

DAKTYLUS UND ENHOPLIOS IN DAMONS RHYTHMUSLEHRE *

Damon, einer der wichtigsten Musiktheoretiker der Zeit vor Aristoxenos, Freund und Ratgeber des Perikles, war besonders wegen seiner Theorie über die ethische Wirkung der Musik berühmt. In platonischen Dialogen wird mehrfach auf ihn als Experten verwiesen (*Lach.* 180 d; 197 d; 200 a; *Resp.* 400 b, c; 424 c).

Über Damons Rhythmuslehre gibt es nur wenige und mangelhafte Zeugnisse. Unter den frühesten findet sich eine schwer verständliche Stelle aus dem dritten Buch des platonischen “Staates”. Da sagt Sokrates, dass man nach den Tonarten (ἁρμονίαι), die in einem idealen Staat zulässig sind, auch die Rhythmen betrachten müsse, und schlägt Glaukon vor, zu sagen, welche Rhythmen für ein anständiges und mannhaftes Leben geeignet sind. Als dieser keine Antwort weiß, verweist Sokrates auf Damon, tut aber ironisch so, als ob er Damons Lehre kaum begreife, vielleicht um die Betrachtung nicht in einen zu spezialisierten Bereich zu übertragen (*Resp.* III, 400 a–c):

Ἄλλὰ μὰ Δί', ἔφη, οὐκ ἔχω λέγειν. ὅτι μὲν γὰρ τρί' ἅττα ἐστὶν εἴδη ἐξ ὧν αἱ βάσεις¹ πλέκονται, ὥσπερ ἐν τοῖς φθόγοις τέτταρα, ὅθεν αἱ πᾶσαι ἁρμονίαι, τεθεαμένος ἂν εἴποιμι· ποῖα δὲ ὁποίου βίου μιμήματα, λέγειν οὐκ ἔχω.

Ἄλλὰ ταῦτα μὲν, ἦν δ' ἐγώ, καὶ μετὰ Δάμωνος βουλευσόμεθα, τίνες τε ἀνελευθερίας καὶ ὑβρεως ἢ μανίας καὶ ἄλλης κακίας πρέπουσαι βάσεις, καὶ τίνες τοῖς ἐναντίοις λειπτέον ρυθμούς· οἶμαι δὲ με ἀκηκοέναι οὐ σαφῶς ἐνόπλιόν τέ τινα ὀνομάζοντος αὐτοῦ σύνθετον καὶ δάκτυλον καὶ ἡρώδην γε οὐκ οἶδα ὅπως διακοσμοῦντος καὶ ἴσον ἄνω καὶ κάτω τιθέντος εἰς βραχύ τε καὶ μακρὸν γιγνόμενον, καί, ὥς ἐγὼ οἶμαι, ἱαμβὸν καὶ τιν' ἄλλον τροχαῖον ὠνόμαζε, μήκη δὲ

* Für sprachliche Unterstützung bedanke ich mich bei B. Beer, M. Rühl, A. Ullrich und besonders B. Seidensticker.

¹ Platon benutzt hier (wie auch oben, *Resp.* 399 e) βάσις und ρυθμός als Synonyme, im Sinne von “series pedum certae mensurae”, s. Koster 1944, 162 mit Anm. 4.

καὶ βραχύτητας προσήπτε. καὶ τούτων τισὶν οἶμαι τὰς ἀγωγὰς² τοῦ ποδὸς αὐτὸν οὐχ ἥττον ψέγειν τε καὶ ἐπαινεῖν ἢ τοὺς ῥυθμοὺς αὐτοὺς – ἥτοι συναμφοτέρων τι· οὐ γὰρ ἔχω λέγειν – ἀλλὰ ταῦτα μὲν, ὥσπερ εἶπον, εἰς Δάμωνα ἀναβεβλήσθω· διελέσθαι γὰρ οὐ σμικροῦ λόγου.

Üblicherweise spricht man von Metren in der Dichtung und von Rhythmen in der Musik. Hier ist es aber gerechtfertigt, die Beiden gleichzusetzen, da die Gesprächsteilnehmer bei Platon Musik ohne Worte nicht als Mittel der Erziehung akzeptieren (*Resp.* 398 d, 400 a, d; vgl. *Leg.* 669 e – 670 a). Als Sokrates vorschlägt, die Rhythmen zu behandeln (400 a), macht er nochmals den Vorbehalt, dass das Maß (ὁ πούς) und die Melodie (τὸ μέλος) dem richtig gewählten Wort folgen sollen (τῷ λόγῳ ἔπεσθαι) und nicht umgekehrt.³

Das zweimal wiederholte ὀνομάζοντος ... ὠνόμαζε bedeutet wohl nicht, dass Damons Beitrag in der Benennung der Rhythmen und Versfüße bestand. Obwohl die erwähnten Namen als Fachbegriffe vor dem fünften Jahrhundert kaum nachgewiesen sind, kann man annehmen, dass die rhythmische Terminologie ziemlich früh entstanden ist.⁴ Ich verstehe hier ὠνόμαζε als “nannte, erwähnte”.⁵ Auch wenn zur Zeit von Damon und Sokrates die Fachterminologie schon feststand, so interessierte sich bis zu Damon außer den Fachleuten niemand für sie.

Damon aber strebte eine Klassifizierung der Rhythmen an und versuchte, jeder Art eine bestimmte Wirkung auf die Seele zuzuschreiben. Das machte seine Untersuchung nicht nur für die Fachleute, sondern auch für das breite philosophierende Publikum interessant. Dass die Rhythmuslehre Damons in Athen bekannt war, auch wenn sie von einigen für eine unverständliche Afterweisheit gehalten wurde, zeigt eine Stelle aus den “Wolken” des Aristophanes. Da schlägt Sokrates dem Strepsiades vor, verschiedene, gleichermaßen lächerliche Gegenstände (περὶ μέτρων, περὶ ῥυθμῶν und περὶ ἐπῶν) zu studieren (*Nub.* 648–651):

² ἀγωγή ist das Tempo, vgl. Aristid. Quint. *De mus.* I, 19, p. 39, 24–29 W.-I.

³ Metrik wird als eine Teil der Rhythmik definiert, die sich nach dem ῥυθμιζόμενον unterscheidet: in der Metrik ist das ῥυθμιζόμενον nur der Text, in der Rhythmik dagegen auch die Musik und der Tanz (s. Rossbach–Westphal 1854, 13). Nach Gentili 1978, 19–20; ders. 1988, 9–10; Comotti 2013, 550 Anm. 962, brauchten die Theoretiker vor Aristoxenos den metrischen und den musikalischen Aspekt nicht zu unterscheiden, weil die beiden im Gesang eng verbunden waren.

⁴ S. West 1992, 218.

⁵ S. LSJ s.v. I, 2; Ast 1835, 452 s.v.

Στ. τί δέ μ' ὠφελήσουσ' οἱ ῥυθμοὶ πρὸς τᾷ λφίτα;
 Σω. πρῶτον μὲν εἶναι κομψὸν ἐν συνουσίᾳ,
 ἐπαῖονθ' ὅποῖός ἐστι τῶν ῥυθμῶν
 κατ' ἐνόπλιον, χῶποῖος αἶ κατὰ δάκτυλον.

Es ist heute allgemein anerkannt,⁶ dass die Stellen bei Platon und Aristophanes denselben Gegenstand betreffen, nämlich Damons Rhythmtheorie: Denn Platon erwähnt direkt den Namen Damons, und Aristophanes macht sich über bekannte wissenschaftliche und philosophische Theorien seiner Zeit lustig. Deswegen sollen diese Texte zusammen interpretiert werden.

Es ist wahrscheinlich, dass Platon die gängigsten Rhythmen erwähnt, die von den ihm bekannten Dichtern am häufigsten verwendet wurden. Es ist ferner wahrscheinlich, dass viele Rhythmen eng mit bestimmten literarischen oder musikalischen Weisen verbunden waren, und eben das ihr Ethos in Damons Augen bestimmte.

Man kann davon ausgehen, dass die Namen δάκτυλος, ἴαμβος und τροχαῖος bei Platon dasselbe bedeuten wie im modernen Gebrauch. Es scheint, dass in diesen Fällen die Füße und die Rhythmen gleichnamig waren, da die Rhythmen aus entsprechenden Füßen bestanden, das heißt, ἀσύνθετοι waren (Ar. Quint. *De mus.* I, 14, p. 34, 21–22 W.-I.: ἀσύνθετοι δὲ [sc. ῥυθμοί] οἱ ἐνὶ γένει ποδικῷ χρώμενοι).

Rätselhaft ist dagegen der Begriff ἐνόπλιος σύνθετος. Bei den antiken Metrikern ist der Terminus ἐνόπλιος proteisch:

<i>Sch. Aristoph. vet.</i> <i>Nub.</i> 651 d	--○○--○○-- ἐνόπλιος, <ό> καὶ προσοδιακὸς λεγόμενος ὑπό τινων, σύγκειται ἐκ σπονδαίου καὶ πυρριχίου καὶ τροχαίου καὶ ἱάμβου. συνεμπίπτει δὲ οὗτος ἥτοι τριποδία ἀναπαιστική ἢ βάσει δυσίν, ἰωνική καὶ χοριαμβική.
<i>Sch. Pind. Nem.</i> 6, metr. vol. III p. 101, 6 Dr.	--○○--○○-- προσοδικὸν δίμετρον ἀπὸ ἰωνικοῦ, καὶ ἐνόπλιον
Bacchius 101, p. 316 Jan	○--○○--○○-- ἐκ ἱάμβου καὶ ἡγεμόνος καὶ χορείου καὶ ἱάμβου

⁶ Wilamowitz 1921, 59; 380; Koster 1934, 148; id. 1944, 162; Gentili 1950, 55; Del Grande 1956, 235; Holwerda 1967, 57; Pretagostini 1979, 120 mit Anm. 3; Wallace 1991, 46.

Eustath. <i>Sch. Aristoph. Nub.</i> 651 = <i>Comm. Od.</i> II, 247, cf. <i>Comm. in Hephaest. Schol. B V</i> , 19, p. 293, 6–8 Consbr.	Hexameter κατ' ἐνόπλιον: – ◡ ◡ – ◡ ◡ – – – ◡ ◡ – ◡ ◡ – – ὁ μετὰ δύο δακτύλους ἔχων σπονδεῖον κατὰ τὸ πάλιν καὶ πάλιν
Procl. <i>In Plat. Remp.</i> I, 61	ὅς ἐστι ἕκ τε ἰάμβου καὶ δακτύλου καὶ τῆς παριαμβίδος ⁷
<i>Sch. Aristoph. vet.</i> <i>Nub.</i> 651 a, cf. <i>Sch. Aristoph. rec.</i> <i>Nub.</i> 651 b; <i>Suda</i> κ 950	– ◡ – ἐνόπλιον, τὸν ἀμφίμακρον, ὃς καὶ κουρητικός καλεῖται ἀπὸ τοῦ τὰ εἰς τοὺς Κουρήτας μέλη τούτῳ τῷ μέτρῳ κεχρῆσθαι.
<i>Sch. Aristoph. rec.</i> <i>Nub.</i> 651 b	◡ ◡ ἐνόπλιον εἶδος μέτρου, ὃ φασὶ πυρρίχιον· ἔστι δὲ ὁ πυρρίχιος πρὸς ἕκ δύο συλλαβῶν βραχειῶν συγκείμενος (mss. l)

Da der ἐνόπλιος verschiedentlich mit dem προσοδιακός identifiziert worden ist, fügen wir auch einige Definitionen des προσοδιακός in den antiken Quellen hinzu:⁸

<i>Sch. Aristoph. Nub.</i> 457 a (Heliodor) cf. <i>Sch. Aristoph.</i> <i>Eq.</i> 1264	– – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ἀναπαιστική προσοδιακή περίοδος δωδεκάσημος προσοδιακὸν σύνθετον
<i>Sch. Pind. Ol.</i> 3, metr. vol. I p. 104, 15–16 Dr. <i>et al.</i> <i>Sch. Pind. Ol.</i> 13, metr. vol. I p. 356, 16–17 Dr.	– – ◡ ◡ – ◡ ◡ – προσοδιακὸν δίμετρον ἀκατάληκτον ἐκ τοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ χοριάμβου προσοδιακὸν ἢ ἀναπαιστικόν

⁷ Bei Proklos scheint der Text verdorben. Erstens ist Pariambis sonst der Name nicht eines Versfußes, sondern eines Kithara-Nomos oder eines Instruments (Athen. XIV, 183 c). Zweitens ergibt sich, auch wenn Pariambis hier anstelle von Pariambo (◡ ◡) verwendet ist, eine sehr merkwürdige Versform, die sonst nie Enhoplios genannt wird (◡ – – ◡ ◡ ◡ ◡). Nach Abert 1899, 130 Anm. 3 wäre die Proklosstelle so zu ändern: ὅς ἐστι ἕκ τοῦ ἰάμβου καὶ παριάμβου καὶ δακτύλου καὶ ἡρώου (◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – –).

