichte der Städte Sybaris, Thurii und Croton.
2) Das römische Kalenderwesen.
3) Quellenmässige Geschichte des römischen Senats vom Jahre 692—705 d. St. (42—49 v. Chr.).
4) Quellenmässige Geschichte des römischen Censoramtes.
5) Quellenmässige Geschichte der römischen Dictatur.
6) Quellenmässige Geschichte des Volkstribunats von seiner Entstehung bis zur Lex Cornelia de tribunicia potestate.
7) Die römischen Volksversammlungen zur Zeit der Republik.
8) Die römischen Volksversammlungen unter den Kaisern.
9) Quellenmässige Geschichte der Aedilität.
0) Die praefecti urbi und praefecti praetorii unter den römischen Kaisern.
1) Sammlung und kritische Sichtung der Schriftquellen zur

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Geschichte des römischen Theaterwesens unter den ersten Kaisern.

192) Sammlung und kritische Sichtung der Quellen zur Geschichte der Gladiatorenspiele.

193) Quellenmässige Darstellung des römischen Münzwesens.

---

194) Die pompejanischen Kunstwerke und Inschriften als Quellen für die Alterthumskunde und Archäologie.

195) Sammlung und kritische Sichtung der auf antike Kunstdenkmäler bezüglichen Stellen griechischer und römischer Dichtungen.

196) Ueber das Erechtheion in Athen und seine Bildwerke.

197) Ueber den sogen. Theseustempel und seine Bildwerke.

198) Sammlung und kritische Sichtung der auf die griechische Verwandlungssage bezüglichen Dichtungen und Kunstwerke.

199) Die Sagen von Prometheus in griechischen Dichtungen und Kunstwerken.

200) Die Sagen von Theseus in griechischen Dichtungen und Kunstwerken.

201) Die Sagen von Oedipus in griechischen Dichtungen und Kunstwerken.

202) Der Panathenäen-Zug am Friese des Parthenon, verglichen mit den vorhandenen Schriftquellen über diesen Festzug.

203) Ueber die Künstler der Niobegruppe (Skopas oder Praxiteles?).

XL. Nachträge und Verbesserungen.

Zur I. Abtheilung.

S. **19.** Z. 7 v. o. l. philologischen (st. philosophischen).
„ **20.** „ 14 v. o.: C. Hirzel, Grundzüge zu einer Geschichte der classischen Philologie (2. Aufl., Tübing. 1873).
„ **26.** „ 16 v. u.: L. Geiger, Petrarca (Leipz. 1874).
„ **43.** „ 3 v. u.: M. Pattison, Isaac Casaubon (Lond. 1875).
„ **49.** „ 2 v. o. l. 1660 (st. 1680).
„ **50.** „ 2 v. o.: Cicero, Seneca u. Scriptt. Hist. Aug.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

66. Z. 3 v. o.: Oratorum graec. quae supersunt etc. (12 voll., Lips. 1770—75).
80. „ 24 v. o.: 2. Aufl. besorgt von Kayser (Darmst. 1845).
81. „ 19 v. o.: ed. sec., Berol. 1859).
81. „ 26 v. o.: H. Köchly, Gottfried Hermann, zu seinem hundertjährigen Geburtstage (Heidelb. 1874).
82. „ 13 v. o.: erschienen zuerst 3 Bde., Berl. 1811—32).
84. „ 24 v. o.: Sophokles Antigone, griechisch und deutsch (Berl. 1843) — Zur Geschichte der Mondcyclen bei den Hellenen (Leipz. 1855).
87. „ 20 v. o.: Die latein. Grammatik 13. Aufl., bearb. v. A. W. Zumpt (Berl. 1874).
88. „ 7 ff. v. o.: Betrachtungen über Homers Ilias (3. Aufl., Berl. 1874).
91. „ 17 ff. v. u.: unter Wolf, Böckh und Buttmann — st. am 14. Mai 1875.
91. „ 2 v. u. l.: Eratosthenica.
93. „ 16 v. u.: 5. Aufl., Heidelb. 1874.
95. „ 14 v. u.: Kirchhoff, Gedächtnissrede auf M. Haupt (Berl. 1875).
96. „ 1 v. o. ist 'Phaedrus (1852)' zu streichen.
97. „ 24 ff. v. o.: Analecta Alexandrinorum (2 voll., Marb. 1846. 4.) — Augusti rerum a se gestarum Index (Goth. 1873. 4).
98. „ 5 v. o.: Griechische Bilderchroniken (nachgelassenes Werk, herausgeg. u. beendet von Ad. Michaelis, Bonn 1873. fol.).
98. „ 15 v. o.: I. Bd. 4. Aufl. 1874. III. Bd. 3. Aufl. 1874).
98. „ 21 v. u.: 3. Aufl., Tübing. u. Leipz. 1874).
99. „ 16 v. o.: Ausg. des Nonnus (2 voll., Lips. 1857 u. 59).
00. „ 18 v. u.: der röm. Geschichte I. Bd. in 6. Aufl. 1874. II. Bd. 6. Aufl. 1875.
00. „ 11 v. u.: Das römische Staatsrecht, in Becker-Marquart's Röm. Alterth. (bis jetzt 2 Bde. 1875 ff.).
00. „ 9 v. o.: Zur Chronologie der indogermanischen Sprachforschung (in Abhandll. d. sächs. Gesellsch. d. Wiss., 2. Aufl., Leipz.).
00. „ 14 v. o.: st. d. 20. Juni 1875 in Lichterfelde bei Berlin.
00. „ 17 v. u.: 3. Aufl., Leipz. 1875.
01. „ 22 v. o.: Die homerische Odyssee und ihre Entstehung (Berl. 1859).
01. „ 17 v. u. l. heroischer (st. historischer).
01. „ 14 v. u.: 3. Aufl. das. 1875.
03. „ 14 v. u.: st. am 18. Juni 1871. — Biographie von Harriet Grote, deutsch von Leop. Seligmann (Leipz. 1874).
09. „ 19 v. o.: Emendationes Livianae (Havn. 1860).
14. „ 16. Herm. Hagen, Catalogus codicum Bernensium (Biblioth. Bongarsiana), P. I. II. (Bern. 1874 u. 75).
16. „ 8 v. o. l. 1386 (st. 1286).
17. „ 19 v. u.: Erschienen ist: Catalogus codicum latinorum biblioth reg. Monacensis I—IV. compos. C. Halm, G. Thomas, G. Meyer (Mon. 1873—74).
21. „ 3 v. o.: Der Laurentianus nach Ritschl nur Abschrift einer ältern Hdschr., s. dess. Aesch. Sept. 2. Aufl. 1875.
21. „ 1 v. u.: vgl. S. P. Lampros, Mittheilungen üb. d. Cod. Palatinus X, 88 (im Hermes 1875. X. Bd. S. 257 ff.).
22. „ 1 v. u. l. *Θεαίτητος*.
28. „ 12 v. o.: Cod. Bodleianus des Plato, von Th. Gaisford sorgfältig ver-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

glichen (in den Lectiones Platonicae, Oxf. 1820). — Der Cod. Parisinus für die 2. Hälfte der platon. Schriften; die *Πολιτεία* hat Dübner mit grosser Sorgfalt verglichen, die Lesarten abgedr. in Schneider's Additamenta zu seiner Ausg., Lisp. 1854.

S. **137.** Z. 10 v. o.: Zu Babrius: Cod. Musei Britannici; vgl. W. Dindorf im Philol. 1861. Bd. 17. S. 321 ff.

„ **138.** „ 2 v. o. l. *Ὄθων*.

„ **140.** „ 6 v. u.: Ueber eine alte Handschr. des Stobaeus in der Bibl. des Escurial s. W. Dindorf im Philol. 1861. Bd. 17. S. 327 ff.

„ **141.** „ 19 v. u. l. Aretaeus (st. Arataeus).

„ **144.** „ 2 v. o. l. *Ἰωνιά* (st. *Ἰωνία*).

„ **144.** „ 21 v. u. zu streichen: hierzu Scholia.

„ **144.** „ 11 v. u. zu streichen: und Eugraphius.

„ **146.** „ 13 v. o.: Cod. Laurentianus saec. XI.

„ **148.** „ 2 v. u. l. XIV.

„ **150.** „ 1 v. u.: 3. Cod. Harleianus 2682 membr. fol. saec. XI. besteht aus 25 Quaternionen und enthält Ciceronis epistulae ad familiares Buch 9—16; er ist mit d. Mediceus aus demselben Archetypus, aber von jenem unabhängig; 4. Cod. Harleianus 2773. membr. fol. saec. XII. in 2 Columnen geschrieben. Er enthält Ciceronis epistulae ad famil. von I, I—VIII, 9, 3.

„ **151.** „ 11 v. u.: Vgl. Analecta Liviana ed. Th. Mommsen et G. Studemund (Lips. 1873. 4; enthalten Schriftproben der 4 ältesten Livius-Handschriften, der Veroneser und palatinischen Palimpseste, des Cod. Puteanus u. des Cod. Vindobonensis in photogr. Nachbildungen).

„ **151.** „ 4 v. u. l. Pompeius (st. Pomponius).

„ **152.** „ 8 v. o. l.: 1. Cod. Farnesinus (jetzt in Neapel).

„ **152.** „ 16 v. u. l.: 4. Epistolae l. II.

„ **152.** „ 6 v. u. l.: l. IV (V).

„ **156.** „ 18 v. o.: Vgl. P. Kohlmann, die Pariser Handschriften der Achilleis des Statius (im Philol. 1875. Bd. 34. S. 474 ff.).

„ **157.** „ 3 v. o.: Gaii Institutionum commentarii quattuor codicis Veronensis denuo collati apographum confecit et . . edidit G. Studemund. Accedit pagina codicis Veronensis photogr. (Lips. 1874. 4.).

„ **160.** „ 7 v. u.: Beste Hdschr. der Cod. Parisinus saec. IX. ineunt.

„ **177.** „ 6 v. u. l.: in der Nähe von Palestrina (dem heutigen Praeneste).

„ **179.** „ 22 v. o.: 3. Aufl., Leipz. 1875.

„ **181.** „ 13 v. o.: Vgl. H. Heydemann, die antiken Marmorbildwerke in d. sogen. Stoa des Hadrian, dem Windthurm des Andronikus, dem Wärterhäuschen auf der Akropolis und der Ephorie im Cultusministerium zu Athen (Berl. 1874).

„ **182.** „ 1 v. o.: Arneth, die antiken Cameen des k. k. Münz- u. Antikencabinets (Wien 1849).

„ **182.** „ 11 v. o.: H. Brunn, Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I. (3. Aufl., Münch. 1873).

„ **186.** „ 3 v. o.: Friedländer, der Zeus des Phidias auf den Münzen von Elis (im Monatsber. d. Berl. Akad. d. Wiss. 1874. Juli, S. 498 ff.).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

195. Z. 7 v. u. l. sterilitatem.

218. „ 3 v. u.: W. Wattenbach, Schrifttafeln zur Geschichte der griechischen Schrift (Berl. 1876. fol.). — A. Kirchhoff, Studien zur Geschichte des griechischen Alphabets (2. Aufl., Berl.). — A. de Schütz, Historia alphabeti Attici sive quibus fere temporis punctis compositi sint cum ceteri tituli Attici anno Ol. 94, 2 vetustiores, tum ii, qui Endoeum et Aristoclem auctores profitentur (Berol. 1875).

225. „ 11 v. o.: Exempla codicum Latinorum litteris maiusculis scriptorum, ediderunt C. Zangemeister et G. Wattenbach. (Heidelb. 1876.)

254. „ 9 v. o.: vgl. Usener, über nachlautendes iota in NJahrbb. 1865. Bd. 91. S. 261.

278. „ 5 v. u.: Whitney, Life and growth of language, deutsch von A. Leskien (Leipz. 1876). — Conr. Hermann, die Sprachwissenschaft nach ihrem Zusammenhange mit Logik, menschlicher Geistesbildung und Philosophie (Leipz. 1875). — Fr. Müller, Grundriss der Sprachwissenschaft I. Th. 1. Abth. (Wien 1875).

300. „ 9 v. u.: Durch Vergleichung aus den keltischen Sprachen erweitert von Ernst Windisch. — Künftig erscheint: Bibliothek indogermanischer Grammatiken (Leipz. 1876 ff.; 9 Bde.).

328. „ 6 v. u. l. Dativs (st. Ablativs).

Zur II. Abtheilung.

1. Z. 17 v. o.: A. Krampe, de dialecto Laconica (diss. Monast. 1867). — J. Ahrens, de dialecto Sicula (diss. Monast. 1868). — A. Helbig, de dialecto Cretica quaestt. gramm. (Progr., Plauen i. V. 1874). — G. Hinrichs, de Homericae elocutionis vestigiis aeolicis (Jen. 1875).

2. „ 11 v. u.: Für die Kenntniss des elischen Dialekts haben die jüngsten Ausgrabungen in Olympia (s. hierüb. in den folg. Nachträgen zur III. Abth.) eine überaus wichtige Inschrift zu Tage gefördert, die von E. Curtius in d. Archäol. Zeitung, 1876. Bd. 8 S. 183 ff. veröffentlicht und erläutert worden. Auf dieser in die Zeit nach Alexander dem Grossen fallenden Inschrift ist der früher nur vereinzelt vorkommende elisch-äolische Rhotacismus (τοῖρ, τιρ = τοῖς, τις, neben τοῖς, κέπος, δᾶμος, s. Trienn. II. Abth. S. 13) ausserordentlich erweitert, so das jedes auslautende Sigma ohne Ausnahme in Rho umgesetzt ist: θεόρ, ὅπωρ, Δαμοκράτηρ Ἀγήτορορ Τενέδιορ, πεπολιτευκὼρ, αὐτόρ τε καὶ ὁ πατάρ, ἐστεφανωμένορ, ἄλλοιρ καὶ πλείονερ etc. (die 40 Zeilen umfassende Inschrift enthält mehr als 60 solche auslautende Rho für Sigma). Ferner ist das Digamma, das die ältere elische Urkunde (das Bündniss der Eleer und Heräenser, s. dasselbe Trienn. II. Abth. S. 13) und Münzen von Elis im Anlaute gewisser Worte noch festhalten, auf der neu aufgefundenen Inschrift durch β vertreten wie Ζ. 24: βοικίαρ (vgl. Paus. 5, 3, 2: αὐτό τε τὸ χωρίον βαδὺ [= ἁδύ] ὀνομάζουσι καὶ ποταμὸν τὸν ῥέοντα ἐνταῦθα ὕδωρ βαδὺ ἐπιχωρίῳ φωνῇ; vgl. auch Trienn. II. S. 15) oder gänzlich abgeworfen, wie in dem mehrmals wiederholten εὐεργίταρ. — Die Accusativ-

formen des Plurals auf *οιρ* und *αιρ*, Z. 8: *αλλοιρ*, Z. 10: *τοῖρ θεαροῖρ* und Z. 16: *καταξίαιρ* entsprechen den Endungen *οις* und *αις* der lesbischen Mundart (s. Trienn. II. S. 27 u. 28). Ueber andre dialektische Eigenthümlichkeiten s. Curtius a. a. O. S. 185 ff.

S. 81. Z. 10 v. o.: Fr. Haase, Vorlesungen über die lateinische Sprachwissenschaft, herausgeg. v. F. A. Eckstein, Bd. I. Einleitung Bedeutungslehre (Leipz. 1874).

„ 94. „ 1 v. u.: G. Dindorf, Scholia graeca in Homeri Iliadem ex codicibus aucta et emendata (2 voll., Lips. 1876; enthalten die Scholien der Venetianischen Handschrift mit 2 photogr. Blättern derselben; ein 3. Bd. soll bald nachfolgen).

„ 94. „ 6 v. u.: 4. Aufl., Wien 1875.

„ 94. „ 5 v. u.: R. Volkmann, Geschichte der Kritik der Wolf'schen Prolegomena zu Homer. Ein Beitrag zur Geschichte der homer. Frage (Leipz. 1874) — Kammer, die Einheit der Odyssee (Leipz. 1872) — Adam, die ursprüngliche Gestalt der Telemachie (Wiesb. 1874).

„ 97. „ 7 v. o.: L. Lange, der homerische Gebrauch der Partikel *εἰ*. I. *Εἰ* mit dem Optativ; II. *Εἴ κεν* (*εἰ ἄν*) mit dem Optativ, und *εἰ* ohne verbum finitum (in den Abhandll. d. sächs. Gesellsch. d. Wiss. Abh. 14 u. 16).

„ 98. „ 2 v. o.: A. Riedenauer, Handwerk und Handwerker in den homerischen Zeiten (Erl. 1873).

„ 102. „ 5 v. o.: F. G. Schömann, Hesiodi Carminum reliquiae (Berol. 1869) vom Schlusse des Artikels heraufzunehmen.

„ 103. „ 2 v. o.: Deiters, de Scuti Hesiodei descriptione (Bonn 1858).

„ 104. „ 10 v. o.: (nach Anderen 645—630).

„ 105. „ 1 v. u. l. hipponakteischen (st. hypponakteischen).

„ 106. „ 3 v. u.: Niggemeyer, de Alcmane poeta Laconico (Monast. 1869).

„ 109. „ 8 v. u.: über die Skoliendichtung s. unten Abth. III. S. 196.

„ 115. „ 8 v. u. l. Polyïdes (st. Polyidus).

„ 116. „ 21 v. u.: H. J. L. Klein, Geschichte des griechischen und römischen Dramas (2 Bde., Leipz. 1874).

„ 118. „ 13 v. u.: ed. alt., Lips. 1875.

„ 118. „ 10 v. u.: Mit erläuternden Anmerkungen von R. Enger, 2. Aufl. v. W. Gilbert (Leipz. 1875).

„ 121. „ 13 v. o.: Fr. Blaydes, Sophokl. Philoctetes, Trachiniae, Electra, Aias (Lond. u. Jena, 1875).

„ 123. „ 15 v. u.: Ion ed. H. van Herwerden (Traj. ad Rhen. 1875).

„ 134. „ 21 v. o. l. 8 (st. 3).

„ 135. „ 7 v. u. l. *Κυνηγετικός*.

„ 137. „ 16 v. o.: Krohn, Sokrates und Xenophon (Halle 1874).

„ 137. „ 22 v. o.: A. Zurborg, de Xenophontis libello qui *Πόροι* inscribitur (Berol. 1874).

„ 141. „ 15 v. u. l. *Ὑπερείδης*.

„ 142. „ 10 v. o. l. 322.

„ 143. „ 20 v. u.: Aeschines ed. A. Weidner (Lips. 1872).

„ 147. „ 22 v. u.: Plato, ed. Schanz, vol. I. (Lips. 1875).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

151. Z. 17 v. o.: Aristoteles' Politik deutsch v. J. Bernays (Berl. 1875).
151. „ 19 v. u.: H. Baumgart, der Begriff der tragischen Katharsis (in NJbb. f. Phil. 1875. Bd. 111. S. 81 ff.).
152. „ 15 v. u.: Littré's franz. Uebers. d. Hippokrates, 10 vols, Par. 1839—61.
161. „ 18 v. o.: E. Sommerbrodt, de phlyacographis graecis (dissert. Vratisl. 1875).
171. „ 6 v. u.: 'Schüler Plato's' zu streichen.
178. „ 12 v. u. l.: sibyllinischen (st. sybill.)
179. „ 17 v. o. l. *Βαβυλωνιακά.*
186. „ 10 v. o.: G. Cozza, dell' antico codice della geografia di Strabone scoperto nei palimpsesti della badia di Grottaferrata. Con un facsimile etc. (Roma, libreria Spithoever, 1875. 20 p. 8°. 'Der Codex ist bis rescriptus, Pergament, Majuskelschrift, ohne Worttrennung, saec. VII, die Seite hat 3 Columnen von je 38 Zeilen; Spuren von Correcturen einer zweiten wenig jüngern Hand', Bursian in Jen. L. Z. 1875. Nr. 46).
192. „ 10 v. o.: ed A. E. Egger (Par. 1837; jetzt Berlin, bei Calvary).
193. „ 11 v. u.: C. Siegfried, Philo von Alexandria (Jena 1875).
200. „ 9 v. u.: Claud. Galeni de placitis Hippocratis et Platonis libri IX. rec. et expl. Iwanus Müller. vol. I. (Lips. 1875).
204. „ 9 v. u.: Zonarae epitome historiarum, ed. L. Dindorf (6 voll., Lips. Teubn.).
208. „ 9 v. o.: Eintheilung des Zeller'schen Werkes: I. Th.: Allgem. Einleitung. Vorsokratische Philosophie (3. Aufl.). II. Th. 1. Abth.: Sokrates und die Sokratiker. Plato und die alte Akademie (3. Aufl. 1. Hälfte, 1874; 2. Hälfte 1875). — II. Th. 2. Abth.: Aristoteles und die alten Peripatetiker (erscheint in neuer Aufl.). — III. Th. 1. Abth.: Die nacharistotelische Philosophie (1. u. 2. Hälfte, 2. Aufl.). Register zum ganzen Werke.
217. „ 3 v. u.: I. Bd.: Geschichte der Medicin im Alterthum und Mittelalter (3. Bearb., Jena 1875).
237. „ 8 v. o.: Neue's Formenlehre etc., 2. Th. in 2. gänzlich umgearb. u. erweit. Aufl. (Berl. 1874).
237. „ 18 v. o.: H. Rönsch, Itala und Vulgata (2. Aufl., Marburg 1875).
237. „ 13 v. u.: Corssen, Sprache d. Etrusker, der 2. Bd. erschien (nach des Verf. Tode) 1875.
237. „ 5 v. u.: C. v. Paucker, Spicilegium addendorum lexicis latinis (Mitau, 1875).
86. „ 7 v. u.: Plauti Comoediae ed. L. Ussing, vol. I. Amphitruo et Asinaria, cum prolegg. et comment. (Lips. 1876: soll in 5 Bänden erscheinen) — Plauti Comoediae ed. A. Spengel. vol. III, 5: Trinummus (Berol. 1875).
89. „ 12 v. u. l.: L. Pomponius (st. C. Pomponius).
92. „ 14 v. o.: vorherrschend in Hexametern, aber auch in Trochäen und Iamben.
97. „ 20 v. o.: Catullus, ed. E. Bährens, vol. I. (Lips. 1876).
99. „ 17 v. u.: L. Stünkel, de Varroniana verborum formatione (Strassb. 1875).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

S. 306. Z. 12 v. o.: E. Bährens, Zur Ueberlieferungsgeschichte und Kritik der Opuscula Vergiliana (in NJbb. f. Philol. 1875. Bd. 111. S. 137 ff.). — Vergil, ed. Forbiger, ed. IV., 3 voll., Lips. 1875.

„ 310. „ 6 v. u.: Livius ed. Madvig et Ussing, 2. ed. vol. I. pars 1., Havn. 1874.

„ 311. „ 4 v. o.: F. Heyer, die Periochae des Livius in ihrem Verhältniss zum Livianischen Texte (in NJbb. f. Philol. 1876. Bd. 111. S. 645 ff.; vgl. A. Eussner das. S. 881 ff.).

„ 313. „ 3 v. o.: Dessen Hygini Astronomica (Lips. 1875, vielfach berichtigt von Bursian, Zur Textkritik der Astrologie des Hyginus, in Bericht. d. bayr. Akad. d. Wiss. 1876).

„ 314. „ 14 v. u.: Valerius Flaccus, ed. E. Bährens (Lips. Teubn. 1875).

„ 323. „ 8 v. u.: Urlichs, Chrestomatia Pliniana (Berol., Weidmann). Brieger, de fontibus librorum 33—36. nat. hist. Plin. (Greifsw. 1857).

„ 328. „ 15 v. u.: Gellius, deutsch von Fr. Weiss (2 Bde., Leipz. 1875 u. 76).

„ 332. „ 8 v. o.: Claudiani Raptus Proserpinae rec. L. Jeep (Rom. et Flor. 1874).

„ 335. „ 14 v. o.: ed. W. Förster (Vindob. 1874). — R. Jacobi, de Festi breviarii fontibus (Bonn. 1874).

„ 341. „ 3 v. u.: Beste Hdschr. des Arnobius: Cod. Parisinus, saec. IX ineunt. Beste kritische Ausg. v. A. Reifferscheid in Corp. scriptt. eccles. Lat., vol. IV., Vindob. 1875).

Zur III. Abtheilung.

S. 2. Z. 8 v. o.: Vischer, Erinnerungen und Eindrücke aus Griechenland (2. Aufl., Basel, 1875).

„ 10. „ 5 v. o.: Vgl. C. Robert, die Ausgrabungen in Tanagra (in Archäol. Zeitung, 1876. Bd. 8. S. 148 ff.).

„ 24. „ 1 v. o. (Olympia). Die hohen und wohlberechtigten Erwartungen, mit welchen die Alterthumsfreunde den Ergebnissen der vor mehreren Monaten begonnenen Ausgrabungen in Olympia folgen, veranlassen uns, die über diese Ausgrabungen bis jetzt (Mitte Mai) veröffentlichten authentischen Berichte (R. u. St. Anz. u. Archäol. Zeitg. 1876. Bd. 8 S. 175 ff.) hier zusammenzustellen:

Berichte über die Ausgrabungen in Olympia.

I.

Die von der Direktion für die Ausgrabungen in Olympia ernannten Beamten, Hr. Dr. Gustav Hirschfeld und der K. Bauführer Hr. Adolf Böttticher, sind am 12. September (1875) in Druva, dem der Ausgrabungsstätte nächstgelegenen Dorfe angekommen, wo für sie unter Fürsorge des deutschen Konsuls in Patras, Hrn. Hamburger, ein Haus gebaut und eingerichtet war. Nach Absteckung eines Areals von 115 Stremmata (à 1000 Qu.-Mtr.) begannen die wirklichen Arbeiten Montag den 4. Oktober mit Eröffnung von zwei Entwässerungsgräben östlich und westlich von den Tempelfronten nach dem Alpheiosbette hin, um das Centrum der Ausgrabung, das Tempelterrain, auch während der Regenzeit trocken halten zu können. Abgesehen von einigen Nebengrabungen am Kladeos-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ufer, die zur Auffindung von Gräbern und einer den Tempelbezirk an der Westseite begrenzenden Mauer führten, ging man darauf aus, durch Vertiefung und Verbreiterung der Gräben dem Zeustempel schrittweise immer näher zu kommen. Bei diesem Vorgehen fand man das dorische Gebälk eines noch unbekannten Gebäudes und Säulentrommeln sowie Kapitelle des Tempels selbst. Demnächst erfolgte die Verbindung der beiden Hauptgräben durch einen Quergraben längs der Nordseite, um sodann mit rasch vermehrter Arbeiterzahl von ca. 125 Mann das ganze Terrain vor beiden Fronten bloss zu legen.

Am 15. December wurde an der Südostecke des Tempels, drei Meter tief, ein über lebensgrosser männlicher Torso aus Marmor gefunden, der in eine spätere, trocken zusammengefügte Mauer eingesetzt war, ein Werk von bedeutendem Kunstwerthe und aller Wahrscheinlichkeit nach das Bruchstück des Zeus, der als Kampfrichter in der Mitte des Ostgiebels sitzend dargestellt war. Fünf Tage später stiess man in derselben Gegend auf ein dreiseitiges Marmorpostament mit vollkommen erhaltener Weihinschrift der Messenier und Naupaktier an den Olympischen Zeus. In einer zweiten Inschrift nennt sich Paionios aus Mende in Thracien als den Künstler. Am nächsten Morgen zeigte sich in zwei Theile getrennt eine überlebensgrosse weibliche Figur aus pentelischem Marmor, welche sich durch den Ansatz der Flügel sofort als die Siegesgöttin zu erkennen gab, welche auf dem Postament gestanden hatte. Die Figur misst vom Hals bis zur Fussspitze 1,74. Das Gewand, welches die linke Brust frei lässt, fällt über den Gurt in kurzen Falten nieder. Dem Unterkörper schmiegt sich der Stoff so eng an, dass die schönen Formen in voller Klarheit hervortreten. Nach hinten bauscht sich das Gewand in weiten Bogen. Obgleich Kopf und Arme fehlen, erregt die lebensvolle Anmuth und das bewegte Gewand der zur Erde herabschwebenden Göttin grosse Bewunderung. Es wurde sogleich als das von Pausanias V. 26, 1 erwähnte Werk erkannt; es ist das erste urkundlich bezeugte Bildwerk eines hervorragenden Meisters des fünften Jahrhunderts vor Christus. An dem Fundorte der Nike kamen ferner mehrere dreiseitige Marmorblöcke zum Vorschein, die offenbar zu demselben Postamente gehört haben. Sie trugen eine Inschrift, die sich ebenfalls auf die Geschichte der Messenier bezieht, nämlich auf den Schiedsspruch der Milesier in Betreff des zwischen den Lakedämoniern und Messeniern fortwährend streitigen Grenzbezirks. (Tac. ann. 4, 43).

Ein kolossaler männlicher Torso lag unter der Nike, an der Rückseite fast unbearbeitet, also wahrscheinlich auch vom Giebel; der Ellenbogen des linken Armes ist in das Gewand gewickelt, das den Unterkörper umgab. Unter ihm liegt wieder ein Koloss, der noch der Erlösung harrt.

Am 22. fand sich vor der Ostfront der untere Theil einer liegenden Figur, welche ihren Platz in der linken Giebelecke gehabt haben muss, also einer der beiden Flussgötter, welche Pausanias nennt. Er ist kaum über Lebensgrösse und von vorzüglicher Arbeit. Neben ihm kam an demselben Abend ein männlicher Torso und demnächst an der Südwestecke das Bruchstück eines heftig bewegten Mannes mit Chlamys, das erste Zeugniss von den noch erhaltenen Standbildern des Westgiebels, zum Vorschein. Dies Werk zeigt eine starke Einwirkung des Wetters.

Soweit der wesentliche Inhalt des letzten Berichts, welcher auch noch von einzelnen Funden (namentlich einem schönen lebensgrossen Satyrkopfe aus

Terracotta) am Fusse des Kronoshügels spricht. Durch ein Telegramm vom 1. Jan. (1876) wird die Auffindung des einen Wagenlenkers und eines männlichen Torso gemeldet; endlich auch die glückliche Vervollständigung des Flussgottes, indem der Oberleib und der ganz unversehrte Kopf zu Tage gekommen sind.

II.

Seit Abschluss des vorigen Berichts liegen weitere Mittheilungen vom 30. December, 6. und 13. Januar vor. Indem die Arbeiten an der Ost- und Westseite mit gleichen Kräften fortgesetzt werden, stellt sich die Thatsache heraus, dass die Funde da beginnen, wo die schwarze Erde unter der gleichmässigen Sandschicht zum Vorschein kommt. Die Stärke derselben ist ungleich. Während sie an der Fundstätte des Flussgottes und des Wagenlenkers zwei Meter beträgt, erreicht sie an der Fundstelle der Nike schon drei Meter. Ein ähnliches Verhältniss ist im Westgraben beobachtet, indem sie hier 80 bis 90 Schritt vom Südrande des Tempels 2,70 und einige 40 Schritt südlicher schon 4,50 beträgt. Das alte Terrain scheint demnach vom Tempel nach dem Alpheios sich mässig gesenkt zu haben. Wie stark die von Ziegeltrümmern durchsetzte schwarze Erdschicht sei, ist noch nicht ermittelt worden.

Zu den schon bekannten Funden fügen wir nachträglich noch hinzu, dass das ganze aus fünf Blöcken bestehende dreiseitige Postament der Nike zum Vorschein gekommen ist. Eine eingesandte Skizze der Figur zeigt, dass der Gürtel aus Bronze eingelegt war; es sind in ihrer Nähe auch einzelne Bronzestücke zum Vorschein gekommen, darunter ein Fragment mit Blattschmuck. Der liegende Körper des Flussgottes ist unterwärts mit einem dicken Stoff umhüllt; der emporgerichtete Oberkörper stützt sich auf den linken Arm, während die Wange des seitwärts geneigten Hauptes sich in die rechte Hand schmiegt. Die Arme sind gebrochen, der bärtige Kopf, der einen sinnenden milden Ausdruck zeigt, ist bis in das Kleinste frisch und unversehrt. Unter der Figur fanden sich zahlreiche Bronzestücke; darunter sind ansehnliche vergoldete Fragmente von einem runden Gegenstande, vielleicht einem Schilde, gefunden worden. Die dritte Figur, der sogen. Wagenlenker, überlebensgross, von trefflichster Ausführung, ist vollständig bis auf den Kopf; in kauernder Stellung, das linke Knie in die Höhe gezogen und auf den rechten Arm sich aufstützend. Der von der linken Schulter fallende Mantel dient als Unterlage. Die Vernachlässigung der abgewendeten Seite lässt erkennen, dass die Figur zur Rechten des Zeus, links vom Beschauer, also dicht vor den Pferden aufgestellt war. Die Oberfläche ist, wie an den Resten des Ostgiebels überhaupt, fast tadellos erhalten, die Haltung ist ungezwungen und lebendig.

Neu gefunden ist an der Ostseite den 29. December ein männlicher Torso, nach rechts gewendet, beide Arme mit Anstrengung vorstreckend, also wahrscheinlich der Wagenlenker auf der linken Seite des Zeus (rechts vom Beschauer); die Bildung des Nackten ist auch hier von gleicher Wahrheit und Trefflichkeit wie bei den andern Werken und tritt bei der kräftigen Bewegung besonders wirksam hervor.

Anfang Januar ist der untere Theil einer gelagerten männlichen Figur gefunden, in Lebensgrösse, von rechts nach links gestreckt, mit einem Gewande bedeckt, auf Vorderansicht und hohe Aufstellung berechnet.

Die Statue, welche im ersten Bericht als unter dem männlichen Torso

liegend erwähnt wurde, ist jetzt hervorgezogen. Es ist eine kolossale weibliche Figur, in zwei Stücke gebrochen, lang gewandet, der berühmten Vesta Giustiniani im Ganzen entsprechend, nur ungleich lebensvoller und feiner gearbeitet. Auch die wol dazu gehörige, vorn halbrunde, hinten viereckige Basis ist gefunden worden, das Standbild war mit der Rückseite an eine Wand gelehnt und ist ein ausgezeichnetes Werk von alterthümlicher Strenge. Kopf und Arme fehlen.

Bei der Vertiefung des Westgrabens haben sich weitere Ueberreste des schon erwähnten dorischen Gebäudes gefunden, sowie neun Stück quadratischer Bronzeplatten von verschiedener Dicke mit Blitzsymbol und dem Namen des Zeus, Stücke, die wahrscheinlich als Gewichte (von 15, 30, 60 Drachmen attischen Gewichts) zu betrachten sind. In derselben Gegend ist man wieder auf Gräber gestossen, aus denen Bronzewaffen, Geräthe, kleine Glöckchen, sowie römische und griechische Münzen und Thonscherben mit schwarzem Firniss hervorgezogen sind.

Dieses sind im Wesentlichen die Fundresultate der letzten drei Wochen, von denen ausser den Sonntagen drei griechische Festtage und ein Regentag in Abrechnung kommen.

III.

Die letzten Berichte reichen bis zum 27. Januar. An der Ostfronte hat man die zweite Tempelstufe frei zu legen begonnen. Von Westen her wird der Graben in der Richtung auf den Tempel mehr und mehr vertieft, um auch hier den ursprünglichen Boden zu erreichen. Die Fundstücke, welche in der letzten Woche zu Tage kamen, sind dreierlei Art: inschriftliche Denkmäler, kleine im Boden zerstreute Alterthümer, Bildwerke und Statuenpostamente.

Unter den Denkmälern erster Gattung ist eine fast unversehrte Bronzetafel, 0,55 hoch, 0,24 breit, am 21. Januar südlich von der Südwestecke des Tempels gefunden. Sie ist mit einem Giebelfeld gekrönt und von zwei korinthischen Pilastern eingefasst. Innerhalb derselben befindet sich eine Inschrift von 40 Zeilen, an denen kein Buchstabe fehlt; unten an der Tafel sind 3 Zapfen, mit denen sie in einen Steinsockel eingelassen war. Die Inschrift ist in elischem Dialekt abgefasst und enthält ein Ehrendekret für den aus Pausanias und Aelian bekannten Olympioniken Damokrates aus Tenedos. Die Wappen von Tenedos, Traube und doppelte Axt, sind im Giebelfelde angebracht, die letztere ist der Symmetrie wegen in zwei Aexte getrennt.

Eine zweite merkwürdige Inschrift fand sich am 26., 10 Meter östlich von der Südostecke des Tempels, auf einem Marmorblock, der in eine spätere Mauer eingefügt ist. Auf der sichtbaren Kante liest man in alterthümlicher Schrift den Namen des Ageladas.

Eine dritte Inschrift steht auf einer 0,30 langen ehernen Lanzenspitze, von den Einwohnern von Methana aus einem Kampfe mit den Lakedämoniern geweiht.

Dieses Stück gehört schon zu den im Boden zerstreuten kleinen Alterthümern, welche bei dem Aufräumen der Westseite gefunden worden sind, namentlich Waffen (Lanzen und Schienen), Nägel, vergoldete Bronzestücke, Bruchstücke von Erzgefässen, feine verzierte Bänder aus Bronze, mannigfaltige kleine Thierfiguren und endlich eherne Gewichtstücke, von denen nun schon

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

das zwölfte zum Vorschein gekommen ist, und zwar ein Stück von 220 Gramm, welches durch einen durchgeschlagenen Nagel als ungültig bezeichnet worden ist.

Endlich noch einige Worte über die Skulpturen, die in der letzten Woche gefunden worden sind.

Vor der Westfronte sind bis jetzt nur kleine Skulpturfragmente zu Tage gekommen; zu den besterhaltenen sind einige marmorne Löwenköpfe zu rechnen, welche der Traufrinne des Tempels angehören. Von Bronzestatuen fanden sich nur einzelne Glieder.

Unmittelbar südlich von der Nike ist das Bruchstück eines Kolosses zu Tage gekommen, welches von der Mitte des Oberschenkels bis unter die Wade 0,62 misst.

Vor der zweiten Säule der Ostseite (von N. gerechnet) zeigten sich zwei grössere Postamente, das eine aus Kalkstein mit feiner Profilirung, das andere aus Backstein, dessen Verkleidung fehlt.

Am 25. fand man auf der Höhe der zweiten Tempelstufe an der Südostecke ein kleines, aber lehrreiches Fragment der Metopentafel, welche Herakles darstellt, der den erymantischen Eber lebend heim bringt und damit den Eurystheus erschreckt. Es ist die Metope, die Pausanias an erster Stelle erwähnt, er hat also von der Südseite angefangen.

IV.

Die Aufdeckung der Alterthümer von Olympia wurde während des Februars durch Regenwetter aufgehalten. Man war dadurch gezwungen, mehr die oberen Schichten des Bodens abzutragen, wobei natürlich keine Funde gemacht werden konnten. Auch nahm die mühsame Hebung grosser Gebälkstücke, die im Wege lagen, viel Kraft und Zeit in Anspruch. Leider haben die Witterungsverhältnisse auf die Gesundheit unserer jungen Landsleute einen nachtheiligen Einfluss geübt. Dr. Hirschfeld ist nach seiner Rückkehr von Athen, wo er einen Former für die abzugiessenden Skulpturen gewonnen hat, in Olympia von Neuem erkrankt, und Herr Bötticher ist bei längerem Unwohlsein ausser Stande gewesen, seine Berichte, wie bisher, einzusenden. Es ist Anstalt getroffen, ihm, wenn es nöthig ist, unverzüglich eine Unterstützung bei seinen Arbeiten zu gewähren. Einstweilen ist Dr. Weil, Stipendiat des deutschen archäologischen Instituts, an die Stelle von Dr. Hirschfeld eingetreten und hat in seinen Briefen vom 17. und 24. über den lohnenden Fortgang der Arbeiten berichtet.

Am 15. hat man die weitere Freilegung der Ostfront in Angriff genommen. Man stiess, der Südostecke des Tempels gegenüber, auf ein Gemäuer, wo sich der rechte Schenkel einer sitzenden Gewandfigur eingemauert fand, und darunter ein männlicher Torso, dessen linker Arm erhoben gewesen sein muss; beide Figuren über Lebensgrösse.

Man war wieder an einen Punkt gekommen, wo eine ganze Reihe von Marmorskulpturen zusammengetragen war, die sämmtlich, wie es scheint, dem Tempelgiebel angehört haben.

Am 18. zeigte sich ganz in der Nähe der untere Theil einer Gewandfigur 0,62 hoch. Die Beine sind bis über die Knie erhalten, die Mittelfalten reichen noch höher hinauf. Am Morgen des 19. kam in der Richtung auf die Südostecke der untere Theil einer zweiten Gewandfigur zu Tage. Sie kniet auf dem

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

rechten Bein, das mit einem Gewande von vorzüglichem Faltenwurfe bedeckt ist. Die Basis und der rechte Fuss, der gegen die Giebelwand gerichtet war, sind erhalten, hoch 0,64. Der mit Gewand bedeckte Oberschenkel misst 0,58, der Unterschenkel 0,67.

Nordöstlich von dem erstgenannten Torso fand sich, ebenfalls am 19., das erste ansehnliche Fragment eines Pferdeleibes mit den Ansätzen der Beine (Gesammtlänge 0,52), nachdem sich kleinere Ueberreste von Pferden kurz vorher weiter nördlich gefunden hatten.

So sind in wenig Tagen von fünf verschiedenen Figuren des Ostgiebels mehr oder minder ansehnliche Bruchstücke gefunden, die sich allmählig vervollständigen und mit Hilfe der Beschreibung des Pausanias, sowie des die Giebelcomposition beherrschenden Parallelismus ordnen lassen werden. Man erkennt schon, dass der Torso des 17. dem früher gefundenen entspricht, welcher der anderen, d. h. rechten Giebelhälfte angehörte. Beide wird man zu der Gruppe der mit den Pferden beschäftigten Wärter rechnen. Es beginnt auch über die Zeit, in welcher man die Trümmer des Giebelfeldes so rücksichtslos durcheinander geworfen hat, sowie über die Katastrophen, welche den Boden von Olympia heimgesucht haben, mehr Licht zu werden. Denn es hat sich in einer Spalte des Gemäuers ein Schatz von circa 800, durch eine Feuersbrunst zum Theil zusammengeschmolzener byzantinischer Kupfermünzen gefunden, deren Untersuchung weitere Belehrung verspricht.

Unter den einzelnen gefundenen Alterthümern wird das erste ansehnliche Bruchstück eines (mit Gewand bekleideten) Erzbildes angeführt, eine Terracottenplatte mit zierlichen Arabesken u. A.

Man fand ferner eine Basis mit den wohlgearbeiteten Füssen einer Gruppe von zwei Figuren, eine zweite Marmorbasis mit der wohlerhaltenen Inschrift zu Ehren des Telemachos, des Sohnes des Leon, aus Elis, dem von den Helanodiken unter Vorsitz des Antiphanes und dem olympischen Rathe eine Bildsäule errichtet worden ist; endlich ein drittes Postament aus weissem Marmor mit einer durch alterthümliche Schrift- und Sprachformen ausgezeichneten Weihinschrift in zwei Distichen, gesetzt von einem Praxiteles, der sich Syrakusaner und Kamarinäer nennt.

Soweit die Nachrichten bis zum 24. Februar.

Man sieht jetzt, dass der Tempel auf drei Seiten von Mauerzügen späterer Zeit umgeben war, die an der SO-Ecke bis an die Tempelstufe reichen, aus Epistylbalken und anderen Trümmern der alten Kunst roh aufgeschichtet. An der Nordseite allein hat man bis jetzt noch kein Mauerwerk dieser Art gefunden.

Die Abformung der ans Licht gezogenen Marmorwerke hat begonnen. Die Inschriften werden nach den eingesandten Papierabdrücken in der archäologischen Zeitung veröffentlicht.

V.