⁸ Vgl. die Analyse der antiken metrischen Tradition bei Wilamowitz 1921, 376–381 mit der Schlussfolgerung (S. 381): “Als Ergebnis bleibt, dass die Metriker das Enoplion mit der kanonischen Form des Prosodiakon gleichgesetzt oder beide als zusammengehörig betrachtet haben”.

<i>Sch. Pind. Isthm.</i> 1, metr. vol. III p. 196, 2–4 Dr. cf. <i>Sch. Pind. Pyth.</i> 12, metr. II, 263, 18–19 Dr.	∘ – ∘ ∘ – ∘ ∘ – προσοδιακὸν ἑνδεκάσημον ἑνδέον συλλαβῇ τοῦ Ἀρχιλοχείου ἢ τοῦ “Ἐρασμονίδη Χαρίλαε” (die Reihe ∘ – ∘ ∘ – ∘ ∘ – ∘ ist προσοδιακὸν μιᾶ συλλαβῇ περιττεύον)
<i>Sch. Pind. Pyth.</i> 1, metr. vol. II, 7, 7–8 Dr.; <i>Sch. Pind. Ol.</i> 5, metr. vol. I, 138, 12–13 Dr.	∘ ∘ – – – ∘ ∘ – προσοδιακόν· ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ’ ἐλάσσονος σύγκει- ται καὶ χοριάμβου
Hephaest. <i>Encheir. de</i> <i>metr.</i> 15, 3, p. 48, 2–4 Consbr.	(∘) ∘ – – – ∘ ∘ – προσοδιακόν, τὸ ἐξ ἰωνικῆς καὶ χοριαμβικῆς, τῆς ἰωνικῆς καὶ βραχείαν τὴν πρώτην δεχομένης – ∘ ∘ – ∘ ∘ – ... εἰ ἀπὸ σπονδείου ἄρχοιτο ... τοῦ προσοδιακοῦ ὄν καὶ τοῦτο εἶδος
<i>Sch. Pind. Pyth.</i> 1, metr. vol. II p. 6, 16–17 Dr.	– ∘ ∘ – ∘ ∘ – ∘ προσοδιακὸν δίμετρον ἀκατάληκτον, τῆς τελευ- ταίας ἀδιαφόρου οὔσης
Arist. Quint. <i>De mus.</i> I, 17, p. 37, 19–23 W.-I. ⁹	a) ∘ – ∘ ∘ – ∘ b) ∘ – ∘ ∘ – ∘ ∘ – oder ∘ – ∘ – ∘ ∘ – ∘ c) – – ∘ ∘ – ∘ ∘ –
<i>Sch. Pind. Ol.</i> 3, metr. vol. I p. 104, 16–18 Dr.	– – ∘ ∘ – ∘ ∘ – – – ∘ ∘ προσοδιακὸν τρίμετρον ἀκατάληκτον <ἐκ τοῦ> ἀπὸ μείζονος <καὶ> χοριάμβου καὶ ἐξῆς ὁμοίως ἀπὸ μείζονος ἰωνικοῦ
<i>Sch. Pind. Ol.</i> 6, metr. vol. I p. 104, 14–16 Dr.	– ∘ ∘ – ∘ ∘ – – – ∘ ∘ – προσοδιακὸν τρίμετρον ἀκατάληκτον, α χοριάμ- βου, β ἰωνικοῦ, γ χοριάμβου
<i>Sch. Pind. Ol.</i> 10, metr. vol. I p. 307, 15–17 Dr.	∘ ∘ ∘ – ∘ – – ∘ ∘ – ∘ ∘ – προσοδιακὸν τρίμετρον ἀκατάληκτον· α τρο- χαῖος τοῦ α ποδὸς λελυμένου· εἴτα ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος· εἴτα χοριάμβος

⁹ γίνονται δὲ καὶ οἱ καλούμενοι προσοδιακοί· τούτων δὲ οἱ μὲν διὰ τριῶν συντίθενται, ἐκ πυρριχίου καὶ ἰάμβου καὶ τροχαίου, οἱ δὲ διὰ τεσσάρων, ἰάμβου τῇ προειρημένῃ τριποδία προστιθεμένου, οἱ δὲ ἐκ δύο συζυγιῶν, βακχείου τε καὶ ἰωνικοῦ τοῦ ἀπὸ μείζονος. Werden die Bestandteile in der von Aristides angegebenen Ordnung zusammengesetzt, dann entstehen sehr eigentümliche Formen: (a) ∘ ∘, ∘ –, – ∘; (b) ∘ –, ∘ ∘, ∘ –, – ∘; (c) – ∘ ∘ –, – – ∘ ∘. Ändert man jedoch die Ordnung (Rossbach–Westphal 1854, 112; Wilamowitz 1921, 379), dann bekommt man, in moderner Terminologie, einen Reizianus, einen Enhoplios und einen Prosodiakos.

<i>Sch. Pind. Ol.</i> 3, metr. vol. I p. 104, 20 – 105, 2 Dr.; p. 105, 6–8 Dr.	– ◡ – – – ◡ ◡ – ◡ ◡ – προσοδιακὸν τρίμετρον καταληκτικὸν ἀπὸ τροχαϊκῆς <καὶ> χοριάμβου καὶ ἰωνικοῦ ἀπ’ ἐλάττονος
Mar. Vict. III, 15, p. 124, 1–3 K.	◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡, – ◡ – ◡ oder – ◡ ◡ – ◡ ◡ – – ◡ – ◡ – ◡ dimetro autem anapaestico catalectico sive heroo penthemimeri si phalaecii colon, id est partem e tribus trochaeis seu sysygian eius, iunxeris, prosodiacum metrum efficies

Zwei Varianten des Enhoplios, die die Scholien zu Aristophanes anbieten, sind mit der Etymologie des Wortes ἐνόπλιος verbunden, das mit dem Waffentanz assoziiert wurde. Davon ausgehend schlugen die Scholiasten einen Kretikus (– ◡ –) vor,¹⁰ weil die Erfindung des Waffentanzes den kretischen Kureten zugeschrieben wurde,¹¹ und einen Pyrrhichius (◡ ◡),¹² weil πυρρίχη der Name eines Waffentanzes ist. Diese beiden Versionen können sofort verworfen werden, weil diese Maße nicht unter die Bestimmung von σύνθετοι fallen, die *per definitionem* aus verschiedenen Füßen bestehen (Ar. Quint. *De mus.* I, 14, p. 34, 20–21 W.-I.: σύνθετοι μὲν οἱ ἐκ δύο γενῶν [sc. ποδικῶν] ἢ καὶ πλειόνων συνεστῶτες).

Bestimmt gab es verschiedene Waffentänze mit verschiedenen Rhythmen. Das wird von einer Stelle bei Xenophon bestätigt (*Anab.* VI, 1): Da folgen aufeinander die Waffentänze verschiedener Völker, aber nur von den Mantineern und Arkadern wird gesagt, dass sie πρὸς τὸν ἐνόπλιον ῥυθμόν auftraten, wobei sie einen Pāan sangen und tanzten, wie bei den Umzügen zu Ehren der Götter. Darauf lässt sich die Vermischung

¹⁰ *Sch. Aristoph. Nub.* 651 a κατ’ ἐνόπλιον· εἶδος ῥυθμοῦ, πρὸς ὃν ὠρχοῦντο σείοντες τὰ ὄπλα. ἔστι δὲ ὁ ἐν ἡμιολίῳ; *sch. Aristoph. Nub.* 651 b, cf. Suda κ 950 s. v. κατενόπλιος.

¹¹ Z. B. Plat. *Leg.* 796 b; Dio Chrys. II, 61: ἢ τὴν ἐνόπλιον, τὴν Κουρητικὴν, ἥπερ ἦν ἐπιχώριος τοῖς Κρησίν; *Sch. Pind. Pyth.* 2, 127 ἐνιοι μὲν οὖν φασι τὴν ἐνοπλὸν ὄρχησιν πρῶτον Κούρητας εὐρηκέναι καὶ ὑπορχήσασθαι; *Sch. Aristoph. rec. Nub.* 651 b οἱ δὲ ἐνόπλιον τὸν ἀμφίμακρον, ὃς καὶ κρητικὸς καλεῖται ἀπὸ τοῦ εἰς τοὺς Κουρήτας μέλους· τοῦτ’ γὰρ τῷ μέτρῳ ἐχρῶντο σείοντες τὰ ὄπλα.

¹² *Sch. Aristoph. Nub. recent.* 651 b. Aristid. Quint. I, 22: ἢ γὰρ ἄμφω βραχεΐας ἔχων γίνεται πυρρίχιος, ὃ καὶ παρίαμβος. Choerobosc. *Schol. in Hephaest.* p. 213, 2–6 Consbr.: Πυρρίχιος γοῦν ἐστίν, ὃν τινες καὶ προκελευσματικὸν καλοῦσιν, ὃ καὶ παρίαμβος καὶ ἡγεμῶν ἐκ δύο βραχειῶν, δίχρονος. λέγεται δὲ πυρρίχιος, ὅτι βραχυτάτος ὢν καὶ ὀξύτατος ἐφήρμοσε μάλιστα τῇ συντόμῳ κινήσει τῆς ὀρχήσεως, ἣν πυρρίχην ὠνόμαζον.

von Enhoplios und Prosodiakos zurückführen: In der Tat konnte dieselbe Musik für einen Waffentanz (besonders wenn er einem Marsch ähnlich war) und einen Umzug geeignet sein.

Also ist zum Beispiel U. von Wilamowitz-Moellendorff, obwohl er die Termini “Enoplion” und “Prosodiakon” in den modernen Gebrauch eingeführt hat,¹³ bezüglich der Bedeutung des ἐνόπλιος bei Damon ganz skeptisch. Denselben Gedanken äußert A. H. Sommerstein in seinem Kommentar zu den “Wolken”: “Ancient scholarship could not decide (as the scholia show) what Ar. meant by enoplian rhythm, and it is unlikely that modern scholarship will be able to”.¹⁴

Wenn wir uns noch einmal der Aristophanesstelle zuwenden, so stellt sich noch die Frage, was κατὰ bedeuten könnte. Im Falle von κατὰ δάκτυλον könnte man noch meinen, dass δάκτυλος der Name des Fußes und κατὰ δάκτυλον der Name aller aus diesem Fuß zusammengesetzten Rhythmen ist. Aber einen Fuß namens ἐνόπλιος hat es wohl kaum gegeben. Und keines der Kola, die man Enhoplios nennt, wird κατὰ στίχον gebraucht (wenn wir nicht den Hexameter κατ’ ἐνόπλιον, d. h. mit Spondeus im dritten Fuß: – ∪ ∪ – ∪ ∪ – – – ∪ ∪ – ∪ ∪ – –, dazuzählen). Folglich geht es bei Aristophanes nicht um *einen* Fuß oder *einen* Rhythmus, sondern um eine besondere Form der Kombination von bestimmten Füßen oder Rhythmen.

Man hat wiederholt versucht, κατ’ ἐνόπλιον als Bezeichnung für die Kola zu verstehen, die Elemente der sogenannten Daktylo-Epitriten bilden. Nach H. Abert besteht die Versform ἐνόπλιος “in einer daktylischen Tripodie mit oder ohne Auftakt”: (∪) – ∪ ∪ – ∪ ∪ – –. W. J. W. Starkie postuliert, dass der Rhythmus Enhoplios steigend und fallend sowie katalektisch und akatalektisch sein kann: (∪) – ∪ ∪ – ∪ ∪ – (∪).¹⁵ Nach B. Gentili,¹⁶ gehören zu κατ’ ἐνόπλιον: Hemiepes masc. ´ ∪ ∪ ´ ∪ ∪ ´, Hemiepes fem. ´ ∪ ∪ ´ ∪ ∪ ´ ∪, Prosodiakos ∪ ∪ ´ ∪ ∪ ´ ∪ ∪ ´, Enhoplios ∪ ∪ ´ ∪ ∪ ´ ∪ ∪ ´ ∪ und Reizianus ∪ ∪ ´ ∪ ∪ ´ ∪. ¹⁷ Diese

¹³ Wilamowitz 1921, 376; 381 Anm. 1. Das Enoplion hat die Form: ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪. Prosodiakon ist die dazugehörige katalektische Form: ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ –.

¹⁴ Wilamowitz 1921, 65–66 (zu Platons Stelle): “Das Enoplion ... bleibt leider unerklärt”; 380: “Was Aristophanes Wolk. 638 mit dem κατ’ ἐνόπλιον meint... bleibt unbestimmt”; Sommerstein 1982, 195.

¹⁵ Abert 1899, 130 Anm. 3; Starkie 1911, lxxx–lxxxiii. Vgl. Christ 1879, 147; 153; 391: (–) – ∪ ∪ – ∪ ∪ – (–).

¹⁶ Gentili 1950, 55–56; id. 1952, 59–94.