Briefe des Herrn Dr. Weil vom 1., 15. und 22. März melden den ungestörten und ergiebigen Fortgang der Arbeiten, die den Zweck haben, den Tempel des Zeus von allen Seiten immer vollständiger frei zu legen. Dies ist an der Ostseite in der Hauptsache bereits geschehen. Man hat hier das alte Pflaster gefunden, das über einer Schicht von Ziegeln und anderem Material aus 0,23 dicken Steinblöcken bestand. Der Zugang zum Tempel war nicht,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

wie beim Parthenon, durch Zwischenstufen vor dem mittleren Intercolumnium gebildet, sondern eine Freitreppe führte bis zu der zweiten Tempelstufe hinan; diese Treppe bildete vor der Mitte der Tempelfronte eine Terrasse, auf welcher die Grundlage eines Altars sichtbar geworden ist. Die Freilegung der Südseite ist von Osten und Westen her kräftig in Angriff genommen. Zu den vielen für die Geschichte der Architektur wichtigen Fundstücken gehören auch die wasserspeienden Löwenköpfe von der Traufrinne. Sie finden sich in drei Stilarten gearbeitet, in alterthümlicher Strenge (besonders an der SW-Ecke), ganz naturalistisch, und endlich in einem Uebergangsstil; eine Mannigfaltigkeit, welche deutlich zeigt, dass der Tempel nicht auf einmal gebaut und fertig geworden ist, wie der Parthenon, sondern ein Werk sehr verschiedener Epochen ist. Was die Umgebung des Tempels betrifft, so fand sich an der Nordseite ein Postament von Porossteine, 4 Meter lang mit Reliefstücken von Gewandfiguren; an der Südseite die Basis mit einer Ehreninschrift, die, wie es scheint, der Kaiserin Faustina gilt. Besonders erfreulich war die glückliche Ergänzung verschiedener merkwürdiger Schriftdenkmäler; so fand sich am 2. März das zweite Stück zu der früher besprochenen Ageladasinschrift, welches zeigt, dass Ageladas hier der Name des Vaters ist und dass sein Sohn Argeiadas der Urheber des Kunstwerkes war. Auch die früher erwähnte Inschrift des Praxiteles ist jetzt in zwei Distichen vollständig da und zeigt uns den ganzen Lebenslauf eines Arkadiers, welcher sich am Abend eines abenteuerlichen Wanderlebens in sein heimatliches Bergland zurückgezogen hatte. Am meisten Einzelfunde sind an der Westseite gemacht. Hier kam eine Mauer zum Vorschein, die sich von der SW-Ecke nach Süden zieht, aus Postamenten, Säulentrommeln, Triglyphen, ionischen und dorischen Kapitellen, Marmorblöcken und Ziegeln bunt zusammengeschichtet. Hier fand sich eine Basis mit der Künstlerinschrift eines Sophokles (aus dem 4. oder 3. Jahrh. v. Chr.), die Ehreninschrift auf den Olympioniken Lykomedes und eine Reihe vorzüglich erhaltener Löwenköpfe aus Terracotta mit reichem Farbenschmuck in voller Frische, endlich eine Inschrift, wahrscheinlich des L. Mummius an dem von Pausanias erwähnten Zeusbild. Von der SO-Ecke des Tempels sind 10 Schritt gegen SO. die Grundmauern eines Rundbaues aus Marmor zum Vorschein gekommen. In derselben Gegend (8 Schritt gegen SSO.) zeigte sich am 15. März eine runde Marmorbasis, inwendig ausgehöhlt wie eine Brunnenmündung, mit einer oben am Rande angebrachten sehr alterthümlichen Inschrift. Es ist dieselbe, welche Pausanias (Kap. 24, 3) am Fusse der Zeusstatue las, dem Weihgeschenke der Lacedämonier, das dieselben nach der zweiten Besiegung Messeniens errichtet haben sollen. Auf die Statue und das Postament der Siegesgöttin, mit welcher die olympischen Funde anfingen, haben die weiteren Ausgrabungen immer wieder zurückgeführt. Man hat die gewaltigen Blöcke der Basis, die sich 4 bis 5 Meter hoch aufbaute, immer vollständiger gefunden; von der Statue selbst einen Marmorflügel und eine Reihe von Bruchstücken, welche dem Abgusse sehr zu Statten kommen. Die ganze Umgebung der Nike wird jetzt klar. Man erkennt die alten, von Weihgeschenken eingehegten Wege, welche durch den Hain des Zeus führten; man erhält zum ersten Male eine Anschauung von der ursprünglichen Anordnung und Reihenfolge der Denkmäler, welche sämmtlich an alter Stelle stehen. Von zerstreuten Alterthümern sind zu erwähnen verschiedene Ueberreste gerundeter Marmorplatten mit Spuren buntfarbiger Malerei, das Vorder-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

heil eines Pferdeleihes, Ziegel vom Tempeldache mit Inschriften in elischer fundart u. A. An mannigfaltigen und höchst lehrreichen Ergebnissen für rchitektur, Topographie und Denkmälerkunde ist also der letzte Monat sehr rgiebig gewesen. Die Arbeiten haben ohne Störung fortgesetzt werden können nter der Leitung von Dr. Weil, welcher sich der Stellvertretung mit grosser reue angenommen hat. Inzwischen haben sich auch unsere beiden Landsleute, elche das ganze Werk mit aufopfernder Thätigkeit so glücklich in Gang geracht haben, durch einen Aufenthalt in Corfu wieder vollständig hergestellt. ærr Böttticher ist schon Ende März auf seinen Posten zurückgekehrt. Dr. Hirschld geht am 4. April zusammen mit Herrn Baurath Adler von Corfu nach lympia, wo dann festgestellt werden soll, was noch in diesem Frühjahr erícht werden kann, ehe die Sonnenhitze im Alpheiosthale eine nothwendige ause von mehreren Monaten herbeiführt.

VI.

Die Briefe unserer Landsleute von Ende März bis 21. April bezeugen den folgreichen Fortgang der Arbeiten und den günstigen Gesundheitszustand der chäologischen Colonie in Druva. Man hat in verschiedenen Strecken an der ldostseite des Tempels die alte Mauer gefunden, welche den Tempelhain einste, die Altismauer, deren Aufdeckung für die Topographie des ganzen Locals n Wichtigkeit ist. Vier bis fünf Meter von der Mauer fand man eine Reihe n Postamenten; 18 noch an Ort und Stelle stehend, andere umgestürzt, die eisten sind oblong oder quadratisch, rund nur zwei. Näher der Mauer fanden h die Bruchstücke älterer grösserer Postamente, die wol zur Aufstellung erner Viergespanne gedient haben. Nach Freilegung aller Postamente steht ie reichliche Inschriftenernte in Aussicht. Von Skulpturen fand man die agmente einer Kaiserstatue, neue Fragmente vom Ostgiebel und unter der asse vergoldeter Bronze, die den Boden bedeckt, einige grössere werthvollere icke, die Kriegern, Rossen und Dreifüssen angehören.

Der alte Boden wird jetzt auch an der Südseite des Tempels freigelegt, die mächtigen Säulentrommeln, wie sie vom Erdstosse hingeworfen wurden, beu einander liegen. An der SW.-Ecke des Tempels beginnt vom Unterbau iselben eine ca. 4 Meter breite Mauer, die sich bis jetzt 16 Meter weit ch Süden verfolgen lässt; eine Mauer, welche, wie die fränkische Mauer in hen, aus einer unglaublichen Menge von Architekturstücken aufgebaut ist, icklicherweise ohne Mörtel, so dass die allmälige Auflösung dieser Mauer die Baugeschichte von Olympia reiche Ergebnisse verspricht.

Seit der Ankunft von Baurath Adler und Dr. Hirschfeld in Olympia (Sonnend, 8. April) wurde den Arbeitern eine neue Aufgabe gestellt, nämlich die aberung des Fussbodens des Tempels, um auf demselben die Spuren der en baulichen Einrichtung zu erforschen. Eine völlige Ausräumung ist in sem Frühjahre nicht mehr möglich, doch hat man schon die Ueberreste Cellamauer gefunden, sowie die unteren Theile der Säulen, welche in der lla aufgestellt waren; hier ist auch das alte Marmorpflaster erhalten, dessen schaffenheit über die ursprüngliche Eintheilung und Benutzung des Raumes lehrreichsten Ergebnisse in Aussicht stellt. Man ist gegenwärtig beschäftigt, Vorzelle (Pronaos) des Tempels vollständig auszuräumen und die Schuttssen zu entfernen, welche die Südhälfte der Cella noch bedecken.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Diese Arbeiten wurden täglich von 80 Mann ausgeführt, lediglich zur wissenschaftlichen Erforschung des Tempelbaues und ohne Hoffnung auf besondere Funde. Um so erfreulicher war es, dass Mittwoch, den 19. April, bei Aufräumung des Pronaos dicht unter der Oberfläche (0,60 tief) eine Metopentafel zum Vorschein kam, nach oben gekehrt, so dass der Kopf einer Jungfrau zuerst sichtbar wurde. Donnerstag Mittag wurde die Freilegung vollendet und man hatte nun ein Prachtstück der ersten Campagne vor Augen. Es ist eine Marmortafel 1,60 hoch, 1,51 breit, ohne oberen Rand, mit niedigem Unterrand. Links eine feierlich stehende, lang gekleidete Jungfrau, deren rechter Arm herabhängt mit geöffneten Fingern, der Kopf ist nach rechts gewendet, das wellige Haar mit einer Haube bedeckt; der linke Arm ist nach oben gerichtet. Daneben, ihr den Rücken wendend, ganz im Profil, ein unbekleideter Mann, eine Last tragend; der bärtige Kopf ist nach vorne gerichtet, so dass er in geschickter Weise zwischen dem Oberarme sichtbar wird. Ihm gegenüber Herakles, den rechten Arm nach vorne streckend, mit drei Aepfeln in der Hand; der linke Arm ist gebrochen. Alles Andere ist vortrefflich erhalten, namentlich der Kopf mit Spitzbart, Locken und Stirnband. Die an der unteren Ecke rechts fehlenden Stücke sind grösstentheils noch gefunden. Das Werk ist nach Styl und Inhalt unschätzbar. Die Figur in der Mitte kann nur Atlas sein, von dem man glaubte, dass sein Kopf unter den aus Olympia nach Paris gebrachten Bruchstücken sei.

Wegen der Aufräumung des inneren Tempels ist die Ausgrabung ausserhalb langsamer vorgeschritten. Dazu kommt, dass zum Osterfeste die Tzakonen in ihre Heimat abzogen und die Arbeitskräfte um ein Drittel verringert wurden. Auch die Herstellung der Photographien, die durch Herrn Romaïdes aus Patras gemacht sind und sehr gelungen sein sollen (sie werden jetzt in Patras vervielfältigt), verlangte viel Arbeitskräfte, um die Skulpturwerke aus den Magazinen und zurück zu bringen. Ebenso war die Herstellung der Gipsformen durch Martinelli und Borghini eine schwierige und mühevolle Aufgabe. Es sind jetzt alle wichtigeren Stücke geformt und zur Verpackung bereit; der Transport soll auf dem Alpheios bewerkstelligt werden, denn leider ist die Fahrstrasse noch nicht fertig, auch nicht die Kladeosbrücke, welche den Schlusspunkt der Strasse von Pyrgos nach Olympia bilden soll. Dr. Hirschfeld wird Verpackung und Transport überwachen. Bei dem Zusammensuchen der zusammengehörigen Skulpturen ist es gelungen, den Unterkörper des knieenden Mannes mit dem am 15. December gefundenen Oberkörper als vollkommen zusammenpassend zu erkennen; dadurch ist eine beinahe vollständige Figur des Ostgiebels gewonnen, die Figur eines Wagenlenkers, welche der linken Giebelseite angehört. Als zur Nike gehörig hat sich das Bruchstück eines Vogels gefunden, das genau an die linke Seite der Statue passt. Von Inschriften sind in den letzten Wochen besonders solche zu Tage gekommen, die sich auf römische Zeiten beziehen, drei Mummiusinschriften, eine Inschrift auf Claudius Lyson u. a.

Man denkt, vorläufig die Arbeiten bis Ende Mai fortzusetzen. Die Jahrhunderte lang so verödete Tempelstätte von Olympia ist seit diesem Frühjahr wieder ein Wallfahrtsort geworden; in den Ostertagen hat man täglich 4 bis 500 Fremde gerechnet.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

VII.

— — Die wichtigste Arbeit in den letzten Wochen war die bis zur persön-
:hen Anwesenheit des von Berlin aus gesendeten Technikers aufgesparte Aus-
'abung des Tempels. Es ist durch Concentration aller disponiblen Kräfte gelungen,
ese Arbeit bis auf die Blosslegung von sechs Säulenstümpfen in der nördlichen
inghalle zum definitiven Abschlusse zu bringen. Werthvolle Resultate, deren
:taillirte Verarbeitung erst allmählich stattfinden kann, sind dabei gewonnen
)rden. Zunächst erhellt aus unzweifelhaften Spuren, dass der Tempel nach
id nach durch mehrmalige Erdbeben niedergeworfen worden ist und dass
erbei die vier Säulenreihen der Umgangshalle nach aussen gestürzt sind.
ırch die spätere Verschlemmung mit lehmigen Sandmassen sind alle diese
:utheile vor einer Wiederbenutzung für bauliche Zwecke geschützt und so
llständig und grossentheils so trefflich conservirt worden, dass nicht nur eine
sicherte literarische Restauration aller Façaden gegeben werden kann, sondern
lbst ein Wiederaufbau möglich wäre. Auch der Innenbau hat sich trotz viel-
:her Beraubung besser erhalten vorgefunden, als man erwarten durfte. Die
andisposition weicht von den bisher gegebenen Restaurationsversuchen inso-
n ab, als keine besondere Bildnische für den thronenden Zeus erbaut war.
e beiden dorischen Säulenreihen von je 7 Säulen schlossen unmittelbar mit-
s flacher Anten an die Quermauern an, eine einzige Säule fehlt (aber ihre
andspur ist sichtbar), alle anderen 13 Säulen sind ein bis zwei Trommeln
ch noch in situ erhalten. Selbst ein grosses Bruchstück des Unterbaues, auf
m das Zeusbild errichtet war, ist unverrückt vorgefunden worden, desgleichen
) steinernen Schranken zwischen mehreren Säulen und die Untertheile zweier
täre in beiden Seitenschiffen rechts und links vom Eingange. Die zum Ober-
schosse führenden Treppen waren aus Holz construirt und lagen am Haupt-
ıgange. Nur der Fussboden des Mittelschiffs war mit einem Marmorpflaster
deckt, in den etwas erhöhten Seitenschiffen theilweis sogar zwischen den
tercolumnien der Innensäulen befand sich Stuckboden. Mit gleicher Oekono-
mie waren das Pflaster der ganzen Ringhalle, sowie das im Hinterhause aus
chen aber hochkantig in Cement gesetzten Alpheiosgeschieben construirt
rden. Der in derselben Technik hergestellte Musivboden im Pronaos, den
) französische Expedition 1829 entdeckt und theilweise veröffentlicht hatte,
gt noch grösstentheils an Ort und Stelle und ist ein durch sein Alter, wie
rch edle Composition ausgezeichnetes Werk. Er ist bis zu seiner genauen
ıfnahme im Herbst mit feinem Sande wieder beschüttet worden. Besonders
rthvolle Aufschlüsse hat endlich die — allerdings noch nicht abgeschlossene
Aufdeckung der Ostfront ergeben. Hier ist in der Mittelaxe ein fast 6 Meter
fer und 9 Meter langer Hochplatz zu Tage getreten, der mittels einer breiten
mpe von Osten her erstiegen werden konnte. Zwei lange Oberstufen, sowie
ıe zur Aufsammlung und seitlichen Abführung von Blut dienende Rinne
:echen für die Anlage eines Opferaltars, doch wird sich eine definitive Ent-
ıeidung über die ursprüngliche Form und Benutzung dieser interessanten und
allen wesentlichen Theilen wohlerhaltenen Bauanlage geben lassen, wenn sie
ı den mächtigen Saulentrümmern, die sie noch bedecken und genauere Mess-
gen behindern, befreit sein wird. Rechts und links von diesem Hochplatze
nden auf hohen Unterbauten bevorzugte Weihgeschenke, drei derselben er-
ben sich an der Nordseite, eins an der Südseite. Die stattgefundene Mess-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ung und bereits erfolgte Auftragung des Grundrisses und der Vorderfaçade hat das interessante Factum ergeben, dass die von Pausanias überlieferten Hauptmasse für Länge, Breite und Höhe des Tempels von den Dimensionen der Baureste vollkommen bestätigt werden. Den Pausanias-Massen liegt der olympische Fuss zu Grunde; in der Längendimension ist die Thymele mit 5.40 Meter eingeschlossen und beide Grundmasse sind an der untersten Stufe gemessen worden.

Die architektonische Aufräumung des Tempels hat die im letzten Berichte erwähnte Metope zu Tage gefördert, die an Erhaltung und Vollendung der Ausführung zu den werthvollsten Fundstücken gehört. Dabei ist nach Ansicht der inzwischen eingetroffenen Photographie zu berichtigen, dass die tragende Mittelfigur nicht Atlas, sondern Herakles, der Stellvertreter des Atlas ist, dem dieser die Hesperidenäpfel überbringt. Es ist interessant, dass Pausanias beim Anblick der Metope dieselbe Verwechslung gemacht hat, und seine Worte haben zu der Deutung Veranlassung gegeben, welche im vorigen Berichte mitgetheilt worden ist. Eine zweite Metope, die sich auf die Heraufführung des Kerberos zu beziehen scheint, ist an derselben Stelle in sehr zertrümmertem Zustande gefunden worden.

Die angefertigten Photographien, circa 40 Stück, sind 1) Landschaftsbilder, welche auch eine Anschauung des ganzen Ruinenfeldes geben; 2) Darstellungen der wichtigsten Sculpturen und Architekturfragmente. Die in Patras hergestellten Abzüge werden in wenigen Wochen von hier aus zum buchhändlerischen Vertriebe gelangen.

Die in 46 Kisten verpackten Formen sind, vom Dr. Hirschfeld begleitet, vor 8 Tagen auf der Insel Zante angekommen und werden uns direct über Triest zugehen. Sie enthalten alle Hauptstücke der an drei Plätzen vertheilten Kunstschätze von Olympia, welche das Resultat der ersten Campagne sind, namentlich die Nike, die beiden Pferdewärter, den Flussgott, die sog. Hestia, einen colossalen männlichen Torso, mehrere lagernde und stehende Torsen, einen knienden Mann, einen kauernden Knaben, zwei Pferdefragmente, die Metope und Metopenfragmente, acht Löwenköpfe der Traufrinne, ferner die wichtigsten Inschriften u. a. Es wird dafür gesorgt werden, dass die genannten Gegenstände möglichst rasch ausgegossen und mit den Photographien im Museum ausgestellt werden.

Der sonstige Bestand des in Olympia gebildeten Museums umfasst an Terracotten ca. 240, an Broncefragmenten, darunter Waffen, Gewichte, das Proxeniedecret u. s. w. circa 690, an Münzen ca. 150, an Inschriften ca. 40 Stück.

Eine detaillirte Aufnahme des bis jetzt aufgedeckten Altis-Terrains ist bewirkt worden und soll ebenso wie die erfolgten Messungen des Tempelgrundrisses, der Nikebasis und anderer Denkmäler in der Archäologischen Zeitung veröffentlicht werden.

In der Mitte des September wird die Freilegung der West- und Nordseite des Zeustempels den Anfang der zweiten Campagne bilden und hoffentlich zu einer neuen Reihe von Berichten ergiebigen Stoff darbieten.

S. **41.** Z. 1 v. o. l. *Μεταγειτνιών* (st. *Μεταγετνιών*).
„ **41.** „ 3 v. o. l. *Μαιμακτηρίων*.
„ **48.** „ 12 v. u. l.: von Ost nach West.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

55. Ueberschr. l. § 2.
142. Z. 14 v. o. l. Ἄρειος.
142. „ 3 v. u.: (Die Epheten) ein von Drakon nach Würdigkeit (ἀριστίνδην aus den Bürgern gewähltes Richtercollegium von 51 Mitgliedern:
143. „ 17 v. o.: vgl. Schömann in NJbb. 1875. Bd. 111. S. 153 ff.; Forchhammer, die Epheten und der Areopag (in Philol. 1875. Bd. 34. S. 465 ff.).

Zur IV. Abtheilung.

16. Z. 22 v. o.: H. Jordan, Forma urbis Romae regionum XIV. (Berol. 1875. Mit 37 lithogr. u. chromolith. Taf. in gr. fol.).
27. „ 14 v. o.: A. Trendelenburg, Zwei zusammengehörende Fragmente des capitolinischen Stadtplans (in Archäol. Zeitg. 1875. Bd. 8. S. 52 ff.). — E. Lübbert, Syrakus zur Zeit des Gelon und Hieron (Kiel, 1875).
100. „ 18 v. o.: J. Bernays, die Behandlung des römischen Staatsrechts bis auf Theodor Mommsen (in: Deutsche Rundschau 1. 1875. Nr. 4).
290. „ 8 v. o.: Das Theaterbillet zur CASINA PLAVTI ist gefälscht, dah. die Stelle zu streichen.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Wort- und Sachverzeichniss

zu sämmtlichen sechs Abtheilungen.

Abacus, VI, 150.
Abresch, I, 62.
Accius s. Attius, I, 145. **II, 285.**
Achaia, III, 25.
Achäischer Bund, III, 92 ff.
Acharnae, III, 12.
Achelous, Fluss, III, 6.
Achilles Statius (od. Tatius), Astronom, I, 141.
Achilles Tatius, Erotiker, I, 139. **II, 180.**
Acro, Helenius, I, 157.
Actiones (jurist. Formularsammlung), II, 350.
Actium, III, 6.
Adrianus, Epiker, II, 176.
Ἄδυτον, VI, 157.
Aedilitas, IV, 159 ff.
Aedis in antis, VI, 156.
Aegae, III, 25.
Aegates od. Aegusae Insulae, IV, 27.
Aegina, III, 32.
Aegospotamoi, III, 81.
Aegyptus, IV, 56 ff.
Aelianus, Claudius, I, 139. **II, 191.**
Aelianus Tacticus, I, 141. **II, 199.**
Aelius Aristides, I, 138.
Aemilius Scaurus, Redner, II, 295.
Aeneas Taktikus, I, 132. **II, 174.**
Aenesidemus, II, 215.
Aeoliae od. Vulcaniae Insulae, IV, 26 ff.
Aeolis, III, 33.
Aera, d. Griechen, III, 44 — d. Römer IV, 67 ff.
Aerzte, der Griechen, III, 205 — der Römer II, 346.
Aes grave, IV, 219.
Aeschines, Redner, I, 132. **II, 143.**
Aeschines, Philos, I, 134.
Aeschylus, I, 130. **II, 117** ff.
Aesopus, II, 110.
Aesthetisches Gebiet d. Philologie I, 7.
Aëtius II, 207.
Aetolien, III, 6.
Aetolischer Bund, III, 91 ff.
Afranius, I, 145. II, 289.
Africa propria, IV, 57 ff.
Agamedes, VI, 7. 9.
Agasias, Bildhauer, VI, 135.
Agathemeros, II, 187 ff.
Agathoërgen, spartan. Staatsbeamte, III, 115.
Agathias I, 142. **II, 203.**
Ἀγέλαι, in Kreta, III, 117. 125.
Ageladas, Bildhauer, VI, 29. 261. 264.
Agesandros, Bildhauer, VI, 106.
Agesilaos, III, 82.
Aggenus Urbicus, I, 160.
Agiaden od. Agiden, in Sparta, III, 110.
Agias, I, 129. II, 99 ff.
Aglaophon d. Aeltere, Maler, VI, 34.
Agorakritos, Bildhauer, VI, 43.
Ἀγοραιόμοι, III, 146.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

gri decumates, IV, 45.
gricola, I, 25. 35.
grimensoren (Gromatici), II, 347.
ἴνιγμα, Redetropus, V, 262.
ἰσχρολογία, V, 250.
kademie, Schule des Plato, ältere, mittlere, neuere, II, 213.
karnanien, III, 6.
krio, Pythag., II, 210.
kropolis v. Athen, III, 14. — Bauwerke derselben, VI, 45 ff. — Akropolis v. Xanthos, Monument derselben, VI, 96 ff.
kusilaos, II, 112.
lalkomenae, III, 10.
latius, Leo, I, 52.
lberti, I, 61.
lcaeus, I, 130. **II, 107.**
lciphron, I, 138. II, 180 ff.
ldinen, I, 128.
ldobrandinische Hochzeit, VI, 178.
lexander d. Grosse, III, 90 ff.
lexander, a. Aphrodisias, I, 140.
lexander, a. Tralles, Arzt, II, 207.
lexanderportraits, von Apelles, VI, 91.
lexanderschlacht, Mosaik, VI, 141 ff.
lexanderstatuen, des Lysippus, VI, 83.
lexandrinische Philosophie, II, 216.
lexis, I, 134. **II, 131.**
lkamenes, Bildhauer, VI, 42 ff.
lkman, I, 130. **II, 106.**
λληγορία, in d. Rede, V, 260 ff.
llia, Schlacht an d., IV, 80.
lphabet, griech. I, 229 ff. — latein. I, 233.
lphéus, III, 22.
ltar, beim Kultus d. Griechen, III, 215 ff. — d. Römer IV, 289 ff.
ltar, der Zwölfgotter, VI, 32.
lterthums-Wissenschaft, I, 1 ff. 4.
ltis, in Olympia, III, 24.
lypius, Musikschriftst., V, 26.
mathus, St. auf Kypros, III, 36.
mbrakia, III, 5.
mbrosiana (Bibliotheca), I, 122.
mbrosius, I, 160. **II, 342.**
mmianus Marcellinus, I, 158. **II, 335.**
morgos, Insel, III, 31.
mpelius, I, 156. **II, 326.**
μφιστολία, in d. Rede, V, 249 ff.
Amphiktyonien, III, 172 ff.
Amphion, II, 91.
Amphiprostylos, VI, 156.
Amphissa, III, 7.
Amphitheater, VI, 160.
Amphitheatralische Spiele, bei d. Römern, IV, 299 ff.
Amphitheatrum, Flavium, VI, 125 ff. — in Verona (Arena), VI, 132. — zu Nemausus, VI, 132 — zu Pola, VI, 132 — zu Trier, VI, 132.
Amphitrite, III, 327.
Amyklä, III, 19.
Amykläischer Apollon, dessen Thron, VI, 27.
Amyklaios, Bildhauer, VI, 29.
Ἀναδίπλωσις, V, 267.
Anadyomene Aphrodite, Gemälde des Apelles, VI, 89 ff.
Ἀναχλητικὸν σχῆμα, V, 279.
Ἀναχοίνωσις, V, 278.
Anakreon, I, 130. **II, 108.**
Anakrusis, V, 171.
Anakten-Häuser, VI, 10. — bei Homer, VI, 16.
Anaktorion, III, 6.
Ananius, I, 130. **II, 106.**
Anapaestus, V, 172 ff.
Anapauomenos (ruhender Satyr), VI, 93.
Anaphe, Insel, III, 31.
Ἀναφορά, V, 267.
Ἀναστροφή, V, 269.
Anaxagoras, Bildhauer, VI, 29.
Anaxandrides, I, 134. **II, 131.**
Anaximander, II, 210.
Anaximenes, II, 210.
Ancus Marcius, IV, 78.
Andokides, I, 131. **II, 139.**
Ἀνδρεῖα, in Kreta, III, 125.
Andros, Insel, III, 31.
Angelion, Erzgiesser, VI, 26.
Angemessenheit, in d. Rede, V, 250 ff.
Anna Komnena, I, 143.
Annales Maximi od. Pontificum, II, 281.
Anordnung des Stoffes, in d. Rhetorik, V, 244 ff.
Antae, VI, 150.
Antalkidas, III, 83.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Antandros, III, 33.
Antenor, Bildhauer, VI, 29.
Antepagmenta, VI, 152.
Anthêdon, III, 10.
Anthimus, I, 160.
Ἀνθυποφορά, V, 277 ff.
Ἀντίθετον od. ἀντίθεσις, V, 275.
Antigonos, Bildhauer, VI, 106.
Antimachus, I, 134. **II, 132.**
Ἀντιμεταβολή, V, 275.
Antiphanes, I, 134. **II, 131.**
Antiphon, I, 131. **II, 139.**
Antisthenes, I, 134.
Ἀντιστροφή, V, 268.
Antonius Polemon, I, 138.
Ἀντονομασία, V, 258.
Apaturien, III, 271.
Apelles, VI, 89 ff.
Aphaeresis, in d. Metrik, V, 154.
Aphrodisios, Bildhauer, VI, 107.
Aphrodite, im griech. Mythos, III, 307.
Aphrodite, Anadyomene, des Apelles, VI, 90 ff. — knidische, des Praxiteles, VI, 72 ff. — koïsche, desselben, VI, 71 — medicëische, VI, 134 — von Melos, VI, 136.
Apicius, I, 160.
Ἀποδέκται, III, 148.
Ἀπόκρισις, V, 277.
Apollo, im Mythos, III, 302 ff.
Apollo von Belvedere, VI, 113 ff. — Sauroktonos, des Praxiteles, VI, 74 ff. — v. Tenea, Statue, VI, 28.
Apollodorus, v. Athen, I, 135. **II, 171.**
Apollodorus, v. Karystos, I, 136. **II, 160.**
Apollonius Dyskolos, II, 195 ff.
Apollonius, v. Kitium, I, 136.
Apollonius, v. Perga, I, 135. **II, 173.**
Apollonius Rhodius, I, 135. **II, 153** ff.
Apollonius Sophista, I, 140.
Apollonius, v. Tralles, Bildhauer, VI, 107.
Apollonius, v. Tyana, I, 142. **II, 193.**
Ἀπορία, V, 278.
Ἀποσιώπησις, V, 281 ff.
Ἀποστολεῖς, in Athen, III, 150.
Ἀποστροφή, V, 280 ff.
Apotheose, des Augustus, VI, 143 — des Homer, VI, 136 ff.
Apoxyomenos, des Lysippus, VI, 84 ff.
Apparitores, IV, 77.
Appian, I, 138. **II, 184.**
Apsines, I, 139.
Apuleius, I, 157. **II, 327.**
Apulia, IV, 24 ff.
Aquila Romanus, I, 159. **II, 338.**
Arator, II, 333.
Aratus, Stratege des achäischen Bundes, III, 92.
Aratus, I, 135. **II, 154** ff.
Archelaus, II, 211.
Archermos, Bildhauer, VI, 25.
Archilochus, I, 130. **II, 105.** 109.
Archimedes, I, 135. **II, 172.** 226.
Architektonik, VI, 2. — Baustilarten derselben, VI, 18 ff.
Architrav, VI, 152.
Ἄρχοντες, III, 139. 140 ff.
Archytas, I, 134. II, 210.
Arena, VI, 160.
Areopagus, III, 142.
Ares, im griech. Mythos, III, 306 ff.
Aretaeus, I, 141. **II, 199** ff.
Argentum, VI, 189.
Arginusae, III, 35. — Schlacht bei d. Argin., III, 81.
Argolis, III, 17.
Ἀργοναυτικά, I, 137.
Argos, III, 18.
Ἀργύριον, VI, 185.
Aridikes, Maler, VI, 28.
Arion, II, 109.
Aristaenetus, I, 139.
Aristarchus, in Alexandria, I, 20. **II, 170.**
Aristarchus a. Samos, II, 172 ff.
Aristides, Staatsmann, in Athen, III, 71.
Aristides, Aelius, I, 138. II, 190.
Aristides Quintilianus, Musikschriftst., V, 25.
Aristodemon, Bildhauer, VI, 29.
Aristokles, Bildhauer, in Sikyon VI, 29 — auf Kreta, VI, 29.
Aristomedes, Bildhauer, VI, 29.
Aristonymus, I, 142.
Aristophanes, a. Athen, I, 131. **II, 128** ff.
Aristophanes, v. Byzanz, I, 20. **II, 169** ff.
Aristoteles, I, 133. **II, 150.** ff. 213 ff.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Aristoxenus, I, 135.
Aristoxenus, Musikschriftst., V, 28 ff.
Arkadien, III, 22.
Arkesilaos, Bildhauer, VI, 29.
Arktinos, I, 129. **II, 97.**
Arnobius, I, 160. **II, 341.** VI, 258.
Arria u. Pätus, VI, 109 ff.
Arrian, I, 138. **II, 188** ff.
Ars poëtica, des Horaz, V, 129 ff.
Ἁρμαί, V, 145.
Artemidorus, I, 136. **II, 165.**
Artemis, im griech. Mythos, III, 306 ff.
Artemisium, III, 30. 72.
Arusianus Messius, I, 159. **II, 340.**
Arzneiwissenschaft, griech., II, 217 ff.
— röm., II, 346 ff.
As, 'Einheit', u. seine Theile, IV, 216 ff.
Asconius Pedianus, I, 154. **II, 321** ff.
Asia minor, IV, 48 ff.
Asius, I, 129. **II, 103.**
Askaros, Bildhauer, VI, 29.
Asklepiadengeschlecht der Aerzte, II, 218.
Asklepiades, I, 137.
Aspus, Fluss, III, 9. 12.
Assos, III, 33.
Astragalus, VI, 149.
Astronomie, d. Griechen, II, 221 ff.
Ἀστυνόμοι, III, 146.
Astypalaea, III, 36.
Ateius Praetextatus, I, 3. 21.
Athen, III, 12 ff.
Athena, im griech. Mythos, III, 300 ff. — Archaistische Statue derselben im Dresdner Museum VI, 33 — Athenestatue in Villa Albani, VI, 33.
Athenaeus, I, 139. **II, 191.**
Athenis, Bildhauer, VI, 25.
Athenodoros, Bildhauer, VI, 106.
Atilius, I, 145.
Atlanten, in d. Architektur, VI, 151.
Atlas u. die Hesperiden, III, 326.
Atrium, im röm. Hause, auch Cavum aedium gen., IV, 260 ff. VI, 163.
Atrium, der Libertas, VI, 128.
Atta, L. Quinctius, I, 145.
Attika, III, 11 ff.
Attikurges, in d. Architektur, VI, 149.
Attius od. Accius, I, 145. **II, 285.**
Auffindung des Stoffes, inventio, in d. Rhetorik, V, 229 ff.
Augures, IV, 303.
Augustinus, I, 160. **II, 342.**
Augustus, Verf. des Monum. Ancyr. II, 311.
Αὐλός, V, 36 ff.
Aurelius, M. Antonius, I, 139. **II, 194.**
Aurelius Victor, I, 158. **II, 334.**
Aurispa, I, 25. 29.
Ausdruck od. Darstellung, elocutio, in d. Rhetorik, V, 246 ff.
Ausonius, I, 161. **II, 330.**
Auswanderung der Plebs, IV, 80.
Autolykus, II, 152.
Auxilia, im röm. Heere, IV, 232. 285.
Avellino, I, 107.
Avianus, I, 161. **II, 331.**
Avienus, I, 161. **II, 330** ff.
Avitus, Alcimus, I, 161. **II, 333.**

Babrius, I, 137. **II, 178** ff.
Bacchanalibus, S.C.(epistula) de, II, 294.
Bacchius pes, V, 206.
Bacchius, d. Aeltere, Musikschriftst., V, 26.
Bach, I, 66.
Bäder, Thermen, VI, 162.
Bähr, I, 91.
Baiter, I, 92.
Bakchantin, des Skopas, VI, 69 ff.
Bakchylides, I, 134. **II, 114.**
Bake, I, 104.
Ballspiel, bei d. Griechen, III, 202 — b. d. Römern, IV, 278 ff.
Bandini, I, 78. **117.**
Barbarus, I, 25. **81.**
Barberinische od. Portland-Vase, VI, 176.
Barbitos od. -on, V, 84 ff.
Barnes, I, 53.
Barth, I, 50.
Βασιλεύς (ἄρχων), III, 141.
Basilica Ulpia, VI, 129.
Basiliken, VI, 161.
Bathykles, Bildhauer, VI, 27.
Bautrümmer, auf griech. Gebiet, I, 170 ff. — auf röm. Gebiet, I, 171 — im

übrigen Italien I, 174 ff. — in Frankreich, Spanien etc. I, 175.
Baxter, I, 53.
Becker, W. A., I, 90.
Bedeutungslehre (Semasiologie), II, 81 ff.
Bekker, I., I, 84.
Bembus, I, 35. **31.**
Bentley, I, 23. **55.**
Beredsamkeit, griech., II, 138 ff. 166 ff. — römische, II, 302 — gerichtliche, V, 229 ff. — berathende V, 240 ff. — epideiktische, V, 241 ff.
Bergk, I, 97.
Bergler, I, 64.
Bernhardy, I, 91. **330.**
Berosus, I, 136. **II, 163.**
Beschäftigungen der Männer, bei den Griechen, III, 198 ff. — bei d. Römern, IV, 278 ff.
Bessarion, I, 25. **34.**
Beweis, argumentatio, in d. Rede, V, 235 ff.
Bibliotheken, I, 116.
Bideer od. Bidyer, in Sparta, III, 116.
Bildhauerei, VI, 21 ff. 170 ff.
Bion, I, 135. II, 159.
Bithynia, IV, 53.
Blasinstrumente, d. Griechen, V, 36 ff. — der Römer, V, 51 ff.
Blaesus, II, 161.
Blomfield, Ch. Jam., I, 103.
Boccaccio, I, 24, **26.**
Böckh, I, 84.
Bodlejana (Bibliotheca), in Oxford, I, 125.
Boëtius, I, 159. **II, 338** ff. — über Musik, V, 50.
Boissonade, I, 105.
Bongarsiana (Bibliotheca), in Bern, I, 124.
Bonitz, I, 98.
Böotien, III, 9.
Bopp, I, 86.
Borbonica (Bibliotheca), in Neapel, I, 123.
Borghesi, I, 107.
Bos, Lamb., I, 59.
Bose, J. A., I, 51.
Böttticher, C., VI., 1.
Böttiger, I, 78.
Bouhier, I, 70.
Braun, I, 96.
Brauron, III, 13.
Brettspiel, *πεττεία*, bei den Griechen, III, 201 — b. d. Römern, IV, 284 ff.
Brilettus, Geb., III, 12.
Brissonius, I, 42.
Britannia, IV, 42 ff.
Bröndsted, I, 108.
Bronzestatue des Apollo im Louvre, VI, 33.
Brunck, I, 71.
Bruni, Leon., I, 25. **27.**
Brunn, I, 100. 331.
Bruttii, Bruttiorum ager, IV, 23 ff.
Buchanan, I, 25. **39.**
Bücherwerke, I, 115 ff.
Bundesgenossenkriege, griech., III, 86. — III, 94.
Buchstabenschrift, gr. u. röm., I, 218 ff.
Bucina, V, 53.
Budaeus, I, 25. **38.**
Bularchos, Maler, V, 29.
Βουλευτήριον, III, 134.
Βουλή, in Athen, III, 133.
Bupalos, Bildhauer, VI, 25.
Bürgerkriege, in Rom, IV, 86—88.
Burmannus, Petr., sen., I, 59.
Burmannus, Petr., sec., I, 61.
Bursian, I, 102.
Butades (Dibutades), Töpfer in Korinth, VI, 23.
Buttmann, I, 79.
Byzes, von Naxos, VI, 19.

Caecilius Statius, I, 145. **II, 287** ff.
Caelius Antipater I, 145. **II, 294.**
Caelius Aurelianus, I, 160.
Caere, Caerites, IV, 108.
Caesar, I, 151. II, 300 ff.
Calabria, IV, 24 ff.
Calathus, VI, 150.
Calpurnius Piso Frugi, I, 145. **II, 293.**
Calpurnius, eclog., I, 156. **II, 316** ff.
Camee, sogen. Pariser, VI, 143 — die niederländische, VI, 144.
Camerarius, I, 25. **38.**
Campania, IV, 21 ff.
Campanus, I, 25, **30.**

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Canalis, VI, 150.
Candidus, I, 142.
Canina, I, 108.
Capella, Martianus, I, 21. 159. **II, 340.**
Capitalschrift, I, 219.
Capitolinus, Jul., I, 158. **II, 334.**
Capitulum, VI, 150.
Cappadocia, IV, 52.
Caria, IV, 50 ff.
Carmen Fratrum Arvalium, II, 279.
Carmina Saliorum, II, 279.
Carmina triumphalia, II, 280.
Carnia, IV, 4.
Casaubonus, I, 43.
Cassiodoros, I, 158. **II, 336** ff.
Cassius Dio, I, 138. **II, 184.**
Cassius Hemina, I, 145.
Catilina, IV, 87.
Cato, M. Porcius, Cens., I, 144. **II, 292** ff.
Catullus, C. Val., I, 152. **II, 297.**
Cavea, VI, 159.
Cavedoni, I, 108.
Cella, VI, 157.
Cellarius, I, 51.
Celsus, I, 155. **II, 323** ff.
Celtes, 1, 25, **35.**
Censorinus, I, 160.
Censura, IV, 145 ff.
Census, IV, 116 ff.; 148 ff.
Centuriae, der servian. Verfassung, IV, 117 ff.
Chäronea, III, 10 — Schlacht bei, III, 89 — Löwe von, Marmordenkmal, VI, 97.
Chalkis, III, 30.
Chalkondylas, I, 25. **34.**
Chaonia, III, 3.
Chares, Bildhauer, VI, 106.
Charisius, I, 159. **II, 339.**
Chariton, I, 139. **II, 180.**
Chartas, Erzgiesser, VI, 24.
Χειροτονία, III, 135.
Chionis, Bildhauer, VI, 29.
Chios, III, 33. 35.
Choerilus, a. Athen, Dramatiker, II, 111.
Choerilus, a. Samos, Epiker, I, 134. **II, 132.**
Choliambus, V, 202.
Choriambus, choriambischer Rhythmus, V, 210 ff.
Chorographie, von Griechenland, III, 1 ff. — des röm. Staats, IV, 1 ff.
Christ, I, 65.
Chronologie, d. Griechen, III, 87 ff. — d. Römer, IV, 59 ff.
Chryselephantine Arbeiten, VI, 48.
Chrysippus, I, 136. **II, 168.**
Chrysoloras, I, 25. **33.**
Chrysothemis, II, 90.
Cicero, M. Tull., I, 146 ff. **II, 302** ff.
Cicero, Q., I, 151.
Cilicia, IV, 51.
Circensische Spiele, IV, 294 ff.
Circus Flaminius, IV, 19. 295.
Circus Maximus, IV, 20. 295.
Ciselirkunst, VI, 98.
Cives, römische 'Vollbürger', IV, 107.
Civitates foederatae, IV, 211 ff.
Clarke, I, 57.
Claudianus, Claudius, I, 161. **II, 331** ff.
Claudianus Mamertus, I, 161.
Claudius, Appius, Caecus, Censor, II, 280. 281.
Claudius Quadrigiarius, I, 145.
Cledonius, I, 159.
Clemens Alexandrinus, II, 194.
Clericus, I, 59.
Clientes, IV, 112.
Cobet, I, 105.
Codex Gregorianus, II, 350.
Codex Hermogenianus, II, 351.
Codex Justinianeus, I, 158. II, 351.
Codex Theodosianus, I, 158. II, 351.
Cohortes, des röm. Heeres, IV, 233 ff.
Cohortes practoriae, unter d. Kaisern, IV, 236.
Coliseum od. Colosseum, VI, 125 ff.
Coloniae civium Romanorum, IV, 210 ff.
Columella, I, 155. **II, 324.**
Columna rostrata, II, 282.
Comitia, calata, IV, 127 — curiata, IV, 128 ff. 200 — centuriata, IV, 193 ff. — tributa, IV, 196 ff.
Commodianus, I, 161.
Compositionen, Ueberrest griechischer, V, 39 ff.

Conjectural-Kritik, I, 259 ff.
Consonant, physiologisch betrachtet, I, 294.
Consuln, in Rom, IV, 80. **136 ff.**
Coray, I, 71.
Corinthiurges, VI, 150.
Corippus, Cresconius, I, 161. **II, 333.**
Cornificius, I, 145. **II, 295.**
Cornutus, Annaeus, I, 139. **II, 193.**
Corona, Kranzleisten, VI, 150.
Correctheit, in d. Rede, V, 248.
Corsica, IV, 28 ff.
Corsini, I, 73.
Corssen, I, 100.
Creech, I, 53.
Crepidines, Sockel, VI, 151.
Creticus (Versfuss), V, 207.
Creuzer, Fr., I, 23. **80.**
Cujacius, I, 42.
Cunei, VI, 159.
Curatores, ausserordentliche Beamten, Commissionen, IV, 175.
Curiae, IV, 103.
Curiones, IV, 303.
Cursivschrift, I, 219.
Curtius, E., I, 98.
Curtius, G., I, 99. 331.
Curtius Rufus, I, 153. **II, 318.**
Cyprianus, I, 160. **II, 341.**
Cyrenaica, IV, 57.

Dädalus, VI, 7. 9 ff.
Daktylen, idäische, VI, 7. 8 ff.
Daktylischer Hexameter, V, 157.
Daktylus, V, 157 — äol. Daktylen, V, 169 ff. — anakrusische, V, 171 ff.
Dämonen, Genii, Lares etc., der Römer, IV, 319.
Damm, I, 64.
Damophilos, Maler, VI, 34.
Dares Phrygius, II, 336.
Datirungsweise, der Römer, IV, 66.
Davies, I, 57.
Dawes, I, 57.
Decemviri, legibus scribendis, IV, 170 ff. — stlitibus iudicandis, IV, 172 ff.
Dekadarchen, III, 150.
Dekelêa, III, 13. — Dekeleïscher Krieg, III, 79.
Delos, III, 31.
Delphi, III, 7.
Demeter, III, 333.
Demetrius Phalereus, I, 136. **II, 166.**
Demokritos, I, 134. II, 211.
Demosthenes, I, 132. **II, 142** ff.
Denkmäler der Architektonik, Plastik u. Malerei, I, 170 ff.
Denkmälerkunde, I, 113 ff.
Deutlichkeit, in d. Rede, V, 249.
Dexippus s. Herennius.
Diagoros, I, 134. **II, 115.**
Διαχρία, III, 12. 13.
Dialektologie, griech., II, 1 ff. — italische, II, 237 ff.
Διάλυσις od. *διάλυτον*, V, 271 ff.
Διαπόρησις, V, 278.
Diastylos, VI, 156.
Dicaearchus, I, 136. **II, 164.**
Dictator, IV, 167 ff.
Digesta, I, 158.
Dinarchus, I, 132. **II, 143** ff.
Dindorf, W., I, 92. 330.
Dio Cassius, I, 138. **II, 184.**
Dio Chrysostomus, I, 138. **II, 188** ff.
Diodorus Siculus, I, 136. **II, 162** ff.
Diogenes Laërtius, I, 138. **II, 185.**
Diogenes a. Apollonia, II, 210.
Diokles, I, 34.
Diomedes, I, 159. **II, 339** ff.
Dionysien, die grossen, *Διονύσια μεγάλα*, III, 272 ff.
Dionysius, Bildhauer, VI, 29.
Dionysius v. Halikarnassus, I, 137. **II, 181.**
Dionysius Periegetes, I, 137.
Dionysius a. Samos, Epiker, II, 167.
Dionysius Thrax, I, 136. **II, 171.**
Dionysos, III, 330.
Diophantus, I, 141. **II, 198.**
Dioskurides, Steinschneider, VI, 143.
Diphilus, I, 136. **II, 160.**
Dipodie, V, 145.
Dipoinos, Bildhauer, VI, 25.
Diptycha, VI, 173.
Diribitorium des Agrippa, VI, 122.
Distichon, elegisches, V, 167 ff.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ditrochäus, V, 187.
Dittographien, I, 246. 253 ff.
Diyllos, Bildhauer, VI, 29.
Dobree, I, 58.
Dochmius, dochmischer Rhythmus, V, 208 ff.
Döderlein, I, 86.
Dodona, III, 5.
Dodwell, I, 53.
δοκιμασία, III, 133.
Doletus, I, 25. 89.
Domus aurea des Nero, VI, 124 ff.
Donatus, Aelius, I, 21. 159. II, 389.
Dontes, Bildhauer, VI, 26.
Doris, III, 7. 34.
Dorischer Baustil, VI, 18 ff. — Monumente des dor. Baustils aus d. ältern Zeit, VI, 20 ff.
Dorykleides, Bildhauer, VI, 26.
Dositheus Magister, I, 140.
Douza, I, 45.
Dracontius, I, 161. II, 388.
Drakenborch, I, 60.
Drakon, III, 67.
Dramatische Dichtung, griech., II, 110 ff.
Drechslerarbeit, VI, 170.
Dreissig-, Vierzigmänner, III, 145.
Drepanum, III, 25.
Dryaden, III, 331.
Dübner, I, 106.
Dukas, Joa., I, 143. II, 205.
Duker, I, 59.
Duumviri aedi faciundae, IV, 176.
Dyme, III, 25.