¹⁷ Halten wir fest, dass die meisten dieser Rhythmen durch drei starke Positionen charakterisiert sind, der Reizianus dagegen nicht.

Auffassung ist *communis opinio* bei italienischen Forschern geworden, die sogar anstatt Daktylo-Epitriten von κατ' ἐνόπλιον-Epitriten sprechen.¹⁸

Sogar was κατὰ δάκτυλον bedeutet, ist nicht völlig deutlich. Kaum zu bezweifeln ist, dass dieser Bestimmung eine Reihe von reinen, d.h. akatalektischen und nicht durch Spondeen ersetzbaren Daktylen entspricht. Doch könnte man auch an episches Versmaß, lyrische Daktylen oder Daktylo-Epitriten denken.

E. Fraenkel wendet in seinem Artikel über lyrische Daktylen den Ausdruck τὸ κατὰ δάκτυλον εἶδος auf reine daktylische Reihen an.¹⁹ Diese Reihen sind nach Fraenkel ziemlich vielfältig. Sie können erstens verschieden lang sein, wobei einige sich in Distichen teilen lassen und andere nicht. Zweitens können die lyrischen Daktylen auch steigend sein, das heißt, sie können statt mit einer Hebung auch mit einer Senkung von zwei Kürzen oder einer Länge einsetzen, und bei den äolischen Dichtern haben sie die sogenannte 'äolische Basis', die immer aus zwei entweder kurzen oder langen Silben besteht. Drittens genießen die daktylischen Reihen am Schluss eine gewisse Freiheit, indem sie auf Ditrochäus – ◡ – –, Choriambus – ◡ ◡ – oder Kretikus – ◡ – ausgehen können.

Die Stelle bei Aristophanes zeigt, dass κατ' ἐνόπλιον und κατὰ δάκτυλον zwar verschieden, aber zugleich ähnlich waren. Der Unterschied schien zwar nachweisbar, doch unwesentlich, ja sogar lächerlich, wie der zwischen Hahn und Henne: Die Griechen hielten für die beiden ein Wort für ausreichend, während Sokrates in der genannten Szene der "Wolken" Strepsiades beibringt, zwei Wörter, ἀλεκτρούων und ἀλεκτρούαινα, zu benutzen.²⁰

Mit der Deutung von Enhoplios und Daktylus ist das Problem des "heroischen" Rhythmus eng verbunden. Die allgemein bekannte Bedeutung dieses Terminus, die schon bei Aristoteles nachweisbar ist,²¹ ist 'epischer Hexameter'.²² Aber in welchem Verhältnis stehen ἥρωον und δάκτυλον in

¹⁸ Z. B. Pretagostini 1979, 119–129; Gostoli 1990, XXI; XLVII; Comotti 1991, 24; Martinelli 1997, 255–257; Grandolini 2002, 6–7; Bravi 2010, 96; Ercoles 2013, 536–537.

¹⁹ Fraenkel 1917–1918, 162, 163, 181, 190, 327.

²⁰ Blass 1904, 167; Goodell 1901, 185; 188; Koster 1934, 148–149.

²¹ Aristot. *Poet.* 1460 a 3; *Rh.* 1408 b 32; vgl. *AP* VII, 9.

²² So verstehen ἥρωον bei Platon Blass 1904, 167; Wilamowitz 1921, 65; Koster 1944, 163–164; Holwerda 1967, 54; Gentili 1978, 26. – Abert 1899, 130 Anm. 3 und Radermacher 1938, 110–111; 1941, 1–3 äußerten die unwahrscheinliche Vermutung, dass bei Damon dieses Wort eine andere Bedeutung, und zwar 'Spondeus', hatte, und Del Grande 1956, 247–248 wollte ἥρωος bei Platon sogar als kretisch-päonische Weise verstehen.

der platonischen Stelle zueinander? Und wo soll man das Komma setzen – nach oder vor καὶ ἡρώων γε?

Es gibt sogar einige Deutungen, nach denen Enhoplios dasselbe ist wie Daktylus und heroischer <Rhythmus>: “Er nannte einen zusammengesetzten waffentanzartigen Rhythmus, und bezeichnete ihn auch als daktylischen und heroischen”.²³ Die Aristophanesstelle erlaubt es jedoch, diese Auffassung auszuschließen.

Von Abert, Blass, Koster, Radermacher, Del Grande, Holwerda und Gentili wird der ‘heroische’ Rhythmus als ein Rhythmus behandelt, der sich sowohl vom Enhoplios als auch vom Daktylus unterscheidet.²⁴ Betrachten wir als Beispiel die Interpretation von D. Holwerda. Mich überzeugt sie nicht, aber sie zeugt von einer detaillierten lexikalischen und syntaktischen Analyse, die die Konstruktion des Satzes zu verstehen hilft. Erstens meint er, dass nur ἡρώων von διακοσμοῦντος καὶ τιθέντος abhängt:

..., καὶ ἡρώων γε οὐκ οἶδα ὅπως διακοσμοῦντος καὶ ἴσον ἄνω καὶ κάτω τιθέντος εἰς βραχὺ τε καὶ μακρὸν γιννόμενον...

Die zwei Partizipien sind semantisch eng verbunden.²⁵ Dem Wort διακοσμεῖν schreibt Holwerda die Bedeutung ‘sondernd ordnen, verteilen’ (‘dividendo in ordinem redigere’, ‘disponere’) zu.²⁶ Entsprechend versteht er εἰς βραχὺ τε καὶ μακρὸν γιννόμενον als ‘in den kurzen und den langen Teil zerfallend’.²⁷ Das heißt, Damon teilte den Hexameter (ἡρώος) in einen kürzeren und einen längeren Teil.

Mit ἄνω καὶ κάτω τιθέντος soll nach Holwerda gemeint sein, dass die beiden Kola des Hexameters nicht in eine, sondern in zwei Zeilen untereinander zu schreiben sind. Doch wenn von diesen Teilen einer kürzer und einer länger war, wie soll man dann ἴσον verstehen? Holwerda meint, dass ἴσον ‘symmetrisch, gleichmäßig von der Mitte zu den Rändern’

²³ Prantl 1855, 113: “wie er irgendeinen als den zusammengesetzten Waffenschritt und als den Daktylus und als den heroischen Schritt bezeichnete, und ihn, ich weiss nicht wie, anordnete...”; Karpov 1863 [*Сочинения Платона, переведенные с греческого и объясненные В. Н. Карповым. III. Политика или Государство*], 170: “он упоминает о каком-то размере сложном браннозвучном, который называет то героическим, то дактилем”. Jegunov 2007 [*Государство*. Пер. А. Н. Егунова, in: *Платон. Сочинения. III*], 199; “какой-то составной плясовой военный размер, одновременно дактилический и героический”.

²⁴ Abert 1899, 130 Anm. 5; Blass 1904, 167; Koster 1934, 149; *id.* 1944, 163–164; Radermacher 1938, 110; Del Grande 1956, 247; Gentili 1950, 55; Holwerda 1967, 54.

²⁵ Vgl. Plat. *Phaedr.* 277 c: πρὶν ἂν τις ... οὕτω τιθῇ καὶ διακοσμή τὸν λόγον.

²⁶ Vgl. *Od.* II, 474–476; 126; 655.

²⁷ Vgl. εἰς ἐν γενέσθαι: Plat. *Resp.* 588 c; *Leg.* 961 d.

bedeutet.²⁸ Damit ergäben sich zwei “rhythmische Palindrome”, zum Beispiel:

Ὡς φάτο δάκρυ χέων,	– ◡ ◡ – ◡ ◡ –
τοῦ δ’ ἔκλυε πότνια μήτηρ.	– – ◡ ◡ – ◡ ◡ – –

Holwerda kommt zum Schluss, dass Damon von der Teilung eines Hexameter sprach:²⁹ Das erste Hemiepes: – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ist nach seiner Auffassung als Daktylus bezeichnet, der letzte Teil: – – ◡ ◡ – ◡ ◡ – – als Enhoplios. Der Hauptunterschied ist, dass der Daktylus fallend und der Enhoplios steigend ist. Da diese beiden Teile des epischen Hexameters allgemein gebräuchlich waren, schließt Holwerda, dass nach ihnen alle fallende Rhythmen κατὰ δάκτυλον und alle steigende κατ’ ἐνόπιον heißen konnten. So versteht er die Aristophanesstelle.

Diese Auffassung ist jedoch weder grammatisch noch semantisch befriedigend. (1) Der Ausdruck ἄνω καὶ κάτω τιθέντος betrifft schwerlich das Schreiben in zwei Zeilen: Wie Holwerda selbst einräumt, deutet sowohl das Wort ἀκηκοέναι als auch der allgemeine Verlauf der Darlegung vielmehr auf Damons mündliche Behandlung hin.³⁰ (2) ἴσον kann ohne die Präzisierung ἐκ μέσου kaum die Bedeutung ‘gleich auf beiden Seiten’ haben. (3) Zweifellos hängt ἴσον prädikativ als Teil des Accusativus Duplex von τιθέντος ab. (4) ἴσον kann nicht von ἄνω καὶ κάτω getrennt werden. Das, was Holwerda will, würde man vielmehr mit τὰ ἴσα γινόμενα ἄνω καὶ κάτω τιθέντος ausdrücken. (5) ἴσον soll sich auf ἥρωον beziehen, aber ein ganzer Hexameter (beliebiger Form) bildet kein Palindrom. (6) Holwerda kommt zu dem Ergebnis, dass ἥρωος nicht den Hexameter allgemein bezeichnet, sondern nur den Hexameter mit dem dritten Spondeus (– ◡ ◡ – ◡ ◡ – – – ◡ ◡ – ◡ ◡ – –). Das ist aber unwahrscheinlich. (7) Die Schlussfolgerung, dass das Hemiepes, oder Penthemimeres, einfach δάκτυλος heißt, ist erstaunlich. Holwerda verweist darauf, dass dieselben Termini bei den Metrikern sowohl die Füße als auch die aus diesen Füßen bestehenden Verse bedeuten: ἵαμβος ist auch ein jambischer Trimeter, ἀνάπαιστος auch ein anapästischer

²⁸ S. 55: “Cuius e medio consideranti partes oppositae inter se sunt similes, i. e. cuius pars altera alterius praebet imaginem tamquam in speculo expressam”. Als Beweis führt Holwerda νῆας εἵσας bei Homer (z. B. *Il.* I, 306; *Od.* III, 180 u. a.) und πανταχῇ ἐκ μέσου ἴσον bei Plat. *Tim.* 34 b an.

²⁹ Auch vor Holwerda glaubten Blass 1904, 165–169 und Koster 1934, 149, dass es bei Plat. *Resp.* 400 b um die Teilung eines epischen Hexameter ging.

³⁰ Holwerda 1967, 55 Anm. 9. Vgl. Adam 1902, 162: “The word ἀκηκοέναι and the general tone of the passage seem rather to refer to an oral demonstration”.

Tetrameter. Doch unser Fall ist verschieden: Das Hemiepes ist nämlich durch daktylische Füße nicht restlos teilbar und wird normalerweise nicht stichisch gebraucht.

Es muss also eine andere Lösung gefunden werden.

Was den ἡρῶος angeht, erscheint es als möglich, dass γε präzisierend ist und καὶ δάκτυλον καὶ ἡρῶν γε eine und dieselbe Rhythmusart bezeichnet, das heißt, “Daktylus, der auch Heroisch heißt” oder “Daktylus und darunter den Hexameter”.³¹ Dann bezieht sich das Kolon bis zum γιγνόμενον auf diesen Rhythmus mit doppeltem Namen:

...καὶ δάκτυλον καὶ ἡρῶν γε οὐκ οἶδα ὅπως διακοσμοῦντος καὶ ἴσον ἄνω καὶ κάτω τιθέντος εἰς βραχὺ τε καὶ μακρὸν γιγνόμενον...

Als nächstes sei Glaukons Behauptung betrachtet, dass es drei Arten (τρία εἶδη) von Rhythmen gibt, aus denen alle βάσεις bestehen.³²

Über die Rhythmen gibt es eine Theorie, die sie nach den Verhältnissen der Dauern, aus denen sie bestehen, klassifiziert. Sie ist *expressis verbis* zuerst bei Aristoteles und Aristoxenos bezeugt und bei Aristides Quintilianus ausgeführt:³³

Die Füße mit dem ‘gleichen’ Verhältnis, 1:1 (τὸ ἐν τῷ ἴσῳ λόγῳ), hießen τὸ δακτυλικὸν γένος (dazu gehören Daktylus – ∪ ∪, Anapäst ∪ ∪ –, Spondeus – – und bei den späteren Metrikern auch Pyrrhichius ∪ ∪, obwohl Aristoxenos diesen aus der Reihe der Rhythmen ausschließt³⁴).