Echekrates a. Phlius, Pythagor., II, 210.
Echinades, III, 27.
Echinus, VI, 150.
Eckhel, I, 68.
Edelstein-Arbeiten, Gemmen, VI, 174.
Ehe, bei d. Griechen, III, 177 — bei d. Römern, IV, 243 ff.
Eichstädt, I, 81.
Eilfmänner, οἱ Ἕνδεκα, III, 143.
Einkommensteuer, in Athen, III, 160.
Einleitende Disciplinen der Philologie, I, 7.
Einleitung, prooemium, in d. Rede, V, 230 ff.
Εἰρωνεία, V, 262 ff.
Εἰσαγγελία, III, 135.
Ἐκκλησίαι, III, 135 ff.
Ekphantos, Maler, VI, 28.
Ἐκφώνησις, V, 279.
Eleatische Philosophie, II, 210.
Eleusinien, τὰ Ἐλευσίνια, III, 263 ff.
Eleusis, III, 13.
Elfenbein-Arbeiten, VI, 173.
Elis, III, 23.
Ἑλλάς, III, 2 ff.
Elogia, II, 282.
Elmsley, I, 58.
Ἐμμέλεια, V, 220.
Empedokles, II, 211.
Empelôren, in Sparta, III, 116.
Empirische Schule der Aerzte, II, 219.
Encyclopädie d. Philologie, I, 7.
Ἔνδεια, V, 271.
Endoios, Bildhauer, VI, 29.
Enkaustik, VI, 178.
Ennius, I, 145. II, 290 ff.
Ennodius, I, 159. II, 388.
Enômotarchen, III, 121.
Eôs, III, 318.
Ἐπανάληψις, V, 267.
Ἐπαναστροφή, V, 269.
Ἐπαναφορά, V, 267.
Ἐπεξευγμένον, V, 272.
Epeios, VI, 10.
Ephesus, III, 34.
Epheten, ἐφέται, III, 142.
Ephoren, in Sparta, III, 114.
Ephorus, I, 134. II, 188.
Epicharmos, I, 134. II, 126. 210.
Epicharmus, Vater u. Sohn, Bildhauer, VI, 106.
Epidaurus, III, 19.
Epidaurus Limera, III, 20.
Ἐπιγόνειον, V, 34, ff.
Epigraphik, I, 17.
Epikureer, II, 215.
Epikurus, I, 136. II, 167 ff. 215.
Ἐπιμεληταί, III, 139 — ἐπιμ. τῶν νεωρίων, III, 150.
Epimenides, III, 68.

Ἐπιφορά, V, 268.
Epirus, III, 4 ff.
Epiktet, I, 139. **II, 193** ff.
Epistoleis, in Sparta, III, 116.
Ἐπίθετον, Redetropus, V, 260.
Epos, V, 107 ff. — Gattungen u. Eigenthümlichkeiten desselben, V, 109.
Erasistratos, I, 137. **II, 174.**
Erasmus, I. 26, **36.**
Eratosthenes, I, 3. 20. **II, 164.** 166. 169.
Erechtheion, VI, 54 ff.
Eressos, III, 35.
Eretria, III, 30.
Erinna, I, 130. **II, 107.**
Ernesti, I, 65.
Eros des Praxiteles, VI, 74.
Ἐρώτημα od. ἐρώτησις, V, 276 ff.
Erymanthus, III, 22.
Erythrae, III, 33.
Erzählung, narratio, in der Rhetorik, V, 233 ff.
Erziehung der Kinder, bei d. Griechen III, 179 ff. — bei d. Römern, IV, 248 ff.
Etrurien, IV, 5 ff.
Etymologicum Magnum, I, 143. **II, 206.**
Eubulos, I, 134. **II, 131.**
Eudokia, I, 144. **II, 206.**
Eudoros, Skenograph, VI, 183.
Eudoxus, II, 151.
Eugammon, I, 129. **II, 99** ff.
Euklides, I, 135. **II, 171** ff. — als Musikschriftst., V, 24, ff.
Eumeniden, III, 334.
Eumenius, I, 158. **II, 337.**
Eumolpos, II, 90.
Eunapius, I, 142.
Euphorion, I, 136. **II, 155.**
Euphranor, Bildhauer, VI, 79 ff.
Eupolis, 1, 134. **II, 127.**
Euripides, I, 131. **II, 122** ff.
Euripos, III, 30.
Eurotas, III, 19.
Eurymedon, Schlacht am, III, 73.
Eurynome u. die Chariten, III, 313 ff.
Eurypontiden, in Sparta, III, 110.
Eurytus, Pythag., II, 210.
Eusebius Pamphili, I, 138. **II, 188.**
Eustathius, I, 21. 144. **II, 206** ff.
Euthynen, εὐθῖναι, III, 148.
Eutropius, I, 158. **II, 334** ff.

Fabel, der Tragödie, V, 74 ff.
Fabius Pictor, als Maler, VI, 139.
Fabretti, I, 52.
Fabricius, I, 63.
Fabulae Atellanae, II, 383 — palliatae, ib. — praetextae, ib. — togatae, ib.
Facciolati, I, 72.
Fackellauf, λαμπαδηφορία, III, 230.
Familie, bei d. Griechen, III, 177 — bei den Römern, IV, 243 ff.
Fannius, C., Annalist, II, 294.
Farben-Material, die vier Hauptfarben, VI, 177.
Farnesische Stier, VI, 111 ff.
Fasti, II, 281.
Fauces, des röm. Hauses. IV, 262
Fechter, der sterbende (Gallier), VI, 108 ff. — der Borghesische, VI, 135.
Feltre, de, I, 25.
Fescennini versus, II, 282.
Festkalender, röm., IV, 304 ff.
Festspiele, beim Kultus der Griechen, III, 229 ff. — der Römer, IV, 292 ff.
Fetiales (Pater patratus), IV, 303.
Ficinus, I, 25. **31.**
Ficoronische Cista, VI, 116 ff.
Finanzbeamten, in Athen, III, 147 ff.
Finanzwesen, in Athen, III, 155 ff. — röm., IV, 216. 226 ff.
Fingerringe, d. Römer, IV, 271.
Firmicus Maternus, I, 160.
Flavius, Cn., Ius Flavianum, II, 281.
Fleckeisen, I, 100.
Flexion in der indogerm. Sprache, I, 311 ff.
Floralia, IV, 295.
Florus, P. Ann., I, 154. **II, 321.**
Florus, Iul., I, 156. **II, 326.**
Fratres arvales, IV, 303.
Forcellini, I, 72.
Forchhammer, I, 96. 331.
Formenbildung (Flexion), I, 311.
Fortunatianus, I, 159. **II, 338.**

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Forum Iulium, Augusti, Traiani etc., VI, 128 ff.
Fragmentenliteratur, I, 114 ff.
Freinsheim, I, 51.
Fréret, I, 70.
Fries, VI, 152 ff. — am Parthenon, VI, 53.
Frontinus, I, 155. II, 324.
Fronto, I, 157. II, 326 ff.
Fulgentius, Fabius Planciades, I, 159. II, 340 ff.
Furlanetto, I, 106.

Gaia, III, 329.
Gaisford, I, 103.
Gaius, I, 157. II, 327.
Galatia, IV, 53.
Gale, I, 53.
Galenus, I, 141. II, 200. 220.
Gallia, cisalpina, IV, 3 ff. — cispadana, IV, 3 ff. — transpadana, IV, 3 ff. — transalpina, IV, 36 ff.
Gallier, der sterbende (Fechter), VI, 109 ff.
Ganymedes, III, 316.
Garatoni, I, 73.
Gargara, III, 33.
Gargilius Martialis, I, 160.
Gastfreundschaften der Griechen, III, 203.
Gataker, I, 52.
Gaudentius, Musikschriftst., V, 26.
Gaza, I, 25. 33. 144. II, 207.
Gebet, d. Griechen, III, 227 ff. — der Römer, IV, 290 ff.
Geburts- und Heilgötter, nach griech. Mythos, III, 321 ff.
Geel, Jac., I, 103.
Geheimkulte, Mysterien, III, 233 ff.
Geldsorten, in Athen, III, 155 ff. — bei d. Römern, IV, 218 ff.
Gellius, Aulus, I, 21. 157. II, 328.
Gemmenschneidekunst, VI, 98 ff. 142 ff.
Geographie, der Griechen, II, 228 ff.
Geminus, II, 173.
Georgios a. Pisidien, I, 142. II, 202.
Geraestos, III, 30.
Geräthe u. Gefässe, Arten derselben, VI, 166 ff.
Gerhard, I, 89.
Gerichtswesen, in Athen, III, 151 ff.
Germania, IV, 44 ff.
Germanicus, Uebers. von Aratus' Phaenom., I, 156. II, 309 ff.
Germanicus, sogen., Statue, VI, 135.
Gerusia in Sparta, III, 111 — in Kreta, III, 123.
Geschichte d. Philologie, I, 20 ff. — der bildenden Kunst, VI. 1 ff.
Geschlechtsdörfer, Gaue, in Italien, IV, 72 ff.
Gesims, VI, 153.
Gesner, I, 65.
Gewicht, Geld und Masse, in Athen, III, 155 ff. — bei d. Römern, IV, 216.
Giebelgruppen des Athenetempels in Aegina, VI, 80 ff. — am Parthenon, VI, 51.
Giganten, im griech. Mythos, III, 291.
Gitiades, Bildhauer, VI, 27.
Gladiatorenkämpfe, IV, 299 ff.
Glasarbeiten, VI, 175.
Glaukias, Bildhauer, VI, 29.
Glaukos a. Chios (od. Samos), Metallarbeiter, VI, 24 — a. Argos, Bildhauer, VI, 29.
Glykon, Bildhauer, VI, 134.
Glykoneïscher Vers, V, 216.
Gold, als Münzmaterial. VI, 191.
Gorgasos, Maler, VI, 34.
Gorgias, Sophist, II, 211.
Gortŷn, Gortŷna, III, 29.
Gothische Laute, I, 305.
Götter, des Himmels, nach griech. Mythos, III, 295 — nach röm. Mythos, IV, 321 — Götter des Gewässers u. des Meeres, nach griech. Mythos, III, 325 ff. — nach röm. Mythos, IV, 321 — Götter der Erde und der Unterwelt, nach griech. Mythos, III, 329 ff. — Götter nach röm. Mythos, IV, 319 ff. — des Schicksals u. des Lebens, IV, 321 ff. — orientalische bei d. Römern, IV, 322.
Göttersage, nach griech. Mythos, III, 294 ff.
Göttling, I, 88.
Grabinschriften der Scipionen, II, 280.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Gräberanlagen, VI, 164.
Gracchanus, Iun., Histor., II, 264.
Gracchi, Tib. u. Gaius, IV, 85.
Gradation d. Adjectiva in d. indogerm. Sprache, I, 314 ff.
Γραικοί, III, 2.
Grammatik, I, 15 — griechische, II, 1 ff. — lateinische, II, 237 ff.
Γραμματικός, I, 20.
Granius Licinianus, I, 156. **II, 326.**
Gratius Faliscus, I, 153. **II, 309.**
Grävius, I, 49.
Gregoras, Nikephor., I, 143. **II, 204.**
Gromatici (Agrimensores), II, 347.
Gronovius, Jac., I, 59.
Gronovius, Jo. Fr., I, 48.
Grote, I, 103.
Grotius, I, 46.
Grundzüge der aristotel. Poetik, V, 57 ff.
Gründung Roms, IV. 74.
Gruter, I, 49.
Gryneia od. Grynion, III, 33.
Gude, I, 51.
Gyaros, III, 31.
Gymnasien, VI, 161 ff.
Gymnastik, der Spartaner, III, 118.
Gypsarbeiten, VI, 168.
Gythium, III, 20.

Haartracht, d. Römer, IV, 270.
Haase, I, 95.
Hades, III, 334.
Hadrianus, Rhetor, I, 142.
Hafniensis Bibliotheca (in Kopenhagen), I, 128.
Halbgötter u. Heroen, bei d. Römern, IV, 322.
Haliartus, III, 9 — Schlacht b., III, 82.
Halikarnassos, III, 34.
Hallen, VI, 161.
Halm, I, 95. 331.
Hand, I, 85.
Handel, bei den Griechen, III, 200 — bei d. Römern, IV, 281 ff.
Handschriften-Familien, I, 256 ff.
Handschriften-Kataloge, I, 115 ff.
Handwerker, bei d. Griechen, III, 199 — bei d. Römern, IV, 280 ff.
Haplographie, I, 251.
Hardouin, I, 44.
Harless, I, 68.
Harmenopulos, Konstantinos, I, 144.
Harmonik, V, 12.
Harmosten, in Sparta, III, 116.
Harmosynen, in Sparta, III, 116.
Harpokration, II, 197.
Harpyienmonument von Xanthos, VI, 31.
Hase, I, 105.
Hastati, IV, 229.
Haupt, I, 95.
Hauptdisciplinen d. Philologie, I, 7.
Haupterfordernisse der rednerischen Darstellung, V, 248 ff.
Hauptgötter, der Griechen, III, 295 ff.
Hausgeräthe, d. Griechen, III, 295 — d. Römer, IV, 263 ff.
Hebe, III, 316.
Hegias (od. Hegesiás), Bildhauer, VI, 29.
Hegius, I, 25. **40.**
Heiligthümer der Heroen, bei d. Griechen, III, 221.
Heindorf, I, 81.
Heinsius, Dav., I, 48.
Heinsius, Nic., I, 49.
Hekataeus a. Milet, Logograph, I, 130. **II, 111** ff.
Hekataeus a. Abdera, I, 136. **II, 163.**
Heliasten, *ἡλιασταί*, III, 144.
Helices, in d. Architektur, VI, 150.
Helikon, Geb., III, 7. 9.
Heliodorus, I, 139. II, 179.
Helios, III, 317.
Hellenen, III, 55 ff.
Heloten, III, 109.
Helvius Cinna, II, 296.
Hemigraphie, I, 251.
Hemina, Cassius, I, 145. **II, 293.**
Hemsterhuis, I, 23. **60.**
Hephaestion, I, 141. **II, 196.**
Hephaistos, nach griech. Mythos, III, 298 ff.
Heptachord, V, 7.
Ἑπτάγωνον, V, 34 ff.
Hera, nach griech. Mythos, III, 297 ff.
Heraea, III, 22.
Herakles, farnesischer, VI, 134 — Torso des Herakles im Vatican, VI, 133.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Heraklitos, I, 134. **II, 112. 210.**
Heraldus, I, 43.
Herbergen, bei d. Griechen, III, 203.
Herennius Dexippus, I, 142. II, 185.
Hermann, Gottfr., I, 80.
Hermann, K. Fr., I, 93.
Hermeneutik, I, 264 ff.
Hermes, nach griech. Mythos, III, 308 ff.
Hermesianax, I, 136.
Hermogenes, I, 138. II, 189 ff.
Hermon, Bildhauer, VI, 29.
Hermotimus, Naturphilos., II, 211.
Herodian, d. Histor., I, 138. **II, 184.**
Herodian, Aelius, d. Grammat., I, 140. **II, 196.**
Herodot, I, 131. **II, 182** ff.
Heroen, der Kunst, III, 337.
Heroensage, III, 335 ff.
Herophilus, II, 173.
Hesiod, I, 129. **II, 101.** 109.
Hestia, nach griech. Mythos, III, 310 ff.
Hestiaeotis, III, 6.
Hesychius, I, 140. **II, 197.**
Ἑταιρίαι, in Kreta, III, 125.
Heusde, I, 104.
Heusinger, I, 64.
Hexameter, daktyl., V, 157 ff. — äolischer, V, 169 ff.
Hexapodie, V, 145.
Hyne, I, 67.
Hiatus, in d. Metrik, V, 153.
Hierax, Musiker, V, 22.
Hierokles, I, 143. **II, 205.**
Hieronymus, I, 160. **II, 342.**
Hilarius, I, 160.
Himerius, I, 139. **II, 102** ff.
Himmelserscheinungen, in d. Mantik d. Griechen, III, 251 ff.
Hippias u. Hipparch, d. Pisistratiden, III, 69.
Hipparch, v. Nicaea, I, 135. **II, 178.** 226.
Hipparchen, Ἵππαρχοι, III, 150.
Ἵππεῖς, III, 180.
Hippias, a. Elis, Sophist, II, 211.
Hippodamus, Pythagor., II, 210.
Ἱππόδρομος, VI, 160.
Hippokrates, I, 132. **II, 152.**
Hippokration, Valerius, I, 140.
Hipponacteus versus, V, 202.
Hipponax, I, 130. **II, 105** ff.
Hirtius, I, 151.
Hispania, IV, 39 ff.
Histria, Istria, IV, 4.
Holstenius, I, 51.
Holzschnitzerei, VI, 170.
Homer, I, 129. **II, 92** ff.
Homeriden, II, 93.
Horatius, I, 152. **II, 306** ff. — seine Ars poetica, V, 129 ff.
Hortensius, II, 302.
Hotomannus, I, 42.
Hudson, I, 53.
Humboldt, W. v., I, 79.
Huschke, I, 69.
Hyakinthien, spartan. Fest, III, 274 ff.
Hyginus, Grammat., II, 312 ff.
Hyginus Gromaticus, I, 155. **II, 324.**
Hymettus, III, 3.
Ὑπαιθρον, VI, 157 ff.
Hypatia, II, 198 ff.
Ὑπέρβατον, V, 263 ff.
Ὑπερβολή, V, 264 ff.
Ὑπηρέται, III, 139.
Hyperides, I, 132. **II, 141** ff.
Ὑπονομή, V, 279.
Ὑποφορά, V, 277 ff.
Hyporchem, V, 21.
Ὑποσιώπησις, V, 281.
Hypotrachelium, VI, 150.
Hypsikles, I, 141.

Ialysos, St. auf Rhodos, III, 34. 36.
Ialysos, Gemälde des Protogenes, VI, 92.
Iambus, V, 191 ff.
Ibykus, I, 130. **II, 107.**
Ictus, rhythmischer, V, 144.
Ida, Geb. auf Kreta, III, 28.
Ideales Gebiet d. Philologie, I, 6.
Ikaros, Ikaria, III, 35.
Ilgen, I, 70.
Ilissos, III, 12.
Illyricum od. Illyris, IV, 29.
Illyris Romana, IV, 29 — Ill. Graeca, IV, 80.
Imbros, III, 34.
Incunabeln, I, 128.
Inghirami, I, 106.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ino-Leukothea, III, 327 ff.
Inschriften, I, 162 ff.
Instrumente, musikalische, der Griechen, V, 15. **31** ff. — der Römer, V, 50 ff.
Interpretation, I, 277 ff.
Interregnum, IV, 78.
Interrex, zur Zeit d. röm. Könige, IV, 123 — zur Zeit der Republik, IV, 169.
Ionia, III, 33.
Ionischer Baustil, VI, 19 — Monumente ion. Baustils aus d. ältern Zeit, VI, 20 ff.
Ionischer Rhythmus, Ionicus a maiore u. a minore, V, 213 ff.
Iris, III, 316.
Isaeus, I, 132. **II. 140** ff.
Isagoras, III, 69.
Isidorus, I, 21. 159. **II, 341.**
Isigonos, Bildhauer, VI, 106.
Ismênos Fl., III, 9.
Isokrates, I, 132. **II, 140.**
Ἰσοτελεῖς, III, 131.
Isthmien, *τὰ Ἴσθμια*, III, 263 ff.
Italia, IV, 2 ff.
Ithaka, III, 27.
Ithôme, III, 21.
Ithyphallikon, V, 187.
Iunius Gracchanus, Histor., II, 294.

Jacobi, Fr., I, 70.
Jahn, Otto, I, 97.
Jahreszeiten, III, 43 ff.
Jamblichus, Philos., I, 140. **II, 195.**
Jamblichus, Romandichter, II, 179.
Joannes a. Damaskus, I, 143.
Josephus, I, 137. **II, 181** ff.
Jugendunterricht, bei d. Griechen, III, 180 ff. — bei d. Römern, IV, 248 ff.
Jugurtha, IV, 86.
Julianus Apostata, I, 139. **II, 193.**
Julius Paulus, I, 158.
Jus Aelianum, II, 350.
Juvenalis, I, 155. **II, 316.**

Kadmus a. Milet, Prosaiker, II, 111.
Kairos, Erzstatue des Lysippos, VI, 86.
Kaiserherrschaft in Rom, IV, 88 ff.
Κακέμφατον, Fehler in d. Rede, V, 250.
Κακόζηλον, Fehler in der Rede, V, 250 ff.
Kalender, des J. Cäsar, IV, 64 ff.
Kalenderdaten, III, 43.
Kalliergos, I, 25. **35.**
Kallimachus, I, 20. 135. **II, 156** ff. 169.
Kallînus, I, 130. **II, 104.**
Kallion, Bildhauer, VI, 26.
Kalliphon, Maler, VI, 34.
Kallon, Bildhauer, VI, 29.
Καλοφόροι, in Kreta, III, 125.
Kambunisches Gebirg, III, 4.
Kamiros, III, 34. 36.
Kampfspiele beim Kultus d. Griechen, III, 229 ff. — der Römer, IV, 292 ff.
Kanachos, Bildhauer, VI, 29.
Karneen, spartan. Fest, III, 275 ff.
Καρπαία (Waffentanz), V, 219.
Karpathos, III, 36.
Karyatiden, VI, 151.
Karystos, III, 30.
Kasten od. Lade des Kypselos, VI, 21 ff.
Κατάχρησις, V, 259.
Katharsis, der Tragödie, V, 70 ff.
Kebes, a. Theben, II, 210.
Kebren, III, 33.
Keltische Laute, I, 303.
Kenaeum, III, 30.
Kephallenia, III, 27.
Keôs, Insel, III, 31.
Kephalas, Konstantinos, I, 21. 142. **II, 201.**
Kephissos, Fluss, III, 7. 9. 12.
Kerameikos, in Athen, III, 14.
Keraunisches Gebirg, III, 4.
Kerykes (Staatsherolde), III, 116.
Kimon, Staatsmann, III, 73.
Kinaethon, II, 99.
Kinder, der Griechen, III, 179 — der Römer, IV, 246 ff.
Kirchhoff, I, 101.
Κιθάρα, V, 33.
Kithäron, III, 12.
Kithion, St. auf Kypros, III, 36.
Klazomenae, III, 33.
Kleanthes, Maler, VI, 28.
Klearchos, Erzgiesser, VI, 26.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Kleidung, der Griechen, III, 189 ff. — der Römer, IV, 265 ff.
Kleinasien, IV, 24 ff. — Inseln der kleinasiat. Küste, III, 34 ff.
Kleisthenes, III, 69.
Kleisthenes, Skenograph, VI, 183.
Klemens s. Clemens.
Kleomedes, I, 141.
Kleomenes, Bildhauer, VI, 134.
Kleomenischer Krieg, III, 93.
Kleruchie, κληρουχία, III, 171.
κλῖμαξ, V, 269 ff.
Klonas, Musiker, V, 22.
Knidos, III, 34 — Schlacht bei, III, 83.
Knossos, Knosos, III, 29.
Köchly, I, 99.
Königthum, altes griech., III, 98 ff. — in Sparta, III, 110 ff. — in Rom, IV, 77 ff. 122 ff.
Κοινωνία, V, 278 ff.
Κωλαγρέται, III, 148.
Kolonien, griech., III, 60 ff.
Kolonialverhältnisse, griech., III, 170 — röm. IV, 210 ff.
Kolónos Hippios, bei Athen, III, 15.
Kolophon, III, 33.
Koloss v. Rhodos, VI, 107 ff.
Koluthus (Koll.), I, 137. **II, 177.**
Komnena, Anna, I, 143. **II, 204.**
Komödie, griech., II, 125 ff. — dorische, II, 126 — attische, alte, II, 126 ff. — mittlere, II, 131 — neuere, II, 160.
Komödie, in Aristoteles' Poetik, V, 65.
Konstantinos Harmenopulos, I, 144.
KanstantinosKephalas, I, 21. 142. **II, 201.**
Konstantinos IV. Porphyrogennetos, I, 143. **II, 204.**
Kopae, III, 9.
Korais, I, 71.
Korinna, I, 134. **II, 114 ff.**
Korinthos, III, 18.
Korkyra, III, 26.
Koronea, III, 9 — Schlacht bei, III, 74.
Kortte, I, 64.
Kós, III, 35.
Kosmas Indikopleustes, I, 148. **II, 205.**
Κόσμοι od. Κόσμιοι, in Kreta, III, 123.
Kragsteine, VI, 152.
Krannon, Schlacht bei, III, 90.
Krasis, in d. Metrik, V, 154.
Krates aus Mallos, I, 20. **II, 170 ff.**
Kratinos, Bildhauer, VI, 29.
Kratinus, Dichter, I, 134. **II, 127.**
Kraton, Maler, VI, 28.
Kratylus, a. Athen, Naturphilos., II, 210.
Kreophylos, II, 99.
Kreta, III, 28. 29.
Kriegsbeamte, in Athen, III, 149 — bei d. Römern, IV, 234.
Kriegswesen, in Athen, III, 166 ff. — bei d. Römern, IV, 227 ff.
Kritik, I, 187 ff. — diplomatische od. Handschriften-Kritik, I, 194 ff.
Kritios, Bildhauer, VI, 29.
Krommyon, III, 36.
Krongut, τέμενος, d. Könige in Griechenl., III, 100.
Ktesias, I, 134. **II, 137.**
Kultusstätten, bei d. Griechen, III, 212 ff. — bei d. Römern, IV, 286 ff.
Kühn, I, 52.
Kunst, Eintheilung derselben, V, 2 ff.
Kunstwirkerei, bei Homer, VI, 18.
Küster, I, 59.
Kydonia, III, 29.
Kyklades, III, 30.
Kyklische Dichter, II, 99 ff.
Kyklopen, kyklopische Mauern, VI, 7 ff.
Κύκλος, Redefigur, V, 269.
Kyllene, Geb., III, 22 — Stadt, III, 23.
Kylon, III, 68.
Kyme, III, 33.
Kynosarges, bei Athen, III, 15.
Kynoskephalä, Schlacht bei, III, 95.
Kynuria, III, 17.
Kypros, III, 36.
Kythera, III, 28.

Laberius, I, 153. **II, 297 ff.**
Labyrinthe, VI, 10. 13 ff.
Lachmann, I, 87.
Lactantius, I, 160. **II, 342.**
Lacunaria, VI, 153.
Lade, Insel, III, 35 — Schlacht bei, III, 70.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

2. Lade od. Kasten des Kypselos, VI, 21 ff.
Lactus, Pomponius, I, 25. **30.**
Laevius, Dichter, II, 297.
Lakedämon, III, 19 ff.
Lakonien, III, 19.
Lambinus, I, 25. **39.**
Lamischer Krieg, III, 90.
Lampridius, I, 158. **II, 334.**
Landhäuser, Bauart derselben, VI, 164.
Landinus, I, 25. **30.**
Landwirthschaft, bei d. Römern, IV, 278 ff.
Laokoongruppe, VI, 110 ff.
Larcher, I, 70.
Laskaris, Andreas, I, 25. **35.**
Laskaris, Constantinus, I, 25. **34.**
Lasus, II, 109.
Latini, 'Halbbürger', IV, 107. 111.
Latium, IV, 8 — Lat. vetus, IV, 9 ff. — Lat. novum, IV, 10 ff.
Laudationes, II, 182.
Laurentiana (Bibliotheca), I, 117 ff.
Laurentius Lydus, I, 142. **II, 203.**
Laurentius Valla, I, 25.
Laurion, III, 12.
Leake, 1, 102.
Lebadêa, III, 9.
Lebedos, III, 33.
Leges XII tabul., I, 145. **II, 280** ff.
Leges regiae, II, 280.
Legion, röm., IV, 229. 285.
Lehrs, I, 92. 330.
Leichenbestattung u. Trauer d. Griechen, III, 207 ff.
Λειτουργίαι, III, 161.
Lemnos, III, 34.
Lenäen ('Kelterfest'), III, 271 ff.
Lennep, D. J., I, 103.
Lennep, J. D., I, 63.
Leocharcs, VI, 79.
Leo Diaconus, I, 143.
Leo VI. Philosophus, I, 144.
Leonidas, III, 72.
Leros, Insel, III, 35.
Lesbonax, I, 138.
Lesbos, III, 34.
Lesches, I, 129. II, 99 ff.
Letronne, I, 106.
Leukadia, Leukas, III, 26.
Leukippus, Philos., II, 211.
Leukopetra, Schlacht bei, III, 97.
Leukothea-Relief der Villa Albani, VI, 31 ff.
Leuktra, Schlacht bei, III, 84.
Lex Iulia, IV, 212 — Iulia municipalis, IV, 213 — Rubria, IV, 213.
Ληξιαρχοι, III, 136.
Libanius, I, 139. **II, 192.**
Liberi, Stand der 'Freien', IV, 105.
Libri augurales, II, 281 — magistratuum (darunter lintei), II, 281 — Pontificum, II, 281.
Licinianus, Granius, I, 156.
Licinische Gesetze, IV, 80.
Licinius, L., Crassus, Fragm. d. Reden, I, 146.
Licinius Macer, I, 145. II, 300.
Lictores, IV, 177.
Liguria, IV, 3.
Linacer, I, 25. **39.**
Lindenbrog, Fr., I, 50.
Lindenbrog, Heinr., I, 50.
Lindos, III, 34. 36.
Linos, II, 89.
Lipsius, I, 45.
Litauische Laute, I, 305.
Literaturgeschichte, griech., II, 84 ff.
Λιθικά, I, 147.
Lithochromie, VI, 179.
Lituus, V, 54.
Livius Andronicus, I, 145. **II, 283** ff.
Livius, Titus, I, 151. **II, 310** ff.
Lobeck, I, 82.
Lochagen, III, 121. 150.
Logaödischer Vers, V, 214 ff.
Λογεῖον, VI, 159.
Logisten, *λογισταί*, III, 148.
Logistêrion, III, 148.
Lokris, östliches, III, 8 — westliches, *Λοκροὶ Ὀζόλαι*, III, 7.
Longinus, Cassius, I, 139. **II, 192.** V, 121 ff. 123 ff.
Longos, I, 139. **II, 180.**
Longus Velius, I, 154. **II, 322.**
Löwe von Chaeronea, VI, 97.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

öwenthor von Mykenä, VI, 11 ff.
ucania, IV, 22.
ucanus, I, 155. II, 318.
uceres, IV, 74. 100.
ucian, I, 138. **II, 190.**
ucilius, C., Satir., I, 145. **II, 292.**
ucilius jun., I, 156.
ucretius Carus, I, 152. **II, 296 ff.**
udi Apollinares, IV, 295.
udi Megalenses, IV, 295.
uperci, IV, 303.
ustrum, IV, 151.
ycia, IV, 51.
ycaonia, IV, 52.
ydia. IV, 50.
ykabettus, III, 12.
ykophron, I, 135.
ykurgus, Gesetzgeber, III, 64.
ykurgus, Redner, I, 132. **II, 141.**
ὑρα, V, 32 ff.
yrik, griech., II, 103 ff. 113 — melische (äolisch-dorische), II, 106 ff.
ysias, I, 131. **II, 189 ff.**
ysippos, Erzbildner, VI, 35 ff. 81 ff.
ysis, Pythagor., II, 210.

---

acedonia, IV, 30 ff.
acrobius, I, 159. **II, 340** — über Musik, V, 50.
advig, I, 109.
affei, I, 72.
ἀγαδις, V, 35.
agister equitum, IV, 169.
agistratus, römische, zur Zeit der Republik, ordinarii, IV, 129 ff. — extraordinarii, IV, 167 ff. — minores, IV, 172 — unter den Kaisern, IV, 202 ff.
agna Graecia, IV, 22 ff.
agnesia, Schlacht bei, III, 95.
ai, Ang., I, 107.
αγαλογία, V, 251.
alalas, Ioa., I, 143. **II, 203.**
alchus, I, 142.
alea, Vorgeb., III, 19.
alerei, VI, 138 — mit Wasserfarben, VI, 177 ff. — enkaustische, VI, 178 ff.
allius Theodorus, I, 159. **II, 340.**
Malzeiten u. Symposien, d. Griechen, III, 193 — cena u. comissatio, der Römer, IV, 273.
Mamertinus, Claudius, I, 159. **II. 387.**
Mamertus, Claudianus, I, 161.
Manetho, I, 137. **II, 175.**
Manilius, I, 153. **II, 310.**
Manipularstellung, des röm. Heeres, IV, 229.
Mantik, bei d. Griech., III, 242 ff.
Mantinea, III, 22 — Schlacht bei, III, 85.
Manutius, P., I, 25. **32.**
Marathon, III, 13.
Marcellus Empiricus, I, 160.
Marcellus Sideta, I, 141. **II, 174 ff.**
Marciana od. St. Marci (Bibliotheca) in Venedig, I, 122.
Marinus, Geogr., II, 186.
Markland, I, 57.
Marmor-Arten, VI, 145.
Marmor Parium, II, 166.
Marschrhythmus, V, 181.
Martialis, I, 156. **II, 317.**
Martianus Capella, I, 21. 159. **II, 340** — über Musik, V, 50.
Masse, Längen-, und Hohlmasse, in Athen, III, 157 — der Römer, IV, 220 ff.
Mathematik, d. Griechen, II, 220 ff. — der Römer, II, 347.
Mauretania (Maurit.), IV, 58 ff.
Mausolëum, VI, 94 ff. — des Augustus, VI, 120 ff. — des Hadrian, VI, 131.
Maximus, I, 141. **II, 175.**
Maximus Tyrius, I, 140.
Mazzochi, I, 72.
Medicëische Venus, VI, 134.
Medusenbüste, VI, 33.
Megakles, Archon, III, 68.
Megara, III, 16.
Megaris, III, 16.
Megasthenes, I, 136. **II, 168.**
Meineke, I, 86.
Μέλωαις, V, 250.
Mela, Pomponius, I, 154. **II, 320.**
Meleager, I, 135. **II, 158.**
Melikertes-Palämon, III, 327.
Melissus a. Samos, II, 210.

Mêlos, Insel, III, 31.
Memoriren der Rede, V, 297 ff.
Menagius, I, 44.
Menander, I, 136. **II, 160.**
Menschengeschlecht, Ursprung desselben nach griech. Mythos, III, 291 ff.
Mercerius, I, 42.
Merobaudes, Flavius, II, 332.
Merula, I, 46.
Messene, III, 22.
Messenien, III, 21 — Messenische Kriege, III, 65, 73.
Μετάληψις, V, 259 ff.
Metallguss, VI, 169.
Μεταφορά, V, 254.
Μετάθεσις, V, 275 ff.
Methâna, III, 19.
Methodik d. Philologie, I, 19.
Methodiker, methodische Schule der Aerzte, II, 219.
Methône, III, 22.
Methymna, III, 34.
Metochita, Theod., I, 143. **II, 205** ff.
Meton, III, 43.
Μετωνυμία, V, 257 ff.
Metopen, VI, 19 — von Selinus, VI, 27 ff. — am Parthenon, VI, 51 ff.
Metrodorus, Naturphilos., II, 211.
Μετρονόμοι, III, 146.
Meursius, I, 46.
Mikkiades, Bildhauer, VI, 25.
Mikon, Maler u. Bildhauer, VI, 43 ff.
Miletus, III, 34.
Miltiades, III, 70.
Mimi, II, 283.
Mimik, der Griechen u. Römer, V, 217.
Mimnermus, I, 130. **II, 104.**
Minucius, M., Felix, I, 157. **II, 328** ff.
Minuskelschrift, I, 219.
Mionnet, I, 105.
Mithridates, Kriege mit demselben, IV, 86.
Mittelitalien, IV, 4.
Mnaseas, II, 165.
Mnemosyne u. die Musen, III, 314 ff.
Mnesarchos, ältester Steinschneider, VI, 98 ff.
Modestinus, Herennius, I, 158.
Moeris, Aelius Atticista, I, 140. **II, 196.**
Moesia, IV, 34 ff.
Moiren, *Μοῖραι*, III, 321 ff.
Molossia, III, 5.
Mommsen, I, 99. 331.
Monate, griech., III, 39 ff. — röm., IV, 62 ff.
Monatsnamen, d. Athener, Spartaner, Böotier, Delphier, III, 41 — d. Römer, IV, 62 ff.
1. Moneta, Juno, VI, 186.
2. Moneta, 'Geld', VI, 186.
Monk, I, 103.
Monopteros, VI, 156.
Montfaucon, I, 45. 115 ff.
Monumentum Ancyranum, II, 311.
Morelli, I, 73.
Morus, I, 68.
Mosaik, VI, 141.
Moschus, I, 135. **II. 159.**
Mothakes, in Lakonien, III, 109.
Müller, C. O., I, 90.
Mummius, L., III, 97.
Municipia, IV, 206. 207. **208** ff.
Munychia, III, 15.
Münzen, I, 182 ff.
Münz-Kabinette, die bedeutendsten, I, 182.
Münz-Prägung, VI, 188 ff.
Münzstempelschneider, VI, 198.
Muretus, I, 25. **32.**
Murrinische Gefässe, VI, 176.
Musaeus, mythischer Dichter, II, 88 ff.
Musaeus, Dichter v. Hero u. Leander, I, 137. **II, 177** ff.
Museen, mit zahlreichen Inschriften, I, 162.
Museen, mit Kunstalterthümern, I, 176 ff.
Musgrave, I, 58.
Musik, der Griechen, V, 1 ff. 9 ff. — der Römer, V, 47 ff. — als Unterrichtsgegenstand der Griechen, III, 181 ff.
Musikschriftsteller, der Griechen, V, 23 ff. — der Römer, V, 50.
Musurus, I, 25. **35.**
Mykale, Schlacht bei, III, 72.
Mykenae, III, 18.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

lykonos, Insel, III, 31.
lyron, Bildhauer, VI, 39 ff.
lysia, IV, 49.
lysterien od. Geheimkulte, II, 233 ff.
lythologie, griech., III, 276 ff. — röm., IV, 312 ff.
ytilene, III, 35.
yus, III, 34.

Ἄβλα od. *Ναβλάς*, V, 36.
aevius, Cn., I, 145. **II, 284.**
aiaden, III, 331.
amatianus, I, 161. **II, 332.**
amen, der Römer, IV, 253 — d. röm. Sklaven, IV, 253 ff.
ationalfeste, der Griechen, III, 255 ff.
ationalvereinigungen, der Griechen, III, 172 ff.
aturphilosophen, griech., II, 210. 211.
aturwissenschaften, griech., II, 216 ff. — römische, II, 345 ff.
auarchen, in Sparta, III, 116.
αὐχρατίαι, III, 128.
aupaktos, III, 7 — Friede zu, III, 94.
auplia, III, 18.
autodiken, III, 146.
axos, III, 31.
azarius, I, 159. **II, 337.**
ebengötter, der Griechen, III, 312 ff.
emea, III, 18.
emeen, *τὰ Νέμεα*, III, 262 ff.
emesianus, I, 161. **II, 330.**
emesis, III, 323 ff.
eodamóden, in Lakonien, III, 109.
epos, Corn., I, 151. **II, 301.**
esiotes, Bildhauer, VI, 29.
estor a. Laranda, I, 141. **II, 176.**
euplatoniker, II, 216.
eupythagoreer, II, 216.
ccoli, I, 25. 29.
icomachus, I, 140. **II, 198.**
ebuhr, I, 81.
gidius Figulus, II, 303.
kander, a. Kolophon, I, 135. **II, 155 ff.**
kander, I, 136.
ke, III, 315 ff. — Nike Apteros, Tempel der, VI, 58.
kephoros Bryennios, I, 143. **II, 204.**
Nikephoros Gregoras, I, 143.
Niketas Patricius, I, 144.
Nikias, Friede des, III, 78
Niobegruppe, VI, 75 ff.
Nitzsch, I, 85.
Nizolius, I, 25. **32.**
Nolanus, Paulinus, I, 161. **II, 331.**
Νόμισμα, VI, 185.
Νόμοι, Tonstücke, Compositionen, V, 18. 20.
Nomophylakes, in Sparta, III, 116.
Nonius Marcellus, I, 159. **II, 339.**
Nonnus, I, 137. **II, 176** ff.
Noricum, IV, 46.
Norisius, I, 52.
Notenschrift, Tonschrift, Semaiographie, V, 18. 27 ff.
Novius, I, 145. II, 289.
Numa Pompilius, IV, 78.
Numenius, Rhetor, I, 142.
Numidia, IV, 58.
Numismatik, VI, 184 ff.
Nummus, VI, 185.
Nymphen, Fluss-, Wald- und Bergnymphen, III, 331.

Oberitalien, IV, 3.
Oberlin, I, 71.
Oberrechnungsbehörde, in Athen, III, 148.
Obsequens, Jul., I, 158. **II, 330.**
Odeion, in Athen, von Herodes Atticus, VI, 132.
Oechalia, III, 22.
Oenoë, III, 13.
Oenusae, Inselgruppe b. Messina, III, 28 — bei Chios, III, 35.
Okeanos u. sein Geschlecht, nach griech. Mythos, III, 325 ff.
Okellos, Pythag., II, 210.
Oktachord, V, 17.
Oktaëteris, oktaëterischer Cyclus, III, 42.
Olen, II, 89.
Oliaros, Insel, III, 31.
Olympia, III, 24. — Ausgrabungen, VI, 258 ff.
Olympiadenrechnung, III, 45 ff.
Olympien, *τὰ Ὀλύμπια*, III, 256 ff.
Olympiodorus, I, 142.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Olympos, Geb., III, 5.
Olympos, Sänger, II, 90.
Olympos, der Jüngere, Musiker, V, 19 ff.
Olynthischer Krieg, III, 83.
Onatas (nicht Onatos), Bildhauer, VI, 29.
Ὀνοματοποιΐα, V, 258 ff.
Onosander, I, 141. **II, 199.**
Opfer u. Opfergebräuche, beim Kultus d. Griechen, III, 222 ff. — der Römer, IV, 291 ff.
Opfer-Mantik, d. Griechen, III, 250 ff.
Ὀπισθόδομος, VI, 157.
Oppianus a. Anazarbus od. Korykus, I, 137. **II, 175.**
Oppianus a. Apamea, I, 137. **II, 175.**
Optische Technik in d. Kunst, VI, 181 ff.
Orchestik, der Griechen und Römer, V, 217 ff.
Orchestra, VI. 159.
Orchomenos, in Böotien, III, 9.
Orakel, III, 242 ff.
Orakelsprüche, III, 249 ff.
Oreaden, III, 331.
Orelli, I, 85.
Orestes-Relief von Aricia, VI, 32.
Organisation des römischen Reichs, IV, 204 ff.
Organon d. Philologie, I, 8. 10.
Oribasius, I, 141. **II, 200.**
Orion, I, 140. **II, 197.**
Orôpos, III, 10. 13.
Orosius, I, 158. **II, 336.**
Orpheus, II, 87.
Ὀρφικά, I, 137; s. auch Orpheus.
Oertlichkeiten des Kultus, bei d. Griechen, III, 212 ff. — bei d. Römern, IV, 286 ff.
Orus, II, 197.
Osann, I, 89.
Ossa, III, 5.
Ostium, des röm. Hauses, IV, 259.
Oudendorp, I, 60.
Overbeck, I, 101. 331.
Ovidius, I, 152. **II, 308** ff.

Pacatus, Drepanius, I, 159. **II, 337.**
Pacuvius, I, 145. **II, 284** ff. — Maler, VI, 140.
Padus, IV, 3.
Päane, V, 21.
Pädonomen, in Sparta, III, 116.
Päon, V, 206.
Paläographie, I, 194 ff.
Palaestina, IV, 55 ff.
Palatina (Bibliotheca), I, 122. **126.**
Palilia od. Parilia, IV, 68. 74.
Παλιλλογία, V, 267.
Palimpseste, I, 201 ff.
Palladius, I, 160.
Pallas-Statue in d. Villa Ludovisi, VI, 135.
Palmerius, I, 44.
Pamîsos, Fluss, III, 22.
Pamphylia, IV, 51.
Pamphôs, II, 90.
Pan, III, 332.
Panaenos, Maler, VI, 44.
Panathenäen, III, 266 ff.
Panegyriker, röm., II, 337 ff.
Pankaste oder Pakate, Gemälde des Apelles, VI, 92.
Pankration, III, 229.
Pannonia, IV, 47.
Pantheon, in Rom, VI, 121 ff.
Pantomimik der Römer, V, 222 ff.
Panyasis, I, 133. **II, 132.**
Papier, I, 198.
Paphlagonia, IV, 53.
Paphos, St. auf Kypros, III, 36.
Papinianus, I, 157. **II, 327** ff.
Pappos, I, 141. **II, 198.**
Papyrus, I, 195.
Papyrus-Schriften, I, 196.
Parabase, in d. Metrik, V, 181 ff.
Παράδοξον, V, 279.
Παράλειψις, V, 281.
Παραλία, Πάραλος γῆ, III, 12. 13.
Παρασιώπησις, V, 281.
Parcus, I, 50.
Parische Chronik (Marmor Parium), II, 166.
Parmenides, II, 210.
Parnasos, Geb., III, 7. 9.
Parnes, Geb., III, 12.
Parnon, Geb., III, 17.
Parömiacus, V, 177 ff.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Παρονομασία, V, 273 ff.
Paros, Insel, III, 31.
Parrhasios, VI, 88 ff.
Παρρησία, V, 280.
Parthenius, I, 136. **II, 157** ff.
Parthenon, III, 14. **VI, 45** ff.
Παρθένος, Ἀθηνᾶ, Statue, VI, 48 ff.
Passeratius, I, 41.
Passow, I, 85.
Patmos, III, 35.
Patrae, III, 25.
Patricii, IV, 107. 113.
Patricius, Petrus, s. Magister, I, 142.
Patricius Niketas, I, 144.
Patroni, IV, 112.
Paulinus Nolanus, I, 161. **II, 331.**
Paulus, v. Aegina, Arzt, II, 207.
Pausanias, I, 158. **II, 187.**
Paxos, Insel, III, 26.
Pecunia, VI, 185.
Pedanius Dioscorides, I, 141. II, 199.
Peerlkamp, I, 104.
Peirasos, VI, 7. 10.
Πηχτίς, V, 34 ff.
Pelasger, III, 50 ff.
Pelion, III, 5.
Pelopidas, III, 83 ff.
Peloponnesos, III, 16 ff.
Peloponnesischer Krieg, III, 75 ff.
Pellene, III, 25.
Pempadarchen, III, 150.
Penéus, Fluss in Thessalien, III, 5 — in Elis, III, 23.
Πενταχοσιομέδιμνοι, III, 130.
Pentapodie, V, 145.
Pentathlon, III, 230.
Pentekosteren, III, 121.
Pentelicus, Geb., III, 12.
Peparethos, Insel, III, 30.
Peregrini, IV, 107. 109.
Perfectstamm in d. indogerm. Sprachen, I, 312 ff.
Pergament, I, 196.
Perikles u. sein Zeitalter, III, 73.
Periklymenos, Bildhauer, VI, 107.
Periode, rhythmische, V, 145.
Περίοικοι, in Lakonien, III, 108 ff.
Peripatetiker, II, 214.
Περίπατος, VI, 159.
Peripetie in d. Tragödie, V, 79 ff.
Περίφρασις, V, 263.
Peripteros, VI, 156.
Perizonius, I, 49.
Perottus, I, 25. 30.
Persephone, III, 338.
Persius, I, 155. **II, 315.**
Perspektive, VI, 181 ff.
Pervigilium Veneris, I, 157. **II, 329.**
Petavius, I, 44.
Petrarca, I, 23. 24. **26.**
Petronius, I, 155. **II, 316.**
Peutinger, I, 25. **37.**
Phaedrus, I, 155. **II, 315.**
Phalanx, römische, IV, 229.
Phalêron, III, 15.
Phanokles, I, 136. **II, 157.**
Pharae, III, 25.
Pharsalus, III, 6.
Pherekrates, II, 127. — Pherekratischer Vers, V, 216.
Pherekydes, I, 134, **II, 112.**
Phidias, VI, 36 ff.
Φιδίτια, III, 120.
Phigialia, Apollotempel bei, VI, 66 ff.
Philammon, II, 90.
Philelphus, I, 25. 29.
Philemon, I, 136. **II, 160.**
Philetas, I, 136. **II, 157.**
Philippides, Komödiendichter, II, 161.
Philippus v. Macedonien, III, 86.
Philistus, I, 134. **II, 137** ff.
Philo Judaeus, I, 139. **II, 193.**
Philochorus, I, 136. **II, 164.**
Philodemus a. Gadara, I, 135.
Philolaos, I, 134. **II, 210.**
Philologie, *φιλολογία*, I, 1 ff.
Philopömen, III, 94.
Philosophie, griech., II, 208 ff. — röm., II, 343.
Philostratus, Flavius, I, 139 — Philostr., I. II. III., **II, 191.**
Phlegon, I, 142.
Phlius, III, 18.
Phlyakographie, II, 161. VI, 257.
Phoenicia, IV, 55.
Phokaea, III, 33.