Die Füße mit dem ‘doppelten’ Verhältnis, 2:1 (τὸ ἐν τῷ διπλασίῳ λόγῳ), gehörten zu τὸ ἰαμβικὸν γένος (das sind Jambus ∪ –, Trochäus – ∪, Ionikus ∪ ∪ – – oder – – ∪ ∪).

Die mit dem ‘anderthalbfachen’ Verhältnis, 3:2 (τὸ ἐν τῷ ἡμιολίῳ λόγῳ), bildeten τὸ παιωνικὸν γένος (Kretikus – ∪ –, Baccheus – – ∪, vier Päone: – ∪ ∪ ∪, ∪ – ∪ ∪, ∪ ∪ – ∪, ∪ ∪ ∪ –).

Mit dieser Klassifikation bringen schon die Scholiasten (*Schol. Aristoph. Nub.* 651 a, d) und danach viele moderne Wissenschaftler³⁵ die

³¹ So haben zum Beispiel Wilamowitz 1921, 65; Lasserre 1954, 68; Pretagostini 1979, 121–122 gedacht.

³² In gleicher Weise gibt es vier φθόγγοι, aus denen sich alle ἄρμονιαι zusammensetzen. Dabei handelt es sich wahrscheinlich um vier Stufen eines Tetrachords, zwei unbewegliche und zwei bewegliche (für andere Deutungen s. Adam 1902, 161–162).

³³ Aristot. *Rhet.* 1409 a 4–6; Aristox. *El. rhythm.* 30, p. 16, 16–19 Pighi. Ar. Quint. I, 14–16, p. 33–37 W.-I.

³⁴ S. Roszbach–Westphal 1854, 27.

³⁵ Roszbach–Westphal 1889, 2; 90–91; Wilamowitz 1921, 65; Starkie 1911, 330; Lasserre 1954, 68; Radermacher 1938, 110; Wegner 1939, 322; Gentili 1978, 26; Pretagostini 1979, 121; West 1992, 243–244; Barker 1984, 133; Comotti 1991, 24; Ercoles 2013, 550–551.

Stellen bei Platon und Aristophanes in Verbindung. Den daktylischen oder spondeischen Fuß betreffend kann ἴσον ἄνω καὶ κάτω τιθέντος wohl bedeuten, dass Damon sie in zwei Teile zerlegte, die nach der Anzahl der χρόνοι gleich waren (in diesem Fall bezeichnen ἄνω καὶ κάτω die Arsis und Thesis). Der Ausdruck εἰς βραχὺ τε καὶ μακρὸν γινόμενον kann “mit kurzem und langem Ausgang” bedeuten.³⁶

Unter den Rhythmen, an die Sokrates “sich erinnert”, gehören der Daktylus zu den Füßen mit ‘gleichem’ Verhältnis, und Jambus und Trochäus zu denen mit ‘doppeltem’ Verhältnis. Für das anderthalbfache Verhältnis nennt er kein Beispiel (wenn man nicht den Enhoplios als Kretikus verstehen will). Die von Gentili abgesonderten daktyloepitritischen Rhythmen bestehen sowohl aus Abschnitten mit dem ‘gleichen’ als auch mit dem ‘doppelten’ Verhältnis; daher können sie σύνθετοι genannt werden.³⁷ In der Tat beschreiben die antiken Metriker sie gerade als aus verschiedenen Füßen bestehende (s. die Tafel oben S. 96–99). Gentili nimmt an, dass Damon, im Unterschied zu den späteren Theoretikern, τὸ παιωνικὸν γένος überhaupt nicht absonderte und stattdessen eine gemischte Gattung (die der ἐνόπλιος σύνθετος darstellt) einführte.³⁸ Doch aus der platonischen Stelle folgt nicht, dass Sokrates die Rhythmen mit Rücksicht auf diese Klassifizierung nannte und für jede Gattung Beispiele nennen wollte. Es ist auch möglich, dass Platon das Verhältnis 2:3 ausgelassen hat, weil Damon diese Rhythmen nicht als für die Erziehung geeignete betrachtete.³⁹

Also gehören nach dieser Klassifikation, wenn wir κατὰ δάκτυλον bei Aristophanes mit τὸ δακτυλικὸν γένος bei Aristides Quintilianus gleichsetzen, alle Füße mit dem doppelten Verhältnis dazu, das heißt, nicht nur Daktylus, Spondeus und Anapäst, sondern auch der Pyrrhichius. Doch viele Forscher betrachten das Verhältnis 2:1 als ein wichtiges, aber nicht hinreichendes Merkmal des Rhythmus κατὰ δάκτυλον, der von Aristophanes gemeint ist. Manche (besonders diejenigen, die den heroischen Rhythmus gesondert betrachten) schließen Spondeen und damit den Hexameter aus.⁴⁰ Von Bedeutung ist auch die Vollständigkeit der Füße: Schließen wir auch akephale und katalektische Daktylen ein, dann gehören auch die meisten daktyloepitritischen Kola zu dieser Kategorie.

³⁶ Schneider 1850, 73; Prantl 1855, 113; Adam 1902, 163; Holwerda 1967, 54 Anm. 5. So wird εἰς regelmäßig in den metrischen Scholien gebraucht. Adam stellt fest, dass γινόμενον nicht so gut in den Kontext passt, wie z.B. τελευτώντα (vgl. *Resp.* VI, 511 c), erklärt dies aber mit Sokrates’ absichtlicher Lässigkeit.

³⁷ Gentili 1978, 26–27; Pretagostini 1979, 122–123.

³⁸ Gentili 1988, 8; Ercoles 2013, 550–551 Anm. 962.

³⁹ Lasserre 1954, 68.

⁴⁰ Rossbach–Westphal 1889, 2; 90–91; Radermacher 1938, 110; Koster 1944, 164.

In der Tat schreiben Abert und Lasserre Daktylo-Epitriten dem γένος ἴσον zu, Koster und West dem Geschlecht κατὰ δάκτυλον.⁴¹

Man muss auch berücksichtigen, dass κατὰ δάκτυλον und κατ' ἐνόπλιον, wie die Aristophanesstelle zeigt, einen Gegensatz bilden. Aber das innere Verhältnis 1:2 (κατὰ δάκτυλον) bildet keine Antithese zu dem Genus σύνθετος (κατ' ἐνόπλιον), das aus Füßen mit unterschiedlichen Verhältnissen besteht. Es ist auch kaum möglich, nach diesem Kriterium κατ' ἐνόπλιον deutlich zu definieren: Schwerlich gehörten dazu alle zusammengestellten Rhythmen.

Letzten Endes sind nur solche Theorien betrachtenswert, die zugleich κατὰ δάκτυλον und κατ' ἐνόπλιον, und zwar als Gegensätze, zu erklären imstande sind. Das gilt nur für zwei der bisher betrachteten Theorien: erstens, dass alle fallende Rhythmen κατὰ δάκτυλον und alle steigende κατ' ἐνόπλιον heißen;⁴² zweitens, dass κατὰ δάκτυλον epische oder lyrische Daktylen sind, und κατ' ἐνόπλιον Elemente der Daktylo-Epitriten.

Insgesamt scheint es wahrscheinlich, dass die Rhythmen κατ' ἐνόπλιον mit den Kola der Daktylo-Epitriten zu tun haben, und indem wir diese Rhythmen als eigene Kategorie bestimmen, sind wir dem damonischen Begriff ganz nahe. Aber in diesem Fall wird in der Tat eine praktikable Unterscheidung zwischen dem κατὰ δάκτυλον und κατ' ἐνόπλιον schwierig und der aristophanischen Ironie würdig: Denn diese Kola können auch als akephale und katalektische Daktylen interpretiert werden, das weibliche Hemiepes sogar als drei vollständige daktylische Füße. Gentili bekundet einen ungerechtfertigten Rigorismus, wenn er den Anspruch des aristophanischen Sokrates ganz ernst nimmt und behauptet, dass nur ein völlig Unerfahrener die von ihm genannten "enhoplischen" rhythmischen Elemente als unvollständige Daktylen interpretieren könne.⁴³ Pretagostini erkennt, dass es nur auf den Kontext ankommt, ob man die beiden Hemiepe als eine (katalektische oder akatalektische) daktylische Tripodie oder als einen akephalen Enhoplis und Prosodiakos deutet.⁴⁴

Bei Gentili fehlt also eine klare Definition des Kriteriums, mit Hilfe von welchem seines Erachtens Damon bestimmte Rhythmen der Kategorie κατ' ἐνόπλιον zuschrieb. Eine einfache und elegante Lösung ist von

⁴¹ Abert 1899, 136–137; Lasserre 1954, 68; Koster 1944, 164; West 1971, 311.

⁴² Del Grande 1956, 236; 247; Holwerda 1967, 57–58; nur betr. ἐν τῷ ἴσῳ λόγῳ Starkie 1911, 330; Lasserre 1954, 68.

⁴³ Gentili 1988, 7; vgl. ders. 1978, 24: "Soltanto un inesperto potrà intenderli come κατὰ δάκτυλον e, in taluni casi, denominarli erroneamente esametri imperfetti".

⁴⁴ Pretagostini 1979, 123 Anm. 21. Vgl. die Polemik bei Ercoles 2013, 539; 540 gegen Haslam 1974, 13; 41, der gewisse Fragmente von Stesichorus als κατὰ δάκτυλον und nicht κατ' ἐνόπλιον interpretiert.

K. J. Dover vorgeschlagen worden:⁴⁵ Er glaubt, dass κατὰ δάκτυλον reine daktylische, anapästische und spondeische Reihungen sind, während κατ' ἐνόπλιον gebaute Verse diejenigen sind, bei denen eine Aufteilung in daktylische, anapästische und spondeische Füße ohne einen Rest am Anfang oder am Ende nicht möglich ist. Nur ist diese These unbeweisbar, wenn wir keine Dichtung als Beispiel analysieren können.

Bisher ist nur ein solcher Versuch gemacht worden: R. Pretagostini, der Gentilis Theorie weiterführte, hat angenommen, dass Aristophanes in den "Wolken", ehe er in Vers 651 über κατὰ δάκτυλον und κατ' ἐνόπλιον scherzt, absichtlich Beispiele für beide Rhythmen vorführt: Vor dieser Szene gibt es in der Komödie nur zwei lyrische Gesänge, von denen der erste (das Erscheinen der Wolken, 275–290 = 299–313) κατὰ δάκτυλον, und der zweite (ihre Aussprache mit Strepsiades, 457–475) κατ' ἐνόπλιον gebildet sei. Das ist zwar nicht ausgeschlossen, aber es ist in meinen Augen unwahrscheinlich, dass der Dichter einen seiner Scherze so sorgfältig vorbereitet hat und dass die Zuschauer sich bei Vers 651 an den Rhythmus der zurückliegenden Chorlieder erinnern sollten. Hier die metrische Analyse der beiden Stellen:

1) *Nub.* 275–290 = 299–314: κατὰ δάκτυλον

275 = 298	– ∪ ∪ – ∪ ∪ –	3 da ^Λ (= hemiepes m.)
276/7 = 299/300	– – – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – – – ∪	6 da (hexameter)
278 = 301	– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪	4 da (alcmanius)
279/80 = 302/3	– – – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪	6 da
281 = 304	– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪	4 da (alcmanius)
282 = 305	– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪	4 da (alcmanius)
283 = 306	– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪	4 da (alcmanius)
284 = 307	– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪	4 da (alcmanius)
285/6 = 308/9	– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪	5 da
287 = 310	– ∪ ∪ – ∪ – ∪	da tr
288 = 311	– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪	4 da (alcmanius)
289 = 312	– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪	4 da (alcmanius)
290 = 313	– – ∪ ∪ – ∪ – –	paroemiac.

⁴⁵ Dover 1968, 181.

2) 457–475: κατ' ἐνόπλιον

<i>Nub.</i>		Nach Pretagostini:
457	–υ–υ, –υ–υ	2 tr, 3 tr
457–458	–υ–υ, –υ–υ, –υ–	
459	–υυ–υυ–, υυ–υυ–	hemiepes m. + reiz.
460–461	–υ–υ–	ithyph.
462	υ–υ–	ia
463	–υυυ–υυ–	prosodiac.
464	–υυυ–υυ–, –υυ–	prosodiac. + reiz
a) ὄψομαι (465) = –υ–		
465	–υυ–υυ–υυ–	hemiepes m. + ia = hemiepes f. + cret.
466–467/8	–υυ–υυ–υυ–υυ–υυ–	cho + prosodiac. + reiz. = alcm (4 da) + ithyph. = hemiepes m. + anap. + reiz.
b) ὄψομαι (465) = –υυ		
465–468	–υυ–υυ–υυ–υυ–υυ– –υυ–υυ–υυ–υυ–	hemiepes m. + enopl. + hemiepes m. + reiz. = 2 hemiepes f. + hemiepes m. + reiz.
469–470 + 471–72	–υυ–υυ–υυ–υυ–υυ– –υυ–υυ–υυ–υυ–	hemiepes m. + enopl. + hemiepes m. + reiz. = 2 hemiepes f. + hemiepes m. + reiz.
473–475	–υυ–υυ–υυ–υυ–υυ–	hemiepes m. + prosod. = hemiepes f. + hemiepes m.