Phokis, III, 7 — Phokischer od. heiliger Krieg, III, 87.
Phokylides, I, 130. **II, 104.**
Phorkys, nach griech. Mythos, III, 326.
Φόρμιγξ, V, 34.
Photius, I, 21. 143. II, 206.
Φρατρίαι, in Attika, III, 126.
Phrygia, IV, 52 ff.
Phrynichus, Tragödiendichter, II, 110.
Phrynichus, Grammatiker, I, 140. **II, 196.**
Phthiotis, III, 6.
Φυλαί, in Attika, III, 126.
Phylarchen, III. 150.
Phylarchus, I, 136. **II, 163.**
Phyromachos, Bildhauer, VI, 106.
Physiologie der Sprache, I, 291 ff.
Picenum, IV, 6.
Pictor, Fabius, ältester röm. Maler, VI, 139.
Pierson, I, 62.
pîla, VI, 150.
Pindar, I, 130. **II, 113** ff.
Piraeeus, III, 15.
Pirkheimer, I, 25. **38.**
Pisa, III, 23.
Pisatis, III, 23.
Pisander, I, 129. **II, 103.**
Pisander, S. des Nestor, I, 141. **II, 176.**
Pisidia, IV, 52.
Pithöus, I, 42.
Planudes, Maximus, I, 142. **II, 201** ff.
Plastik, Werk der, bei Homer, VI, 16 ff.
Plataeae, III, 10 — Schlacht bei, III, 72.
Plato, der Philos., I, 132. **II, 144** ff. 212.
Plato, d. Komödiendichter, II, 130 ff.
Plautus, I, 144. **II, 285** ff.
Plebeii, IV, 107. 113.
Πλεονασμός, V, 251.
Plinius, C. Secundus, d. Aelt., I, 155. **II, 323.**
Plinius, C. Caec. Secundus, I, 154. **II, 321.**
Plinius Valerianus, I, 160.
Plinthus, VI, 150.
Πλοκή, V, 270.
Plotinus, I, 140. **II, 195.**
Plutarch, I, 138. **II, 182** ff. — *περὶ μουσικῆς*, V, 25.
Pluteus (pluteum), Brustlehne, VI, 151.
Pluton, III, 334.
Pnyx, in Athen, III, 14.
Poetik, der Griechen u. Römer, V, 54 ff.
Poetik, Aristoteles' Werk üb. dieselbe, V, 55 ff.
Poggius, I, 25. **27.**
Polemarchen, in Sparta, III, 116 — in Athen, III, 141.
Polemon, I, 136. **II, 165.**
Polemon, Antonius, 'Sophist', II, 189.
Poleten, *πωληταί*, III, 147.
Politianus, I, 25. **31.**
Pollux, Julius, I, 140. **II, 196** ff.
Polyaenus, I, 141. **II, 199.**
Polybius, I, 135. **II, 161** ff.
Polydoros, Bildhauer, VI, 106.
Polygnôtos, Maler, VI, 40.
Polyides, II, 115.
Polykleitos, Bildhauer, VI, 35 ff.
Polymnestos, Musiker, V, 23.
Πολυσύνδετον, V, 270 ff.
Pompeius Trogus, I, 151. **II, 311.**
Pomponius Laetus, I, 25.
Pomponius, L., I, 145. **II, 289.**
Pomponius Mela, I, 154. **II, 320.**
Pontificum libri, II, 281.
Pontus, IV, 53.
Popma, I, 48.
Poppo, I, 89.
Populus Romanus, IV, 105.
Porphyrio, Pomponius, I, 157.
Porphyrius, I, 140. **II, 195.**
Porphyrogennetus, Constantinus, I, 143.
Porson, I, 58.
Porta Nigra in Trier, VI, 132.
Portland-Vase, VI, 176.
Poseidon, III, 326 ff.
Posidippos, II, 161.
Posidonius, I, 136. **II, 168.**
Postes, VI, 150.
Pott, I, 92. 330.
Potter, I, 57.
Praecinctiones, VI, 160.
Praecones, IV, 177.
Praefectus praetorio, urbi etc., IV, 202 ff.
Praetura, IV, 141.
Praktores, *πράκτορες*, III, 148.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Pratinas, I, 134. **II, 111.**
Praxagoras, I, 134.
Praxilla, I, 134. **II, 115.**
Praxiteles, VI, 70 ff.
Preller, I, 96.
Priapos, III, 332. — Priapeischer Vers, V, 216.
Priene, III, 34.
Priester, im griech. Kultus, III, 236 — im röm. Kultus, IV, 302.
Priestergehilfen u. Priesterdiener, bei d. Griechen, III, 240 — bei d. Römern, IV, 302 ff.
Principes, der röm. Legion, IV, 229.
Priscianus, Gramm., I, 21. 159. **II, 340.**
Priscianus, Theod., Medic., I, 160.
Prisci Latini, IV, 71.
Priscus a. Thracien, I, 142.
Privatalterthümer, der Griechen, III, 177 ff. — d. Römer, IV, 243 ff.
Privathäuser, Bauart u. Theile, VI, 162 ff.
Probleme u. deren Lösungen in d. Poesie, V, 113 ff.
Probus, M. Valer., I, 21. 154. **II, 322.**
Proclus, I, 140. **II, 195.**
Procopius, I, 142. **II, 203.**
Prodictator, IV, 167.
Prodikus a. Keos, II, 211.
Prodromos, Theodoros, I, 142. **II, 202.**
Πρόληψις od. *Προκατάληψις*, V, 278.
Πρόμαχος Ἀθηνᾶ, Statue, VI, 56 ff.
Prometheus, Prometheussage, III, 293 ff.
Πρόναος, VI, 157.
Pronomina d. indogerm. Sprachen, I, 318.
Pronominalsuffixa d. indogerm. Sprachen, I, 313.
Propertius, I, 152. **II, 308.**
Propylaeen, III, 14. VI, 57 ff.
Prostylos, VI, 156.
Protagoras, II, 211.
Proteus, III, 328.
Protogenes, Maler u. Bildgiesser, VI, 92 ff.
Protos, Bildhauer, VI, 106.
Provincia, Amtsgebiet, IV, 143 — Provinzialverwaltung, IV, 288 ff.
Prudentius, I, 161. **II, 331.**
Πρυτάνεις, III, 134.
Psellus, Mich. Constantin., I, 143. **II, 205.**
Pseudodipteros, VI, 156.
Pseudoperipteros, VI, 156.
Πτέρωμα, alae, VI, 157.
Ptolemaeus, Claudius, I, 138. **II, 186.** 227 — über Harmonik, V, 25.
Publilius Syrus, I, 152. **II, 298.**
Punische Kriege, IV, 81 ff.
Pydna, Schlacht bei, III, 96.
Pylos, in Messenien, III, 22.
Pyramide des Cestius, VI, 123.
Pyrgoteles, Steinschneider, VI, 101.
Pyrrhiche, III, 118. 124. V, 218.
Pyrrhon, II, 215.
Pythagoras, Pythagoreer, II, 210.
Pythagoras, Bildhauer, VI, 29.
Pythien, *τὰ Πύθια*, III, 261 ff.
Pythier od. Poithier, spartan. Beamte, III, 115.

Quadratschrift, I, 219.
Quadrigiarius, Q. Claudius, I, 145. **II, 299.**
Quaestores urbani od. aerarii, IV, 165 — provinciales, IV, 166.
Quaestura, IV, 163 ff.
Quantität der Vocale, in d. Metrik, V, 148 ff.
Quaternionen d. Handschriften, I, 199. 255.
Quattuorviri (praefecti) iuri dicundo, IV, 173 ff. — viis in urbe purgandis, IV, 175.
Quellen, für die Geschichte der bildenden Kunst, VI, 2 ff.
Quellen d. Philologie, I, 113 ff.
XV viri sacris faciundis, IV, 174.
Quintilianus, I, 154. **II, 320** ff.
Quintus Smyrnaeus, I, 137. **II, 176.**
Quirites, IV, 101 ff.

Rabirius, I, 153. **II, 309.**
Raetia, IV, 46.
Ramnes, IV, 74. 100.
Rangabé, I, 109.
Ravennas, Joh., I, 24. 27.
Rechtswissenschaft der Römer, II, 349 ff.
Redefiguren, *σχήματα*, V, 265 ff. — Eintheilung derselben, V, 266 ff.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Reihe, rhythmische od. metrische, κῶλον, V, 145.
Reinesius, I, 50.
Reinigungen u. Sühnungen, im griech. Kultus, III, 231 ff.
Reisen u. Reisefahrzeuge, der Griechen, III, 203.
Reisig, I, 87.
Reiske, I, 65.
Reiz, I, 68.
Relief, VI, 182. — eines Tempelbrunnens bei Korinth, VI, 32 — eines Steines aus Sparta, VI, 28.
Religionsalterthümer, der Griechen, III, 211 ff. — der Römer, IV, 285 ff.
Republik, römische, IV, 81 ff.
Responsa (Rechtsgutachten), II, 350.
Reuchlin, I, 25. **36.**
Rhea Kybele, III, 329 ff.
Rhetorik der Griechen u. Römer, V, 224 ff.
Rhianos, I, 136. **II, 155.**
Rhinthon, II, 161.
Rhodos, III, 36.
Rhoikos a. Samos, VI, 24.
Rhythmik, der Griechen u. Römer, V, 134 ff.
Rhythmus der Rede, V, 282 ff.
Ribbeck, Otto, I, 101. 332.
Ring des Polykrates, VI, 99 ff.
Ritschl, I, 93.
Roma, IV, 9 — Topographie der alten Roma, IV, 11 ff. — Etymologie des Namens, IV, 75 ff. — die 14 Regionen Roms, IV, 16 ff. VI, 269.
Romulus, IV, 77 ff.
Rufinianus, Jul., I, 159. **II, 338.**
Rufus a. Ephesus, I, 141. **II, 200.**
Rufus, Sext., Festus, I, 158. **II, 335.**
Ruhnkenius, I, 62.
Rundtempel, VI, 156.
Rutilius Lupus, I, 154. **II, 320.**

Sadoletus, I, 25. **31.**
Saiteninstrumente, der Griechen, V, 31 ff. — d. Römer, V, 51. 54.
Sakadas, Musiker, V, 23.
Salamis, Insel, III, 32 — Schlacht bei, III, 72. — Stadt auf Kypros, III, 36.
Salii, IV, 303.
Sallustius, I, 151. **II, 302.**
Salmasius, I, 48.
Σάλπιγξ, V, 38.
Salutatus, I, 24. **27.**
Salvianus, I, 160.
Σαμβύκη, V, 35.
Samniterkriege, IV, 81.
Samnium, IV, 7 ff.
Samos, III, 33. 35. — Samischer Krieg, III, 74.
Samothrake, III, 32.
Sangallensis Bibliotheca (in St. Gallen), I, 124.
Sanskritlaute, I, 302.
Santen, I, 63.
Sappho, I, 130. **II, 107.**
Sardinia, IV, 28.
Sarkophag des Scipio Barbatus, VI, 117.
Satira (Satura), II, 291 ff.
Saturnisches (altitalisches) Versmass, II, 278. **V, 204** ff.
Satyr, des Praxiteles, VI, 71.
Satyrn, III, 331.
Sauppe, I, 69. 331.
Saxius, I, 61.
Scaliger, Joseph, I, 23. **42.**
Scaliger, Julius Caesar, I, 25. **38.**
Scapus, VI, 149.
Scenische Spiele, bei d. Römern, IV, 296 ff.
Schallnachahmungs-Theorie, I, 285 ff.
Schatzhäuser, VI, 10.
Schatzhaus des Atreus, VI, 12 ff.
Σχετλιασμός, V, 279.
Schicksal, nach griech Mythos, III, 321 ff.
Schild des Achilleus, bei Homer, VI, 17.
Schleiermacher, I, 79.
Schluss der Rede, peroratio, V, 237 ff.
Schmuck der Rede, ornatus, V, 252 ff.
Schneider Saxo, I, 69.
Schneidewin, I, 97.
Schömann, I, 88.
Schottius, I, 46.
Schrader, I, 62.
Schreibersünden in d. Handschriften, I, 243 ff.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Schreibgeräthe, I, 198 ff.
Schreibmaterial d. gr. u. röm. Bücher, I, 195 ff.
Schrift, griech., I, 229 — kerkyräische, I, 230 — altdorische, I, 230 — altattische, I, 231 — ionische, I, 231.
Schriftwerke, Form der, I, 199 ff.
Schriftwesen, inneres, gr. u. lat. Schrift, I, 218 ff.
Schütz, I, 68.
Schwarz, I, 64.
Schweighäuser, I, 71.
Scioppius, I, 50.
Scipio Africanus, minor, Fragm. der Reden, I, 146. **II, 295.**
Scribonius Largus, I, 155. **II, 324.**
Scriptores historiae Augustae, I, 157 ff. **II, 334** ff.
Scriverius, I, 48.
Scymnus, II, 165.
Sedulius, I, 161. **II, 338.**
Seeräuberkrieg, IV, 87.
Selene, III, 318.
Semasiologie (Bedeutungslehre), II, 81 ff.
Sempronius, C., Gracchus, Fragm. der Reden, I, 146. **II, 295.**
Sempronius Asellio, Histor., II, 294.
Sempronius Tuditanus, Histor., II, 294.
Senarius versus, V, 192 ff.
Senat, röm., unter den Königen, IV, 125 — zur Zeit der Republik, IV, 178 ff. — unter den Kaisern, IV, 203.
Seneca, rhetor, I, 152. **II, 311** ff.
Seneca, philos., I, 154. **II, 322** ff.
Septa, VI, 155.
Septemviri epulones, IV, 302.
Septimius, L., II, 336.
Serenus, I, 140. **II, 198.**
Serenus Samonicus, I, 161.
Sertorius, IV, 87.
Servi, Unfreie, Sklaven, IV, 105.
Servius, I, 21. **II, 330.**
Servius Tullius, IV, 70 — Servian. Verfassung, IV, 115.
Sextus Empiricus, I, 140. **II, 194.**
Sibyllen, III, 249 ff.
Sibyllina, I, 137. **II, 178.**
Sicilia, IV, 25.
Siculus Flaccus, I, 155. **II, 325.**
Sidonius Apollinaris, I, 161. **II, 332.**
Σιχιννίς, V, 220.
Sikinos, Insel, III, 31.
Sikyon, III, 18.
Silber, als Münzmaterial, VI, 189.
Silên, III, 331.
Silius Italicus, I, 156. II, 314.
Sillax, Maler, VI, 34.
Simmias a. Theben, II, 210.
Simonides a. Amorgos, I, 130. **II, 105.**
Simonides a. Keos, I, 130. **II, 108** ff.
Simplicius, I, 143. **II, 205.**
Sinnfiguren, in der Rhetorik, V, 266. 276 ff.
Sirenen, III, 328.
Sisenna, I, 145. **II, 300.**
Σιτοφύλακες, III, 147.
Skarabäen, VI, 101.
Skenographie u. Skiagraphie, VI, 183.
Skeptiker, II, 215.
Skiathus, Insel, III, 29.
Skiras od. Sklerias, II, 161.
Σκιρῖται, III, 122.
Sklaven, d. Griechen, III, 131 ff. 183 — der Römer, IV, 254.
Skoliendichtung, III, 196 ff.
Skopas, VI, 35 ff. 68 ff.
Skotia od. trochilus, VI, 149.
Skulptur, VI, 170 ff.
Skylla, III, 328.
Skyllis, Bildhauer, VI, 25.
Skyros, Insel, III, 30.
Slavische Laute, I, 304.
Smilis, Bildhauer, VI, 27.
Smyrna, III, 33. 34.
Social-ethisches Gebiet der Philologie, I, 6.
Sodales Augustales, IV, 303 — Sod. Titii, IV, 303.
Sodalitates (Priestercollegien), IV, 303.
Sokrates, Bildhauer, VI, 29.
Sokrates, Sokratiker, II, 211 ff.
Solinus, I, 160. II, 341.
Soloi, auf Kypros, III, 36.
Solon, Dichter, I, 130. **II, 104** — Gesetzgeber, III, 68.
Sonnenuhren, IV, 59.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Sopater, II, 161.
Sophokles, I, 131. **II, 120** ff.
Sophron, I, 134. **II, 126.**
Soranus, I, 141. **II, 200.**
Soterichus, II, 176.
Spalding, I, 69.
Spanheim, I, 51.
Sparta, III, 19 ff. — Sparta's Geschichte, III, 63 ff.
Spartacus, IV, 87.
Spartianus, Aelius, I, 157. **II, 334.**
Spengel, L., I, 93. 330.
Sperchêus, Fluss, III, 5.
Spira, VI, 149. 151.
Sphakteria, III, 28.
Sporades, III, 31.
Sprachwerkzeuge, I, 291.
Sprachwissenschaft, allgemeine, I, 278 ff. — vergleichende, I, 300 ff. — der Griechen, II, 232 ff. — der Römer, II, 347 ff.
Staatenvereine, landschaftliche, III, 175.
Staatsalterthümer, griech., III, 97 ff. — röm., IV, 99 ff.
Staatsanwälte, *συνήγοροι*, in Athen, III, 148.
Staatshaushalt in Athen, III, 157 ff. — röm. IV, 222 ff.
Staatsverfassung, röm., unter den Königen, IV, 100 ff. — zur Zeit der Republik, IV, 129 ff. — unter den Kaisern, IV, 201 ff.
Staatswesen, der Griechen in d. heroischen Zeit, III, 93 ff.
Στάδια, VI, 159. 161.
Stallbaum, I, 88.
Stanley, I, 52.
Stasinos, II, 99.
Statius, P. Papinius, I, 156. **II, 314.**
Steinthal, I, 101. 331.
Stephanus v. Byzanz, I, 143. **II, 188.**
Stephanus, Henr., I, 41.
Stephanus, Robertus, I, 25. **39.**
Stereobatae, VI, 151.
Sterne u. Sternbilder, im griech. Mythos, III, 318 ff.
Stesichorus, I, 130. **II, 106** ff. 110.
Stier, d. farnesische, VI, 111 ff.
Stilgattungen der Rede, V, 291 ff.
Stobaeus, I, 140. **II, 197.**
Stoiker, II, 215.
Strabo, I, 138. **II, 186.**
Strategen, in Sparta, III, 116 — in Athen, III, 149.
Stratonikus, Bildhauer, VI, 106.
Striae, VI, 147. 149.
Striatura, VI, 149.
Strophades, III, 28.
Stucco-Arbeiten, VI, 168.
Stundenbezeichnungen bei d. Griechen, III, 36.
Stymphalus, See u. Stadt, III, 22. 23.
Subscriptionen d. Handschriften, I, 209.
Suetonius, I, 156. **II, 325** ff.
Sühnungen, im griech. Kultus, III, 231 ff
Suidas, I, 21. 143. **II, 206.**
Sulla, d. Dictator, Verf. einer Selbstbiogr., II, 300.
Sulpicius Severus, I, 158. **II, 335** ff.
Sunium, III, 12. 13.
Supercilium, VI, 147. 149.
Syadras, Erzgiesser, VI, 24.
Symmachus, I, 159. **II, 338.**
Συμμορίαι, III, 160.
Συμπλοκή, V, 268 ff.
Symposien, d. Griechen, III, 195 ff.
Συνεζευγμένον, V, 272.
Συνεκδοχή, V, 256 ff.
Synekphonesis, V, 154.
Synizesis, in d. Metrik, V, 154.
Synkellos, I, 143. **II, 203.**
Syntax, sprachvergleichende, I, 321 ff.
Syrakus, Topographie von, IV, 27 ff.
Syria, IV, 54 ff.
Σῦριγξ, V, 38.
Syros, Insel, III, 31.
Συσσίτια, III, 119.
System der Kunstformen, VI, 144 ff. — anapästische Systeme, in d. Metrik, V, 175.