Vgl. *Sch. Aristoph. Nub.* 457 a (Heliodor):

- 1) [457] τροχαϊκὸν δίμετρον ἀκατάληκτον
- 2) [457/8] τροχαϊκὸν τρίμετρον καταληκτικόν
- 3) [459] δακτυλικὸν πενθημιμέρες (= hemiepes m. –υυ–υυ–)
- 4) [459] ἀναπαιστικὸν πενθημιμέρες (= reiz. υυ–υυ–)
- 5) [460/61] φερεκράτειον ἀτελές
- 6) [462] ἱαμβικὴ βάσις
- 7) [463] ἀναπαιστικὴ προσοδιακὴ περίοδος δωδεκάσημος (= prosod. –υυ–υυ–)
- 8) [464] ἀναπαιστικὴ προσοδιακὴ περίοδος δωδεκάσημος (= prosod. –υυ–υυ–)
- 9) [464] ἱαμβικὸν πενθημιμέρες (= reiz. –υυ–)
- 10) [465] δακτυλικὸν τρίπουν εἰς τροχαῖον Koster | δακτυλικὸν εἰς τρίτον τροχαῖον White (= hemiepes f. –υυ–υυ–υ)
- 11) [465] τρισύλλαβον κατὰ πόδα κρητικόν

Sch. Aristoph. Nub. 467:

- 1) [466] χοριαμβικόν
- 2) [467/8] ἀνάπαιστον προσοδιακὸν δωδεκάσημον
(= prosod. -- ◡ ◡ – ◡ ◡ –)
- 3) [467/8] ἰαμβικὸν πενθημιμέρες
- 4) [469/70] δακτυλικὸν πενθημιμέρες (= hemiep. m. – ◡ ◡ – ◡ ◡ –)
- 5) [469/70] ἀναπαιστικὸν ἐφθημιμέρες (= enopl. -- ◡ ◡ – ◡ ◡ –)
- 6) [471/2] δακτυλικὸν πενθημιμέρες (= hemiep. m. – ◡ ◡ – ◡ ◡ –)
- 7) [471/2] ἰαμβικὸν πενθημιμέρες
- 8) [473/5] δακτυλικὸν πενθημιμέρες (= hemiep. m. – ◡ ◡ – ◡ ◡ –)
- 9) [473/5] ἀναπαιστικόν (= prosod. -- ◡ ◡ – ◡ ◡ –)

In dem daktylischen Abschnitt werden die daktylischen Reihungen dreimal von den metrischen ‘Resten’ (oben fett gedruckt) unterbrochen.

In dem daktyloepitritischen Teil scheint erstens bemerkenswert, dass die Reihen, die Pretagostini als Verbindung von einem weiblichen Hemiepes (das drei vollständigen Füßen gleich ist) mit anderen Kola interpretiert, immer auch andere Interpretationen erlauben, und zweitens, dass Heliodor in den metrischen Scholien die uns interessierenden Kola meistens als eine bestimmte Zahl von halben Daktylen oder Anapästen beschreibt.

Ziehen wir hier noch einen weiteren Text heran, nämlich eine dunkle Stelle aus der Schrift Pseudo-Plutarchs “Über die Musik” (1133 e–f). Da zählt der Verfasser instrumentale auletische Nomoi auf. Zum Streitwagennomos (Ἀρμάτειος νόμος) bemerkt er, dass dieser von Olympos, dem sagenhaften phrygischen Auleten und Schüler von Marsyas, verfasst worden sei, und führt ein Fragment aus der Schrift des Glaukos von Rhegion *περὶ ἀρχαίων ποιητῶν καὶ μουσικῶν* an (*De mus.* 1133 f):

ὅτι δ' ἐστὶν Ὀλύμπου ὁ Ἀρμάτειος νόμος, ἐκ τῆς Γλαύκου συγγραφῆς τῆς ὑπὲρ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν μάθοι ἂν τις, καὶ ἔτι γνοίη ὅτι Στήσιχορος ὁ Ἱμεραῖος οὐτ' Ὀρφέα οὔτε Τέρπανδρον οὐτ' Ἀρχίλοχον οὔτε Θαλήτην ἐμιμήσατο, ἀλλ' Ὀλυμπον, χρησάμενος τῷ Ἀρματείῳ νόμῳ καὶ τῷ κατὰ δάκτυλον εἶδει, ὃ τινες ἐξ Ὀρθίου νόμου φασὶν εἶναι.

Aristophanes, Glaukos und Platon sind die einzigen Autoren der klassischen Zeit, die das Wort δάκτυλος als rhythmischen Fachbegriff benutzen.⁴⁶ Die Hinweise von Platon und Aristophanes zeigen, dass Damons Lehre bekannt war, also ein Experte wie Glaukos seine Thesen bestimmt kannte und vermutlich benutzte. Es ist deshalb sehr wahrscheinlich, dass

⁴⁶ Wallace 1991, 46.

in allen drei Fällen die Terminologie auf Damons Theorie zurückgeht. Ich bin nicht die erste, die diese Stelle mit den beiden anderen zusammenstellt. Aber in der Regel wenden sich diejenigen, die sich mit Pseudo-Plutarch beschäftigen, an Platon und Aristophanes, um Glaukos zu erklären,⁴⁷ und ich möchte es umgekehrt machen.

Besprechen wir zunächst die Realien der Glaukosstelle.

Nach Glaukos kann die Musikgeschichte als allmähliche Integration von zwei unabhängigen Traditionen, der echt hellenischen Kitharodie und der phrygischen Auletik, aufgefasst werden.⁴⁸ Aus irgendeinem Grund wollte Glaukos beweisen, dass Stesichoros nicht zur kitharödischen Tradition des Orpheus, Terpander, Archilochos und Thaletas gehörte und deren Leistungen nicht nutzte.

Glaukos soll geglaubt haben, einen Nomos von Olympos zu erkennen, als er ein Werk des Stesichoros hörte. Es ist nicht leicht zu bestimmen, wie χρησάμενος zu verstehen ist: ob Stesichoros seinen eigenen (kitharödischen?) Streitwagennomos nach dem Vorbild von Olympos verfasst oder den Nomos des Olympos in einem zu einem anderen Genre gehörenden Werk (oder Werken) verarbeitet hat.

Über den Ἀρμάτειος νόμος kann man nur sagen, dass es ein Stück trauriger Musik für Aulos war, mit einer gewissen Beziehung zum Streitwagen. Meiner Meinung nach gab es einen mythischen Stoff, in dem ein Wagen vorkam. Wahrscheinlich bildete dieser Nomos lautlich in irgendeiner Weise einen fahrenden Streitwagen ab.⁴⁹ Leider fehlen Informationen zu seinem Rhythmus.

Die Analyse der Fragmente von Stesichoros hilft für die Deutung von κατὰ δάκτυλον kaum, da es unter diesen sowohl rein daktylische als auch daktyloepitritische Reihen gibt.⁵⁰ Glaubt man, dass es bei Glaukos um bei Stesichoros besonders auffallende Rhythmen geht, dann dürften die Daktylo-Epitriten gemeint sein: Sie galten als ein typisch stesichoreisches Versmaß, und manche Kola dieser Art wurden von den antiken Metrikern nach Stesichoros benannt.⁵¹ Doch ist ein solches Verständnis nicht

⁴⁷ Weil-Reinach 1900, 34 § 84; Lasserre 1954, 68; 158; Grandolini 2002, 6; Ercoles 2013, 538 n. 923; 550; 552.

⁴⁸ Ercoles 2013, 547; 549 n. 955.

⁴⁹ Almazova 2014, 518–538.

⁵⁰ S. Haslam 1974, 10; Ercoles 2013, 536.

⁵¹ S. Rossbach-Westphal 1889, 450; Ercoles 2013, 541–545. – Zwar kann man Vorgänger der Daktylo-Epitriten in der vorstesichoreischen Tradition finden (Rossbach-Westphal 1889, 451; Ercoles 2013, 537; 541; vgl. Haslam 1974, 51–53), aber s. Ercoles 2013, 541: “occorre ammettere che il poeta impiegò tali strutture metriche con una certa ricorrenza, o comunque in maniera peculiare”; *ebd.*, 546: “vi si afferma

zwingend, da Stesichoros die Verwendung eines τὸ κατὰ δάκτυλον εἶδος laut Glaukos nicht selber erfunden, sondern übernommen hat.

Nach der Meinung von M. West steht τὸ κατὰ δάκτυλον εἶδος bei Glaukos für die Daktylo-Epitriten: Diese waren nämlich ein Kennzeichen des Streitwagennomos, und vielleicht beschrieb der Name ἄρμάτειος (“einen Wagen nachahmend”), wie τροχαῖος, χωλός oder σκάζων, die Art der Bewegung, die die stesichoreischen daktylischen und daktylo-epitritischen Verse suggerierten: etwas holpernd, nicht ganz gleichmäßig und nach einem langen Lauf abrupt zum Stehen kommend.⁵² Leider bringt West Glaukos nicht in Zusammenhang mit Platon und Aristoteles,⁵³ und dies schwächt seine Argumentation.

Der Orthios Nomos war nach den antiken Kommentatoren energisch, zur Handeln und zum Kampf auffordernd.⁵⁴ Er ist als kitharödischer (das heißt als ein Gesang zur Kithara) und auch als auletischer (das heißt als instrumentales Aulosstück) bezeugt.⁵⁵ Der kitharödische Orthios Nomos gehört zu den Nomoi des πρῶτος εὐρετής, Terpander von Lesbos,⁵⁶ eines halbmythischen Musikers des siebten Jahrhunderts. Die meisten Quellen stimmen darin überein, dass der Orthios Nomos sich durch hohen und intensiven Klang auszeichnete.⁵⁷ Aber es findet sich auch die Erklärung, dass er seinen Namen ὀρθιος “nach dem Rhythmus” (ἀπὸ τοῦ ῥυθμοῦ) erhalten hat.⁵⁸ In der Tat begegnet man dem Wort ὀρθιος im rhythmischen Kontext: Es kann bedeuten, dass ein Fuß aus gleichen Silben besteht, nur kurzen oder nur langen, oder dass ein Vers aus Füßen immer derselben Form besteht.⁵⁹ Ἰαμβος ὀρθος ist ein Fuß mit der Arsis aus vier χρόνοι und der Thesis aus acht χρόνοι (Ar. Quint. I, 16, p. 36, 3–4 W.-I.).

(scil. Ps.-Plut. 1135 c) che Stesicoro fu un innovatore sotto il profilo ritmico – ed è verosimile che il riferimento sia all’impiego frequente di varie combinazioni κατ’ ἐνόπλιον-epitrite e alla loro associazione con dimetri e trimetri trocaici o giambici”.

⁵² West 1971, 309–311 (“bucketing along, not quite evenly, bumping to a halt at the end of a long run”), akzeptiert von Barker 2011, 52.

⁵³ Betr. Platon und Aristophanes, s. West 1982, 195; ders. 1992, 243–244.

⁵⁴ *Sch. Aristoph. Ach.* 1042; Dio I, 1; Suda o 573.

⁵⁵ Kitharödisch: Hdt. I, 24; *Schol. Aristoph. Ach.* 1042, *Eq.* 1278 a, 1279 a, *Ran.* 1282, *Eccl.* 741; Poll. IV, 65; Suda εἰ 146, λ 753, ν 478, ο 574, 575, 585; Phot. *Lex.* α 1303, ν 302. Auletisch: *Schol. Aristoph. Ach.* 16; Poll. IV, 73; Suda o 573.

⁵⁶ Poll. IV, 65; Suda α 1701; ν 478; ο 575; Phot. *Lex.* ν 302.

⁵⁷ *Schol. Aristoph. Ach.* 16 a; Ps.-Aristot. *Probl.* 19, 37, 920 b 16–21; vgl. sonst ὀρθος als Epitheton von Lauten: *Hymn. Demetr.* 432; Aesch. *Ag.* 1153; *Cho.* 732; Soph. *El.* 683; Hesych. ο 1180; 1186 L.

⁵⁸ Poll. IV, 65; Suda ο 575; Hesych. ο 1188 L. In der Suda ο 575 werden die beiden Deutungen ohne Zweifel zugleich hintereinander angeführt.

⁵⁹ S. Graf 1888, 515; Smyth 1900, 167. Vgl. Christ 1879, 79; 238; 316; Zielinski 1883, 626.

Doch scheint die Erklärung “nach dem Rhythmus” ein Autoschediasma derjenigen zu sein, die das Verzeichnis von Terpanders Nomoi zu interpretieren versuchten, ohne die Nomoi selbst zu kennen. Das Hauptargument gegen die rhythmische Deutung des Namen Orthios Nomos ist eben das Fragment von Glaukos. Es scheint aus dem Kontext evident, dass τὸ κατὰ δάκτυλον εἶδος für den ὄρθιος νόμος kennzeichnend war: Denn Glaukos kannte die von ihm erwähnten Nomoi vom Hören und konnte keinen Zweifel über ihre Rhythmen haben; strittig (τινες ... φασίν) war nur die Herkunft von κατὰ δάκτυλον bei Stesichoros.

Um zu erfahren, ob der Rhythmus κατὰ δάκτυλον charakteristisch für die Kitharöden und den Streitwagennomos des Olympos war, müssen wir Glaukos’ Ansatz verstehen.

Meiner Meinung nach ist es möglich, allein aus dem Kontext bei Glaukos, ohne zusätzliche Angaben heranzuziehen, zu schließen, dass τὸ κατὰ δάκτυλον εἶδος den Kitharöden eigen war.

Nehmen wir an, dass die Kitharöden κατὰ δάκτυλον nicht benutzten und dass nur Olympos diesen Rhythmus verwendet hat (der erwähnte Orthios Nomos müsste dann auleitisch sein):

1) Wenn κατὰ δάκτυλον ein Kennzeichen des Streitwagennomos war, dann würde es überhaupt keinen Sinn geben, den ὄρθιος νόμος zu erwähnen.

2) Nehmen wir an, dass Stesichoros zweierlei von Olympos übernommen hat: den Streitwagennomos und den Rhythmus κατὰ δάκτυλον aus dem Orthios Nomos.⁶⁰ So verstanden sieht der Hinweis τινες ... φασίν, der Glaukos’ Behauptung in Frage stellt, verdächtig skrupulös aus. Dazu kommt, dass Olympos nirgends als Verfasser des Orthios Nomos genannt ist.⁶¹

Dagegen wird Glaukos’ Gedankengang verständlich, wenn der Rhythmus κατὰ δάκτυλον sowohl den Kitharöden als auch dem Olympos eigen war. In diesem Fall geht es wahrscheinlich um einen kitharödischen Orthios Nomos des Terpander. Die Gegner des Glaukos konnten darauf verweisen, dass τὸ κατὰ δάκτυλον εἶδος ein charakteristisches Merkmal der Kitharodie war, und da Stesichoros es regelmäßig verwendete, folgte er offenbar der kitharödischen Tradition. Glaukos erwiderte, dass

⁶⁰ Wie z. B. Rossbach–Westphal 1889, 91 Anm.*; Comotti 1991, 24; Barker 2011, 45; 46; Ercoles 2013, 546; 551 Anm. 963.

⁶¹ In Ps.-Plut. *De mus.* 1143 b ist Olympos der Verfasser des Ἀθηνᾶς νόμος. Dieser wird in einigen Quellen (Dio 1, 1; Suda o 573) mit dem Orthios identifiziert, doch nicht von Pseudo-Plutarch.

dieser Rhythmus nicht auf die Kitharodie beschränkt sei. So beweist die Verwendung des τὸ κατὰ δάκτυλον εἶδος noch nicht, dass Stesichoros zur kitharödischen Tradition gehörte, weil er es auch von Olympos übernehmen konnte.

Übrigens berichtet der Aristophanesscholiast, dass der daktylische Rhythmus von den Auleten gebraucht wurde.⁶² Da das nicht aus dem Text der “*Wolken*” folgt, hat er offenbar eine unabhängige Information besessen.

Was den Streitwagennomos betrifft, so kann er als der offenkundigste Fall des Gebrauchs der auletischen Tradition bezeichnet werden: Jeder konnte nämlich mit seinen eigenen Ohren hören, dass Stesichoros das Stück des Olympos benutzt hatte. Dabei ist es möglich, dass κατὰ δάκτυλον eine Eigenschaft gerade des Streitwagennomos war. Dann hat Glaukos vielleicht bewiesen, dass Stesichoros diesen Rhythmus von Olympos übernommen hatte, indem er betonte, dass Stesichoros den ἀρμάτειος νόμος des Olympos als Ganzes benutzt hatte, mit allen erkennbaren Merkmalen, einschließlich des Rhythmus. Denkbar ist auch, dass Stesichoros den ἀρμάτειος νόμος des Olympos umgearbeitet und mit einem Rhythmus kombiniert hat, der früher für diesen Nomos nicht charakteristisch war.⁶³ Hätte Stesichoros den Rhythmus des berühmten Streitwagennomos nicht in τὸ κατὰ δάκτυλον εἶδος geändert, so hätte nicht nur ein Kenner wie Glaukos, sondern jedermann das Werk des Olympos mühelos erkannt.

Also kann man über den Rhythmus des Streitwagennomos nach dem Fragment des Glaukos nicht sicher urteilen. Aber aus dieser Stelle folgt, dass die Kitharöden τὸ κατὰ δάκτυλον εἶδος verwendet haben, und dass der kitharödische Orthios Nomos gemeint ist (sonst könnte man die Erwähnung dieses Nomos bei Pseudo-Plutarch nur als Kundgebung der Belesenheit deuten, die mit der Argumentation des Glaukos nichts zu tun hätte).

⁶² *Sch. Aristoph. Nub.* 651 c. Der Text ist verderben: κατὰ δάκτυλον ENρ· ἄριθμητικὸν ἢ γεωμετρικόν. ἔστι δὲ ῥυθμὸς ἡ κρούματος εἶδος κατὰ δάκτυλον, ᾧ χρῶνται οἱ VENρ ἀύληται ENρ. ἀύλοῦντες πρὸ τοῦ νόμου V. Hinsichtlich der Tatsache, dass der daktylische Rhythmus von den Auleten verwendet wurde, ist er jedoch eindeutig; vgl. Suda κ 517: Κατὰ δάκτυλον· εἶδος ἀριθμητικόν ἢ γεωμετρικόν ἢ ῥυθμοῦ, καὶ κρούματος τὸ κατὰ δάκτυλον· ᾧ ἐχρῶντο οἱ ἀύλοῦντες πρὸ τοῦ νόμου. Hesych. δ 143 L.: δάκτυλος· οὕτω καλεῖται ῥυθμοῦ εἶδος καὶ κρούματος. χρῶνται δὲ αὐτῷ μάλιστα οἱ ἀύληται.

⁶³ Es ist bekannt, dass Glaukos eine solche Kombination für möglich hielt, vgl. Ps.-Plut. *De mus.* 1134 d–e.

Nun besitzen wir mehrere Angaben über die Rhythmen, die für die kitharödische Tradition Terpanders typisch waren. Pseudo-Plutarch weist auf ihre Verwandtschaft mit der epischen Dichtung, am wahrscheinlichsten mit den homerischen Hymnen, hin. Zwei Testimonien von *De musica* sind dafür einschlägig:⁶⁴

a) 1133 B–C: Τὸ δ' ὅλον ἡ μὲν κατὰ Τέρπανδρον κιθαρωδία καὶ μέχρι τῆς Φρύνιδος ἡλικίας⁶⁵ παντελῶς ἀπλή τις οὔσα διετέλει· οὐ γὰρ ἔξῃν τὸ παλαιὸν οὕτως ποιεῖσθαι τὰς κιθαρωδίας ὥς νῦν οὐδὲ μεταφέρειν τὰς ἀρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς· ... τὰ γὰρ πρὸς τοὺς θεοὺς ὥς βούλονται ἀφοσιωσάμενοι, ἐξέβαινον εὐθὺς ἐπὶ τε τὴν Ὀμήρου καὶ τῶν ἄλλων ποίησιν. δῆλον δὲ τοῦτ' ἐστὶ διὰ τῶν Τέρπανδρου προοιμίων.

b) 1132 D–E: ὅτι δ' οἱ κιθαρωδικοὶ νόμοι οἱ πάλαι ἐξ ἐπῶν συνίσταντο, Τιμόθεος ἐδήλωσε· τοὺς γοῦν πρώτους νόμους ἐν ἔπεσι διαμιγνύων διθυραμβικὴν λέξιν ἦδεν, ὅπως μὴ εὐθὺς φανῇ παρανομῶν εἰς τὴν ἀρχαίαν μουσικὴν.

Der Hinweis auf Homer macht es unanfechtbar, dass der heroische Hexameter zu den typisch kitharödischen Maßen zählte, also zu dem κατὰ δάκτυλον εἶδος gehörte. Doch kann man daraus nicht schließen, dass er das einzige war.⁶⁶ Gentili hat nachzuweisen versucht, dass der Terminus ἔπη nicht nur Hexameter bezeichnen konnte,⁶⁷ sondern auch Daktylo-Epitriten der Lyriker, die ebenfalls die Götter und Heroen besangen⁶⁸ – und dieses kann man nicht ausschließen, obwohl Proklos, der offenbar dieselbe Tradition über Terpander behandelt, anstatt 'ἔπη' 'ἡρῶον μέτρον' verwendete.⁶⁹ Wenden wir uns den Fragmenten zu, die als terpandrische galten,⁷⁰ so findet A. Gostoli sowohl daktylische Reihen als auch Elemente

⁶⁴ Gostoli 1990, Test. 27, 32.

⁶⁵ Bis zur Zeit des Phrynys – das heißt bis zur zweiten Hälfte des 5. Jahrhundert.

⁶⁶ Aus der Tatsache, dass Terpander die Erfindung neuer rhythmischen Formen zugeschrieben wurde, ist es offensichtlich, dass nicht die gesamte Dichtung Terpanders hexametrisch war: Barker 1984, 208 Anm. 18.

⁶⁷ Selbstverständlich wird das Wort ἔπη auch nicht-terminologisch gebraucht, z. B. um elegische Verse zu bezeichnen: Solon 2, 2; Theogn. 20; 22; Hdt. V, 113; Theocr. *Epigr.* 21. Hier ist das aber kaum der Fall.

⁶⁸ Gentili 1977, 34–36.

⁶⁹ Procl. ap. Phot. *Bibl. cod.* 239 Bekker 320 b 5–6: Δοκεῖ δὲ Τέρπανδρος μὲν πρῶτος τελεῖν τὸν νόμον, ἡρῶν μέτρον χρησάμενος.

⁷⁰ Auch wenn die Fragmente nicht authentisch sind, zeigen sie doch, wie die Theoretiker sich die Nomoi Terpanders vorstellten.

der so genannten Daktylo-Epitriten.⁷¹ Uns ist sogar ein Fragment erhalten (Fr. 2 Gostoli = 697 *PMG*), bei dem Didymos darauf hinweist, dass es aus dem Orthios Nomos Terpanders stammt:⁷²

ἀμφί μοι αὐτίς ἀναχθ' ἐκαταβόλον
ἀειδέτω φρήν.

Mehrere Forscher haben, mit Verweis auf das Zeugnis Pseudo-Plutarchs über das von Terpander verwendete epische Maß, versucht, diesen Satz zu einem Hexameter zu machen, indem sie ἀδέτω <α> φρήν⁷³ oder ἀιδέτω φρήν⁷⁴ lesen. Gostoli unterteilt es dagegen in einen Alkmanius (= 4 da) und einen Reizianus (⊖ – ⊖ –), interpretiert es also als Kombination von κατὰ δάκτυλον und κατ' ἐνόπλιον und betrachtet diesen Rhythmus als typisch für die kitharödische Tradition (diese Kola sind nämlich bei Stesichoros gut bezeugt).⁷⁵

Von Orpheus und Thaletas fehlen uns jegliche Fragmente. Im Falle des Archilochos ist das Bild dem von Terpander und Stesichoros sehr ähnlich: Einerseits benutzte er daktylische Reihen (fr. 1–17, 188–191 W.). Andererseits war er wegen der Verwendung einiger daktyloepitritischen Kola berühmt. Sein Vers Ἐρασμονίδη Χαρίλαε (fr. 168, 1 W.) wird von antiken Metrikern unter dem Namen Ἀρχιλοχεῖον als Muster des Kolons, das wir Enhoplios nennen, zitiert.⁷⁶ Pseudo-Plutarch (*De mus.* 1141 A) bezeichnet τὸ προσοδιακόν wie auch ἡ τοῦ ηὔξημένου ἥρωος εἰς τὸ προσοδιακόν ἔντασις als rhythmische Neuerungen des Archilochos.⁷⁷

⁷¹ Gostoli 1990, XXI; XLVII.

⁷² S. Luppe 1978, 161–164. Vgl. Suda α 1701 Ἀμφιανακτίζειν ἄδειν τὸν Τερπάνδρου νόμον, τὸν καλούμενον Ὀρθιον, ὃ αὐτῷ προοίμιον ταύτην τὴν ἀρχὴν εἶχεν (es folgt das Zitat). Phot. *Lex.* α 1303 und α 1304: Ἀμφὶ ἀνακτας ἀρχή τις ἐστὶ νόμου κιθαρωδικοῦ Βοιωτίου ἢ Αἰολίου, ἢ τοῦ Ὀρθίου.

⁷³ Ernesti bei Hermann 1799, 363; prob. Page 1962, 362, ad fr. 697; Campbell 1988, 314.