Tablinum, des röm. Hauses, IV, 262.
Tacitus, I, 153. **II, 318** ff.
Taenarum, III, 19.
taenia, VI, 146.
Tageseintheilung, bei d. Griechen, III, 38 — bei d. Römern, IV, 59 ff.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Takt, πούς, V, 136 ff.
Taktgeschlechter, V, 138 ff. — gerades Taktgeschlecht, V, 156 ff. — ungerades, V, 185 ff. — anderthalbiges (päonisches), V, 205 ff. — gemischte Taktgeschlechter, V, 208 ff.
Taktwechsel, V, 141 ff.
Tanagra, III, 10
Tänze, Chorreigen, beim Kultus der Griechen, III. 228 ff.
Ταπείνωσις, Fehler in d. Rede, V, 250.
Taphos, Insel, III, 27.
Tarquinius Priscus, IV, 78 ff.
Tarquinius Superbus, IV, 79.
Taurinensis Bibliotheca, I, 123.
Tauriscos, Bildhauer, VI, 107.
Taxiarchen, III, 149.
Taygetos, III, 19. 21.
Taylor, I, 58.
Technik, optische, VI, 181 ff.
Tegea, III, 22.
Tektaios, Erzgiesser, VI, 26.
Tektonik, VI, 2 — Werke d. Tektonik bei Homer, VI, 26.
Telamon, VI, 151.
Telchinen, VI, 7. 9.
Telephanes, Maler, VI, 28.
Telesilla, I, 130. II, 109.
Telestes, I, 134. II, 115.
Tempe, III, 5.
Tempel, des griech. Kultus, III, 217 ff. — des röm. Kultus, IV, 286 ff.
Tempel der Athena Alea in Tegea, Werk des Skopas, VI, 94 ff. — der Athene Parthenos, VI, 45 ff. — des Apollo Palatinus, VI, 120 — des Mars Ultor, VI, 120 — der Pax, VI, 126 — der Venus u. Roma, von Hadrian, VI, 130 — des Zeus in Olympia, VI, 59 ff. — des Apollo bei Phigialia, VI, 66 ff.
Tempo, V, 141.
Tenedos, III, 34.
Tênos, Insel, III, 31.
Teos, III, 33.
Terentianus Maurus, I, 159. II, 341.
Terentius, M. Afer, I, 144. II, 288 ff.
Terentius, M. Varro, I, 21. 146. II, 298 ff.
Terentius Varro Atacinus, I, 153. II, 296.
Terentius, Q., Scaurus, I, 157. II, 328.
Terpander, I, 130. II, 106 — Musiker, V, 16 ff.
Terracotta-Reliefs, von d. Insel Melos, VI, 32 ff.
Tertullianus, I, 157. II, 329.
Tetrachord, V, 15.
Tetrameter, anapäst., V, 179 ff.
Tetrapodie, V, 145.
Tetrapolis, ionische, III, 13.
Tetrastylos, VI, 156.
Teuffel, I, 100. 331.
Thales, II, 210.
Thaletas, Musiker, V, 20 ff.
Thamyris (-as), II, 89.
Thargelien, τὰ Θαργήλια, III, 273 ff.
Thasos, III, 32.
Theater, in d. Architekt., VI, 158 ff.
Theater, d. Pompejus, VI, 119 — des Marcellus, VI, 120 — des Cornelius Balbus, VI, 123.
Theganusa, Insel, III, 28.
Themis u. die Horen, III, 312 ff.
Themistius, I, 139. II, 192.
Themistokles, III, 71.
Theodoros Metochita, I, 143.
Theodorus Priscianus, I, 160.
Theodoros Prodromos, I, 142. II, 202.
Theodoros a. Samos, d. Aeltere, Erfinder des Erzgusses, VI, 24 — der Jüngere, Steinschneider, VI, 99.
Theodosios a. Tripolis, I, 140.
Theognis, I, 129. II, 105.
Theogonie, nach griech. Mythos, III, 285.
Theokles, Bildhauer, VI, 26.
Theokritos, I, 135. II, 158 ff.
Theon a. Smyrna, I, 139.
Theon, Mathematiker, I, 141. II, 198.
Theophrastus, I, 135. II, 167. 214.
Theopompus, I, 134. II, 138.
Theorien, θεωρίαι, III, 162.
Thêra, Insel, III, 31.
Thermen, in d. Architekt., VI, 162.
Thermen, des Agrippa, VI, 121 — des Titus, VI, 127 — des Caracalla, Diocletian, VI, 132.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Thermodon, Fluss, III, 9.
Thermopylae, III, 6. 72.
Thesauren, VI, 10.
Θέσις, V, 145.
Thesmophorien, III, 270.
Thesmotheten, III, 142.
Thespiae, III, 9.
Thespis, II, 110.
Thesprotia, III, 5.
Thessalien, III, 2 ff.
Thessaliotis, III, 6.
Θῆτες, III, 130.
Thierfabel, griech., II, 109.
Thierhetzen (venationes), IV, 301 ff.
Thiersch, I, 83.
Thomas Magister, I, 144. **II, 207.**
Thonarbeiten, VI, 168.
Thracia, IV, 33 ff.
Thrasybulus, III, 81.
Thron des amykläischen Apollo, VI, 27.
Thukydides, I, 131. **II, 134** ff.
Thymele, VI, 159.
Tiberis, IV, 8.
Tibia, V, 51 ff.
Tibullus, I, 152. **II, 307** ff.
Timaeus, Historik., I, 136. **II, 163.** 166.
Timaeus a. Lokri, Pythag., II, 210.
Timocharis, Bildhauer, VI, 106.
Timokreon a. Rhodus, I, 130.
Timotheos, I, 134. **II, 115.**
Tiryns, III, 18 — Mauern von T., VI, 10 ff.
Titanen, Titanomachie, III, 287 ff.
Tities, IV, 74. 100.
Titinius, I, 145. **II, 289.**
Tongeschlechter od. Tonleitern, V, 15 — diatonisches, chromatisches, enharmonisches Tongeschlecht, V, 15.
Tonweisen, dorische, phrygische, lydische, V, 12 ff. — hyperdorische u. hypodorische etc., V, 14 ff.
Topographie, von Griechenland, III, 1 ff. — des röm. Staats, IV, 1 ff.
Töpferei u. Thonbildnerei bei Homer, VI, 18 — in Korinth u. Athen, VI, 23.
Toreutik, VI, 97 ff. 142 ff.
Torso des Herakles, im Vatican, VI, 133 ff.
Torus, in d. Architektur, VI, 149.
Toup, I, 58.
Trabea, I, 145.
Tragödie, in Aristoteles' Poetik, V, 65 ff. — ihre Theile, V, 81 — Charakterzeichnung in derselben, V, 88 ff. — Schürzung und Lösung des Knotens, V, 94 ff. — Gattungen d. Tragödie, V, 94 ff. — Chor derselben, V, 96 ff. — Sprachlicher Ausdruck, V, 104 ff.
Traianssäule, VI, 129 ff.
Trapezuntios, I, 25. **33.**
Traversarius, I, 25. **28.**
Trebellius Pollio, I, 157. **II, 334.**
Triarii, der röm. Legion, IV, 229.
Tribunatus plebis, IV, 152 ff.
Tribuni militum, IV, 228 — consulari potestate, IV, 171 ff.
Tribunus celerum, IV, 228.
Tribus, IV, 100. 103 — der servian. Verfassung: urbanae, rusticae, IV, 119 ff.
Tributum, IV, 223.
Trierarchie, III, 162.
Trieteris, trieterischer Cyclus, III, 42.
Triglyph, Dreischlitz, VI, 19. 153.
Τρίγωνον, V, 34.
Trimeter, iambischer, senarius, V, 192 ff.
Trinacria, Triquetra, IV, 25.
Tripertita, II, 349.
Triphylia, III, 24.
Triplasiographien, I, 246. 255.
Tripodie, V, 145.
Triton u. die Tritonen, III, 327.
Τριττύες, III, 128.
Triumphbogen des Titus, VI, 128 — des Traian, VI, 129 — des Septimius Severus, VI, 132.
Triumviri nocturni oder capitales, IV, 174 — monetales, IV, 174 ff. — coloniae deducendae, agro dando, agrarii, IV, 176.
Trochäus, V, 185 ff.
Trochilus, VI, 149.
Troezen, III, 19.
Trogus Pompeius, I, 151. **II, 311.**
Trophonios, VI, 7. 9 ff.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Tropischer Ausdruck, τρόπος, V, 252 ff.
— Arten desselben, V, 258 ff.
Truncus, VI, 151.
Tryphiodorus, I, 137. **II, 177.**
Tuba, V, 52.
Tullus Hostilius, IV, 78.
Turmae, der röm. Reiterei, IV, 231.
Turnebus, I, 25. **39.**
Turpilius, I, 145. **II, 289.**
Turpilius, Maler, VI, 140.
Tyche, III, 324.
Tympanum, VI, 152.
Typhöeus, im griech. Mythos, III, 291.
Tyrtaeus, I, 130. **II, 104.**
Tyrwhitt, I, 58.
Tzetzes, I, 21. 142. **II, 202.**

Ulpianus, Domitius, I, 158.
Ulpianus a. Emesa, I, 142.
Umbria, IV, 6.
Uncialschrift, I, 219 ff.
Unterhaltungsspiele, bei d. Griechen, III, 201 ff. — bei den Römern, IV, 283 ff.
Unteritalien, IV, 22 ff.

Uhlen, I, 102.
Ulckenaer, I, 61.
Ulerius Antias, I, 145. **II, 299.**
Ulerius Cato, Dichter, II, 297.
Ulerius Flaccus, I, 156. **II, 314.**
Ulerius, Jul., I, 158. **II, 334.**
Ulerius Maximus, I, 153. **II, 318.**
Ulerius Probus, Gramm., I, 21. 154. **II, 322.**
Ulesius, I, 44.
Ulla, Laurentius, I, 25. **29.**
Ullauri, I, 108.
Ulvae, VI, 152.
Urinus, I, 25. **28.**
Urro, M. Terentius, I, 21. 146. II, 298 ff.
Usen, gemalte, VI, 102 ff.
Usenmalerei, VI, 102 ff.
Uticana (Bibliotheca), I, 121.
Uchner, I, 50.
Uctigal, IV, 222 ff.
Ugetius, P., I, 160.
Ulites, der röm. Legion, IV, 229. 231.

Velleius Paterculus, I, 153. **II, 317.**
Venantius Fortunatus, I, 161. **II, 333.**
Venetia, IV, 4.
Venus, Mediceische, VI, 134.
Verbrennung der Leichen, bei d. Griechen, III, 209.
Vergilius, I, 152. **II, 305** ff.
Verrius, M., Flaccus, I, 21. 28. 152. **II, 312.**
Vers, μέτρον, στίχος, V, 145.
Versfüsse, V, 155 ff. — einzelne in d. pros. Rede, V, 285. 289 ff.
Verwaltung des römischen Reichs, IV, 204 ff.
Verwandtschaft der Handschriften, I, 256.
Vestibulum, des röm. Hauses, IV, 259 ff.
Viatores, IV, 177.
Vibius Sequester, I, 158. **II, 337.**
Victorinus de Feltre, I, 28.
Victorinus, Marius, I, 159. **II, 339.**
Vigerus, I, 44.
Villa Hadriani bei Tibur, VI, 131.
Villoison, I, 71.
Vitruvius, I, 151. **II, 318** — über Theaterakustik, V, 50.
Vives, Juan Luis, I, 25. **40.**
Vocal, physiologisch betrachtet, I, 293.
Vogelschau, bei d. Griechen, III, 251.
Volksversammlungen, in Sparta, III, 113 — in Kreta, III, 124 — in Athen, III, 135 ff. — römische, unter den Königen, IV, 126 — zur Zeit der Republik, IV, 188 ff. — unter den Kaisern, IV, 203.
Volutae, VI, 150.
Vomitoria, VI, 160.
Vopiscus, I, 158. **II, 334.**
Vorbereitende Disciplinen d. Philologie, I, 7.
Vorspiele, hymnische, Προοίμια, V, 18.
Vortrag der Rede, V, 298 ff.
Voss, J. H., I, 69.
Vossius, Dion., I, 47.
Vossius Ger., I, 47. n. 8. u. 9.
Vossius, Isaak, I, 47.
Vulcanius, I, 46.
Vulcatius Gallicanus, I, 157. **II, 334.**

Wachsbildnerei, VI, 179.
Wachstafeln mit Uncialschrift, I, 221.
Wakefield, I, 58.
Wanderungen, dorische, achaische, ionische, III, 58 ff.
Wandmalerei, VI, 178.
Wasse, I, 57.
Wasseruhren, IV, 59 ff.
Wattenbach, I, 99.
Waffengattungen, in Athen, III, 167 — des röm. Heeres, IV, 231 ff. — unter Hadrian, IV, 237.
Weihgeschenke, im griech. Kultus, III, 226 ff.
Weissager, *μάντεις*, III, 241 ff.
Welcker, I, 83.
Weltanfänge, nach griech. Mythos, III, 285 ff.
Wesseling, I, 60.
Westermann, I, 94.
Widerlegung, refutatio, in d. Rede, V, 236 ff.
Winckelmann, I, 66.
Wirthshäuser, VI, 164.
Wohnhaus, d. Griechen, III, 185 ff. — der Römer, IV, 259 ff.
Wolf, Fr. Aug., I, 23. 76 ff.
Wolf, Joh. Chr., I, 64.
Wopkens, I, 59.
Wort, als Ausdruck d. Vorstellung, I, 297 ff.
Wortbildung, I, 308 ff.
Wortfiguren, *σχήματα λέξεως* od. *λόγου*, V, 266 ff.
Würfelspiel, *κυβεία*, bei d. Griechen, III, 201 — bei d. Römern, IV, 283 — mit Knöcheln, bei d. Griechen, III, 202 — bei d. Römern, IV, 283 ff.
Wurzel, als Urbestandtheil d. Sprache, I, 295 ff. — Wurzeln d. indogerm. Sprache, I, 306 ff.
Wyttenbach, I, 63.

Xanthos, Monument der Akropolis von, VI, 96 ff.
Xenarchus, Mimograph, II, 126.
Xenodamos, Musiker, V, 23.
Xenokrates, Arzt, I, 141. II, 200.
Xenokritos, Musiker, V, 23.
Xenophanes, I, 130. **II, 104** ff. 210.
Xenophon a. Athen, I, 131. **II, 135** ff.
Xenophon a. Ephesus, I, 139. **II, 179.**
Xiphilinus, I, 143.

Zahlwörter der indogerm. Sprachen, I, 316.
Zakynthos, III, 28.
Zeichenmantik, bei den Griechen, III, 251 — bei d. Römern, IV, 303.
Zeiten des Kultus bei d. Griechen, III, 253 — bei d. Römern, IV, 304 ff.
Zell, I, 89.
Zeller, I, 98. 331.
Zendlaute, I, 302.
Zenobius, I, 138. **II, 189.**
Zenodotus, II, 169.
Zenon a. Elea, II, 210.
Ζευγῖται, III, 130.
Ζεῦγμα, V, 272 ff.
Zeus, nach griech. Mythos, III, 295 ff.
Zeuxis, VI, 86 ff.
Zonaras, I, 143. **II, 204.**
Zosimus, I, 138. **II, 185** ff.
Zumpt, I, 87.

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

PRIMA,

eine methodisch geordnete

Vorbereitung für die Abiturienten-Prüfung.

In 104 wöchentlichen Briefen für den zweijährigen Primanercursus

von

Wilhelm Freund,

t jetzt **vollständig** erschienen und kann je nach Wunsch der Besteller in **8 Quartalen** zu Mark 25 Pf. oder in **2 Jahrgängen** zu 13 Mark bezogen werden. Jedes **Quartal** sowie jeder ihrgang wird einzeln abgegeben und ist durch jede Buchhandlung Deutschlands und des Aus-ndes zu erhalten, welche auch in den Stand gesetzt ist, das **erste Quartal zur Ansicht** und robenummern und **Prospecte gratis** zu liefern. Günstige Urtheile der **angesehensten** Zeitschriften ber die Prima stehen auf Verlangen **gratis** zu Diensten.

Wie studirt man Philologie?

Eine Hodegetik für Jünger dieser Wissenschaft

von

Wilhelm Freund.

Dritte, verbesserte Auflage. Preis 1 Mark 50 Pf.

halt: I. Name, Begriff und Umfang der Philologie. — II. Die einzelnen Disciplinen der Philologie. — III. Vertheilung der Arbeit des Philologie-Studirenden auf 6 Semester. — IV. Die Bibliothek des Philologie-Studirenden. — V. Die Meister der philolog. Wissenschaft in alter und neuer Zeit.

Nachdem **Freund's Prima** bereits vielen Hunderten strebsamer Jünglinge en Weg zum Abiturienten-Examen geebnet und Viele in ihrer Vorbereitung ir dasselbe so sehr gefördert hat, dass ihnen wegen ihrer tüchtigen schrift-chen Arbeiten die mündliche Prüfung erlassen werden konnte: hat der ge-hrte Herr Verfasser in Folge mehrfacher Aufforderung sich veranlasst ge-ben, die vorstehend bezeichnete Schrift

für angehende Philologie-Studirende

szuarbeiten, da diese des besonderen Rathes vor dem Eintritt in die Uni-rsität um so mehr bedürfen, als die Philologie keine äusserlich abgegrenzte ach- und Facultätswissenschaft, gleich der Theologie, Jurisprudenz und Me-icin, mit genau normirten Fachvorlesungen ist, daher der nicht berathene nge Philolog nur zu leicht und erfahrungsmässig nur zu häufig in Gefahr räth, in dem ihm unübersehbaren Gebiete seiner Wissenschaft irre zu gehen.

Wilhelm Freund's

Sechs Tafeln

er griechischen, römischen, deutschen, englischen, französischen und italienischen Literaturgeschichte.

Für den Schul- und Selbstunterricht.

itische Sichtung des Stoffes, Auswahl des Bedeutendsten, sachgemässe Eintheilung und Gruppirung selben nach Zeiträumen und Fächern, Uebersichtlichkeit des Gesammtinhalts, endlich Angabe r wichtigsten bibliographischen Notizen waren die leitenden Grundsätze bei Ausarbeitung dieser Literaturgeschichts-Tafeln. **Preis jeder einzelnen Tafel 50 Pf.**

legeia romana, sive selectae Ovidii, Tibulli et Propertii elegiae. In usum scholarum edidit atque illustravit Guil. Ad. Becker, Gymn. Servest. Conrector. Accedunt selectae e Ovidii fastis partes; (1827) herabges. Preis 1 M. 50 Pf.

eppert, C. E., Ueber die Aussprache des Lateinischen im ältern Drama. 2 M.

ledler und Dénervaud, Das Verhältniss der franz. Sprache zur lateinischen. 2. Aufl. 60 Pf.

lseke, B., Lateinisches Lesebuch für Anfänger bis zur Lectüre der Classiker. 1 M. 50 Pf.

üttner, F., Syntaxe de la langue latine. 2 Mark 40 Pf.

öller, A., Parallel-Syntax der griechischen u. lateinischen Sprache. I. Theil. 1 M. 50 Pf.

Im Interesse des **gemeinnützigen Zweckes** wird um Mittheilung dieser eilen an **alle Freunde und Commilitonen** des Lesers ergebenst gebeten.

Verlagshandlung von **Wilhelm Violet** in **Leipzig.**

ΕΘΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Σπ. ΓΛ

Freund's Schülerbibliothek. 1. Abth. Präparationen zu den griechischen und römischen Schulklassikern.

Erschienen sind in dieser Sammlung, von der jedes Heft einzeln zu 50 Pf. abgelassen wird:

Präparationen zu **Cäsar's** Bürgerkriege, vollst. in 6 Lfgn.
" " zu **Cäsar's** Gall. Kriege, vollst. in 6 Lfgn.
" " zu **Cicero's** Werken, Cato, Lälius, Catilin. Reden, pro Roscio Am., de imp. Pomp., pro Archia, pro Milone, pro Murena, pro Ligario pro Deiotaro, pro Sulla, Philipp. II. u. XIV., de officiis, pro Marcello, pro Sestio, Tusculanen, Lfg. 1—28.
" " zu **Cornelius Nepos**, vollst. in 3 Lfgn.
" " zu **Demosthenes'** phil. Reden, vollst. in 3 Lfgn.
" " zu **Herodot's** Geschichte, Lfg. 1—9 (Buch I—III).
" " zu **Homer's** Ilias, vollst. in 14 Lfgn.
" " zu **Homer's** Odyssee, vollst. in 13 Lfgn.
" " zu **Horaz'** Werken, vollst. in 16. Lfgn.
" " zu **Livius'** Röm. Geschichte, Lfg. 1—13. (Buch I—III, XXI—XXIII).
" " zu **Ovid's** Metamorphosen, vollst. in 5 Lfgn.
" " zu **Plato's** Apologie, vollst. in 2 Lfgn.
" " zu **Sallust's** Catilina und Jugurtha, vollst. in 5 Lfgn.
" " zu **Sophokles'** Antigone, Electra, Aias, König Oedipus, Oedipus a. Kol., Lfg. 1—15.
" " zu **Tacitus'** Werken, Germania, Agricola, Annalen, (Buch I—V.) Lfg. 1—10.
" " zu **Vergil's** Aeneis, vollst. in 6 Lfgn.
" " zu **Xenophon's** Anabasis, vollst. in 6 Lfgn.
" " zu **Xenophon's** Cyropädie, vollst. in 6 Lfgn.
" " zu **Xenophon's** Hellenica, vollst. in 5 Lfgn.
" " zu **Xenophon's** Memorabilien, vollst. in 4 Lfgn.

☞ (Die Sammlung wird fortgesetzt.) ☜

Freund und Marx, Präparation zum Alten Testament.
I. Abth. Pentateuch, vollst. in 3 Lfgn. à 75 Pf.
II. Abth. Psalmen, vollst. in 3 Lfgn. à 75 Pf.
III. Abth. Jesaias, vollst. in 3 Lfgn. à 75 Pf.
} (jede auch einzeln zu haben).

Busch und Skelton, Handbuch der englischen Umgangssprache. 4. Auflage. Eleg. geb. 3 Mark.

The English Echo, Praktische Anleitung zum Englisch-Sprechen. 9. Auflage. Geb. 1 Mark 50 Pf.

Fiedler und Sachs, Wissenschaftliche Grammatik der englischen Sprache. 1. Bd. 4 Mark — 2. Bd. 6 Mark. — Jeder Band auch einzeln zu haben. —

Jonson, Ben, Sejanus, herausgegeben und erklärt von Dr. C. Sachs. 1 Mark.

Louis, Handbuch der englischen Handelscorrespondenz. 1 Mark 50 Pf.

Macaulay, a Description of England in 1685, to which are added notes & a map of London by Dr. C. Sachs 1 Mark 50 Pf.

Samostz, Em., Englisches Lesebuch für höhere Lehranstalten. 3 M.

Barbauld, Leçons pour les enfants de 5 à 10 ans. 8. édit. Avec vocab. 1 M. 50 Pf.

Booch-Arkossy, Praktisch-theoretischer Lehrgang der französischen Schrift- und Umgangssprache nach dem feinsten Pariser Dialect. 2. Aufl. 3 Mark — geb. 3 Mark 50 Pf. — Schlüssel dazu 1 Mark.

De Castres, das franz. Verb, dessen Anwendungen und Formen ꝛc. 1 M. 50 Pf.

Echo français, Praktische Anleitung zum Französisch-Sprechen. 7. Auflage. Geb. 1 Mark 50 Pf.

Touzellier, Nouvelle conversation française, suivie de modèles de lettres, de lettres de change et de lettres de commerce, mit gegenüberstehender Uebersetzung. Geb. 1 Mark.

Wörter, die gleichlautenden, der französ. Sprache in lexikal. Ordnung. 75 Pf.

L'Eco italiana, Praktische Anleitung zum Italienisch-Sprechen. 5. Aufl. Geb. 2 M.

Eco de Madrid, Praktische Anleitung zum Spanisch-Sprechen. 3. Auflage. 3 Mark.— Geb. 3 Mark 50 Pf.

Franke, Diccionario mercantil en español y aleman, Spanisch-Deutsches mercantil. Wörterbuch. 2 Mark.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Inhalt.

			Seite
XXXVI.	Abschnitt.	Archäologie der Kunst. Einleitung. Geschichte der Kunst	1
XXXVII.	—	System der Kunstformen	144
XXXVIII.	—	Die Numismatik	184
XXXIX.	—	Anhang. A. 400 Fragen zur Gesammtwiederholung	227
		B. 203 Themata zu Doctor-Dissertationen . . .	244
XL.		Nachträge und Verbesserungen	252
Wort- und Sachverzeichniss zu sämmtlichen sechs Abtheilungen			269

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