⁷⁴ Van Groningen 1955, 188–189.

⁷⁵ Gostoli 1990, XXI; 129. Auch Fraenkel 1917–1918, 322 führt dieses Fragment als Beweis dafür an, dass für die kitharödischen Nomoi eine Verbindung von daktylischen Reihen mit Iamben typisch war.

⁷⁶ Hephaest. *Encheir. de metr.* 15, 2, p. 47, 6–10 Consbr., *Sch. Pind. Pyth.* 9, metr. vol. II p. 220, 1–3 Dr.; 12, metr. vol. II p. 263, 18–19 Dr.; *Isthm.* 1, metr. vol. III p. 196, 2–4 Dr.; *Isthm.* 3, metr. vol. III p. 223, 6–7 Dr.; 6, metr. vol. III p. 250, 14–15 Dr. Vgl. auch andere Varianten dieses Kolons in Archil. fr. 168, 3; 170; 171 W., angeführt bei Hephaest. 15, 2, p. 47, 15; 15, 6, p. 49, 13–14 Consbr.

⁷⁷ Laut Wilamowitz 1921, 381, ist hier mit τὸ προσοδιακόν wohl dasselbe enhoplische Vers Ἐρασμονίδη Χαρίλαε gemeint.

Auch ein Hemiepes kommt vor (fr. 196 W., s. Hephaest. *Encheir. de metr.* 15, 9, p. 50, 14–17 Consbr.).

Also lassen die erhaltenen Fragmente der von Glaukos erwähnten Kitharöden keinen Schluß darauf zu, was dem κατὰ δάκτυλον εἶδος zuzurechnen ist.

Immerhin glaube ich, dass man ein weiteres Zeugnis hinzuziehen kann, nämlich Beispiele aus Liedern des Aischylos in den aristophaneischen “Fröschen”.

Betrachten wir die Szene, in der Euripides den Aischylos kritisiert. Im ersten Teil seiner Parodie (1264–1277) versucht er zu zeigen, dass die Lieder des Aischylos einförmig und monoton sind: “Denn alle werde ich ihm in Eins zusammenziehen”.⁷⁸ Die aus Aischylos’ Chorliedern zu diesem Zweck exzerpierten Verse ergeben im Zusammenhang keinen Sinn. Der Spott zielt also auf die musikalische und rhythmische Komponente.⁷⁹ In der Tat haben alle angeführten Zeilen denselben, und zwar daktylischen, Ausgang:

1264 = Aesch. fr. 132 Radt (<i>Myrmid.</i>)	Φθιῶτ' Ἀχιλλεῦ, τί ποτ' ἀνδροδάικτον ἀκούων -- ∪ -- ∪ ∪ -- ∪ ∪ -- ∪ ∪ -- ia 4 da
1265 = fr. 132 (<i>Myrmid.</i>)	ἰη κόπον οὐ πελάθεις ἐπ' ἀρωγάν; ∪ -- ∪ ∪ -- ∪ ∪ -- ∪ ∪ -- ∪ 4 da
1266 = fr. 273 (<i>Psychagog.</i>)	Ἑρμᾶν μὲν πρόγονον τίομεν γένος οἱ περὶ λίμναν. -- ∪ ∪ -- ∪ ∪ -- ∪ ∪ -- ∪ ∪ -- 6 da
1269–1270 = fr. 238 (<i>Teleph.?</i>)	Κύδιστ' Ἀχαιῶν, Ἀτρέως πολυκοίρανε μάνθανέ μου παῖ. -- ∪ -- ∪ ∪ -- ∪ ∪ -- ∪ ∪ -- ∪ ∪ -- ia 5 da
1273–1274 = fr. 87 (<i>Sacerdotes</i>)	Εὐφραμεῖτε. Μελισσονόμοι δόμον Ἀρτέμιδος πέλας οὔγειν. -- ∪ ∪ -- ∪ ∪ -- ∪ ∪ -- ∪ ∪ -- ∪ ∪ -- 7 da
1276 = <i>Agam.</i> 104	Κύριός εἰμι θροεῖν ὄδιον κράτος Αἴσιον ἀνδρῶν. -- ∪ ∪ -- ∪ ∪ -- ∪ ∪ -- ∪ ∪ -- 6 da

Das gemeinsame Element sind daktylische Reihen (aus vier bis sieben Füßen). Zwar halten einige den Paroimiakos ∪ ∪ -- ∪ ∪ -- ∪ ∪ -- für das

⁷⁸ *Aristoph. Ran.* 1249–1250: Καὶ μὴν ἔχω γ' οἷς αὐτὸν ἀποδείξω κακὸν / μελοποιὸν ὄντα καὶ ποιῶντα ταῦτ' αἰεὶ; 1262: Εἰς ἓν γὰρ αὐτοῦ πάντα τὰ μέλη ξυντεμῶ.

⁷⁹ Kock 1881, 191; Fraenkel 1917–1918, 321; Radermacher 1921, 317.

gemeinsame Element, weil in diesem Rhythmus Dionysos zweimal mit burlesken Repliken interveniert (1268 Δύο σοι κόπω, Αἰσχύλε, τούτω und 1272 Τρίτος, Αἰσχύλε, σοι κόπος οὔτος).⁸⁰ Doch dürfte dieser anapästische, der Komödie eigene Rhythmus ein ganz anderes Ethos haben als die aeschyleischen Chorlieder. J. Danielewicz⁸¹ zieht es vor, dieselbe Reihe ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – – Enhoplios zu nennen, und sieht darin die gemeinsame Kadenz. So interpretiert er die aischyleischen Verse als eine Kombination von verschiedenen Kola (Reizianus, Hemiepes masc., Choriambus, Lekythion, katalektischer Alkmanius) mit dem Enhoplios – und zeigt damit nochmals, dass die Unterscheidung zwischen κατὰ δάκτυλον und κατ’ ἐνόπλιον im Sinn von Gentili (s. oben S. 100) sich manchmal als unmöglich erweist. Als Begründung seiner Analyse verweist Danielewicz auf das Wortende in Zäsur vor dem Enhoplios “in fast allen Versen”, ohne zu merken, dass sein “fast” (vgl. v. 1289, wo es keine Zäsur, und v. 1287, wo es kein Wortende gibt) dieses Argument hinfällig macht.

Im zweiten Teil der Parodie (1284–1295) behauptet Euripides, dass die Melodien des Aischylos aus den kitharödischen Nomoi übernommen seien (1282 ἐκ τῶν κιθαρωδικῶν νόμων), und singt, indem er nach jeder Zeile ein Zwischenspiel einer Kithara (τοφλαττοθρατ τοφλαττοθρατ) imitiert:

1284–1285 = <i>Agam.</i> 108–109	Ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος, Ἑλλάδος ἦβας, ◡ – ◡ – – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – – ia 4 da
1287 = fr. 236 (<i>Sphinx</i>)	Σφίγγα, δυσαμεριᾶν πρύτανιν κύνα, πέμπει, – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – – 5 da
1289 = <i>Agam.</i> 111	ξὺν δορὶ καὶ χειρὶ πράκτορι θούριος ὄρνις – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – – 5 da
1291 = fr. 282 (<i>Memnon?</i>)	κυρεῖν παρασχὼν ἰταμαῖς κυσὶν ἄεροφοίτοις ◡ – ◡ – – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – – ia 4 da

Hier ist derselbe einförmige Rhythmus durchgehalten, und auch hier kommen Zeilen aus demselben Chorlied des “Agamemnon” vor wie im ersten Teil der Parodie. Das heißt, dass auch die erste Gruppe der aeschyleischen Verse den kitharödischen Nomoi ähnlich sein soll.

Selbst der aischyleische Aristophanes bestreitet die Übernahme aus der kitharödischen Tradition nicht. Er sagt nämlich: “Auf jeden Fall habe

⁸⁰ Stanford 1958, 177; White 1912, 146 glaubt, dass “die fatale Kadenz” zwar daktylisch war, aber wie ein Paroimiakos skandiert wurde.

⁸¹ Danielewicz 1990, 135–136.

ich aus dem Schönen in das Schöne übertragen” (1298–1299 ἄλλ’ οὖν ἐγὼ μὲν εἰς τὸ καλὸν ἐκ τοῦ καλοῦ / ἤνεγκον αὖθ’) – und schon der Scholiast versteht richtig, dass die kitharödische Weise gemeint ist (*Sch. Aristoph. Ran.* 1298). Zudem haben wir guten Grund zu glauben, dass es eben um die Nomoi Terpanders geht: Sofort nach dieser Szene erscheint die Muse des Euripides, über die Dionysos einen Witz reißt: “Die Muse da, die lesbiazerte auf keinen Fall!” (1308 Αὕτη ποθ’ ἡ Μοῦσ’ οὐκ ἐλεσ-βιάζεν, οὔ). Der Satz hat offensichtlich einen doppelten Sinn: erstens ist sie zu hässlich, als dass Männer sie zu sexuellen Handlungen auffordern würden,⁸² und zweitens erinnert sie, im Gegensatz zur Muse des Aischylos, gar nicht an die Nomoi Terpanders von Lesbos.⁸³

In dem Scholion zu Vers 1282 ist ein Hinweis des Timachidas angeführt, dass Aischylos eben den Orthios Nomos benutzt habe. Diese Behauptung muss mit Vorsicht behandelt werden. Denn erstens existierten im ersten Jahrhundert vor Christus, der Zeit des Timachidas, die traditionellen Nomoi nicht mehr; und zweitens benutzt Aischylos die Redewendungen ὀρθιοὶ νόμοι (*Agam.* 1153) und ὁξὺς νόμος (*Sept.* 954) in der Bedeutung ‘die schrille Melodie’ sowie die Verben ὀρθιάζειν (*Pers.* 693), ἐξορθιάζειν (*Cho.* 269), ἐπορθιάζειν (*Agam.* 29; *Pers.* 1051). Bei der angeblichen Verbindung zwischen dem Abschnitt aus den “Fröschen” und dem Orthios Nomos kann es sich also um ein Autoschediasma des Timachidas handeln.

Doch auch wenn Aischylos nicht den Orthios Nomos imitiert, illustrieren seine Verse in jedem Fall die kitharödische Tradition, und zwar ihren daktylischen Rhythmus: τὸ κατὰ δάκτυλον εἶδος, das von Terpander bis zu Phrynīs ein unverändertes Kennzeichen der kitharödischen Nomoi geblieben ist.

Das Beispiel des Aischylos bestätigt folgende Annahmen: τὸ κατὰ δάκτυλον εἶδος besteht, wie auch Dover vermutet hat, aus vollständigen daktylischen Füßen, die durch Spondeen, mindestens am Anfang und am Ende einer Reihe, ersetzbar sind. Die Länge der Reihen ist verschieden, und sie sollen nicht in Distichen teilbar sein. Solche Kola, die man in Daktylo-Epitriten antrifft, erscheinen hier m.E. nicht,⁸⁴ und ich halte es für unwahrscheinlich, dass man sie als κατὰ δάκτυλον bezeichnen konnte.

⁸² Übrigens kann man den erotischen Sinn des Scherzes verschieden interpretieren: s. Jocelyn 1980, 32–33; Borthwick 1994, 26–28.

⁸³ Fritzsche 1845, 392–393; 397–398; Kock 1881, 192; 194; Merry 1884, 123; 124; Van Leeuwen 1896, 191–192; Stanford 1958, 180; 181–182; Dover 1993, 351; Borthwick 1994, 21–22; 26.

⁸⁴ Da den Daktylen einige Male ein jambischer Monometer vorangeschickt ist, glauben Fraenkel 1917–1918, 321–323 und Radermacher 1921, 316; 318, dass die aristophanischen Beispiele eine Verbindung von Daktylen und Jamben im kitharödischen

Zum Schluss ist noch zu prüfen, ob man etwas über das Ethos der genannten Rhythmen sagen kann.

Einige antike Quellen, darunter Aristoteles und Aristides Quintilianus,⁸⁵ machen Angaben über die ethische Rhythmustheorie.⁸⁶ Aber wir wissen nicht, ob irgendwelche von diesen auf Damon zurückgehen, und Manche halten das für unwahrscheinlich.

Zum Beispiel behauptet Aristides Quintilianus (*De mus.* II, 11; 15), dass Verse, die vorwiegend aus langen Silben zusammengesetzt sind, einen ruhig erhabenen Charakter haben, Verse mit viele Kürzen einen wild erregten. Die mit der Thesis anfangenden Rhythmen seien ruhiger, die mit der Arsis beginnenden dagegen bewegt und aufgeregt. Wichtig für die Bestimmung des Ethos sind sowohl der Anfang als auch der Schluss eines Verses: so macht z.B. eine Kürze am Schluss den Eindruck des Hinkenden und Verstümmelten. Nach dem inneren Verhältnis sind die Rhythmen ἐν τῷ ἴσῳ λόγῳ am ruhigsten, die ἐν τῷ ἡμιολίῳ aufregend, und die Wirkung von den ἐν τῷ διπλασίῳ liegt dazwischen. Die zusammengesetzten Rhythmen sind mehr dazu geeignet, Leidenschaft zu erregen, weil sie ungeordnet sind.

Doch S. Hagel hat zeigen können, dass Aristides schwerlich etwas Präziseres als die allgemeine Idee des Ethos in der Musik und ihrer Verwendung in der Erziehung auf die Schule Damons zurückführen konnte. Eine so detaillierte, aber zugleich ziemlich naive und teilweise auch widersprüchliche Theorie des rhythmischen Ethos mit “automatable recipes” wie die des Aristides kann kaum auf die klassische Zeit zurückprojiziert werden. Vielmehr ließen sich Damon und seine Anhänger in ihren Urteilen über die Rhythmen von allgemeinen kulturellen Assoziationen eines entwickelten Geschmacks leiten.⁸⁷

Ähnlich sind die Schlussfolgerungen von R. W. Wallace.⁸⁸ Seines Erachtens konnte Damon einzelnen Rhythmen (wie auch einzelnen ὁρμονίαι) ein gewisses Ethos überhaupt nicht zuschreiben, da es aus

Nomos illustrieren. Doch, da es möglich sein soll, alle in der Parodie angeführten Verse “εἰς ἓν ξυντεμεῖν”, hat Aristophanes wohl nur das gemeinsame rhythmische Element aller aischyleischen Verse, d.h. die Daktylen und nicht die Jamben, in Betracht gezogen. Letzten Endes komponierte Aischylos keine wirklichen Nomoi. Nach Ax 1932, 435–436, werden in die ursprünglich daktylischen kitharödischen Nomoi im Gang der Entwicklung immer mehr Jamben eingeschoben.

⁸⁵ Über die vieldiskutierte Frage von Aristides’ Quellen s. Matthiesen 1983, 27–28 mit Bibliographie in Anm. 135.

⁸⁶ Die entsprechenden Stellen sind schon von H. Abert gesammelt worden: Abert 1899, Kapitel III: “Das Ethos in der Rhythmopoie”, 121–165.

⁸⁷ Hagel, im Druck.

⁸⁸ Wallace 2010.

der poetischen Praxis evident ist, dass die meisten von ihnen zu ganz verschiedenen Kontexten passten (daher Glaukons und Sokrates' Verwirrung). Vielmehr studierte er, wie das Ethos von Variationen desselben Rhythmus (wie Resolutionen der Längen oder der Verwendung von Längen anstelle von Kürzen) und insgesamt von der musikalischen ποικιλία, einschließlich des Tempo- und Tonhöhenwechsels, abhing. Seltsamerweise behauptet Wallace, dass Damons Lehre von ethischen Korrelationen einzelner Rhythmen bei Platon nicht bewiesen ist.⁸⁹ Aber Sokrates sagt ausdrücklich, dass Damon nicht nur die Tempi, sondern auch die Rhythmen selbst "tadelte und lobte" (ψέγειν τε καὶ ἐπαινεῖν). Außerdem räumt Wallace als Ausnahme ein, dass gewisse Rhythmen, wie der daktylische Hexameter, in der Tat feste ethische Assoziationen erregten.⁹⁰

Einige sehr vorsichtige Vermutungen sind nur unter der Bedingung möglich, dass man mindestens generelle Ansichten über die Erziehung von Platon, dem platonischen Sokrates und Damon gleichsetzen kann. Das ist zwar nicht so offensichtlich, wie man früher geglaubt hat,⁹¹ aber auch nicht ausgeschlossen.⁹² In diesem Fall halte ich es für wahrscheinlich, dass Sokrates an der platonischen Stelle nur diejenigen Rhythmen erwähnt, die für die Erziehung brauchbar sind. Vielleicht gibt es deswegen kein Beispiel des τὸ παιωνικὸν γένος. Zwar wird gesagt, dass Damon einige der Rhythmen tadelte (ψέγειν); es ist jedoch möglich, dass man sie alle eingeschränkt verwenden konnte, dem Tempo und dem Anlass gemäß.

Aus der Besprechung der Tonarten im "Staat" kennen wir Platons didaktische Ziele: Von den Tonarten sind nur diejenigen zuzulassen, die einen mannhaften Charakter im Kriege (bei einem Missgeschick) und im Frieden (in einem ruhigen Zustand) zum Ausdruck bringen (Plat. *Resp.* III, 399 a–c). Es gibt gewisse Gründe für die Vermutung, dass unter den Rhythmen der Enhoplios dem ersten Ziel und der Daktylus dem zweiten dienen konnten.

⁸⁹ Wallace 2010, 82.

⁹⁰ Wallace 2010, 79; 82.

⁹¹ S. Anderson 1955, 88–102; Lord 1978, 32: "Plato never simply 'borrowed' anything".

⁹² Anderson weist nach, dass Platon, bei aller Eigenständigkeit, den perikleischen Musiktheoretiker als einen Verbündeten betrachtete: "Damon has brilliantly grasped the basic principles (as Plato saw them) of paideutic ethos in music, and had expanded his researches well beyond anything achieved by his predecessors... He had already said a number of the things about the meaning of the music which Plato felt needed saying, so that, on the one hand, his work could not be overlooked, and, on the other, it could be used most conveniently" (Anderson 1955, 95).

Schon Proklos hat in seinem Kommentar zum “Staat” versucht, die Lücke zu schließen, die dadurch entsteht, dass Sokrates nichts über das Ethos der genannten Rhythmen sagt (*In Plat. Remp.* I, 61). Er nimmt an, dass der enhoplische Rhythmus Mut, Widerstandskraft und Ausdauer ausdrückt und unangenehme, aber notwendige Sachen männlich zu ertragen hilft. Allein für diese Schlussfolgerung hat er vermutlich keine anderen Gründe gehabt als wir heute. Der Daktylus soll nach Proklos κοσμιότης (Ehrbarkeit, Züchtigkeit) und ὁμαλότης (Ausgeglichenheit) erregen. Allerdings geht Proklos bei dieser Feststellung wohl einfach von διακοσμοῦντος und ἴσον im Platons Text aus.

Der Daktylus, der offensichtlich mit der epischen Dichtung und sakralen Hymnen assoziiert wurde, hat in den Augen der Theoretiker unter den Rhythmen einen makellosen Ruf. Für ihn ist schlichte, strenge Erhabenheit (σεμνότης) kennzeichnend. Insbesondere das heroische Versmaß ist das erhabenste und feierlichste unter allen Maßen.⁹³

Obwohl wir nicht genau wissen, was der rhythmische Fachbegriff “Enhoplios” bei Damon bedeutet, lässt seine Etymologie keinen Zweifel daran, dass dieser Rhythmus mit einer Art Waffentanz verbunden war (entsprechend dürfte der Prosodiakos bei Prozessionen und der Spondeus bei Trankopfern verwendet worden sein).

Eben die Funktion des Waffentanzes erklärt Platon in den “Gesetzen” (*Leg.* VII, 795 d – 796 d). Als Teil der Gymnastik erscheint der Tanz in zwei Formen: Die eine bewahrt die Würde und die einem freien Manne geziemende Haltung (τό τε μεγαλοπρεπές καὶ ἐλεύθερον); die zweite soll die gute körperliche Verfassung und Behändigkeit fördern. Also (796 b–c) soll man die mimetischen Reigentänze unterrichten, wie die Waffenspiele (ἐνόπλια παίγνια) der Kureten und der Dioskuren. Selbst Athena hat in voller Rüstung getanzt. So sollen Knaben und Mädchen dieses Beispiel nachahmen, sowohl zur Vorbereitung auf den Krieg als auch bei festlichen Gelegenheiten (darunter προσόδους τε καὶ πομπὰς ποιουμένων).

Bei Athenaeus ist ein Abschnitt aus dem vierzehnten Buch den Tänzen gewidmet. Als seine – wenn auch vielleicht nicht unmittelbare – Quelle für das 25. und Anfang des 26. Kapitel (628 c – 629 c) gilt allgemein Aristoxenos.⁹⁴ Eine Reihe von Ansichten sind den von Platon geäußerten Gedanken nahe: unter anderem, dass im Altertum der Tanz dem Text

⁹³ Aristot. *Poet.* 24, 1459 b 34–35: τὸ γὰρ ἥρωικόν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν. Diomed. *De arte gramm.* III, p. 495, 27 K.: Versus heroicus is dignitate primus est et plenae rationis perfectione firmatus ac totius gravitatis honore sublimis multaque pulchritudinis venustate praeclarus. Mar. Vict. *De arte gramm.* p. 53, 21 K.: metrorum omnium finis ac summa. S. Abert 1899, 129; 131.

⁹⁴ Rohde 1870, 44; Bapp 1885, 104–105; Latte 1913, 13–14.

eines Liedes folgen sollte (XIV, 25, 628 d) und dass der Reigentanz in Waffen, der die Bewegungen der Krieger nachahmte, als εὐσχημον καὶ μεγαλοπρεπές galt (628 e) und in der Ausbildung der Soldaten verwendet wurde (628 f). Das Wort “Enhoplios” gebraucht Athenaeus zwar nicht, doch sagt er, dass der Waffentanz unter vielen verschiedenen Namen bekannt sei.⁹⁵ Da Athenaeus am Anfang dieses Abschnittes auf Damons Schule hinweist, die richtig festgestellt habe, dass der Gesang und der Tanz Bewegungen der Seele fördern, erscheint es als möglich, dass das, was wir bei Platon und bei Athenaeus über den Waffentanz lesen, auf Damons Lehre zurückgeht. Wahrscheinlich wurde die Beurteilung des Tanzes auf den ihm eigenen enhoplischen Rhythmus übertragen.

Nina Almazova

Staatliche Universität St. Petersburg;

Bibliotheca Classica Petropolitana

n.almazova@spbu.ru

Bibliographie

- H. Abert, *Die Lehre von Ethos in der griechischen Musik. Ein Beitrag zur Musikästhetik des klassischen Altertums*, Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten von deutschen Hochschulen 2 (Leipzig 1899)
- J. Adam (Hg.), *The Republic of Plato II* (Cambridge 1902).
- N. Almazova, “‘Αρμάτειος νόμος”, *MAIA* 66: 3 (2014) 518–538.
- W. D. Anderson, “The Importance of Damon’s Theory in Plato’s Thought”, *TAPA* 86 (1955) 88–102.
- F. Ast, *Lexicon Platonicum II* (Lipsiae 1835).
- W. Ax, “Die Parodos des Oidipus Tyrannos”, *Hermes* 67 (1932) 413–437.
- A. Barker, *Greek Musical Writings. I. The Musician and his Art* (Cambridge 1984).
- A. Barker, “The Music of Olympus”, *QUCC* n. s. 99: 3 (2011) 43–58.
- C. A. Bapp, “De fontibus quibus Athenaeus in rebus musicis lyricisque enarrandis usus sit”, *Leipziger Studien zur classischen Philologie*, hgg. G. Curtius, L. Lange, O. Ribbeck, H. Lipsius, VIII (Leipzig 1885) 85–160.
- F. Blass, “A Chapter on the Rhythms of Bacchylides”, *Hermathena* 13, no. 30 (1904) 163–177.

⁹⁵ Athen. XIV, 26: αἱ καλούμεναι πυρρίχαι καὶ πᾶς ὁ τοιοῦτος τρόπος τῆς ὀρχήσεως· πολλαὶ γὰρ αἱ ὀνομασίαι αὐτῶν... Vgl. Poll. IV, 95: πυρρίχη ἐνόπλιος ὀρχησις; *ebd.* 99: ἐνόπλιοι ὀρχήσεις πυρρίχη τε καὶ τελεσιὰς.

- L. Bravi, “*Kat’ enoplion* su pietra. La versificazione di Aristonoo di Corinto”, in: M. S. Celentano (Hg.), *Ricerche di metrica e musica greca. Per Roberto Pretagostini* (Alessandria 2010) 91–104.
- D. A. Campbell (Hg.), *Greek Lyric* II, Loeb (Cambridge, Mass. 1988).
- W. von Christ, *Metrik der Griechen und Römer* (Leipzig ²1879).
- G. Comotti, *La musica nella cultura greca e romana* (Turin ²1991).
- E. K. Borthwick, “New Interpretations of Aristophanes *Frogs* 1249–1328”, *Phoenix* 48 (1994) 21–41.
- J. Danielewicz, “Il *nomos* nella parodia di Aristofane (*Ran.* 1264 sgg.)”, *AION* 12 (1990) 131–142.
- C. Del Grande, “Damone metrico”, in: *id.*, *Filologia minore* (Miland–Neapel 1956).
- K. J. Dover (Hg.), *Aristophanes. Clouds* (Oxford 1968).
- K. J. Dover (Hg.), *Aristophanes. Frogs* (Oxford 1993).
- M. Ercoles, *Stesicoro. Le testimonianze antiche* (Bologna 2013).
- E. Fraenkel, “Lyrische Daktylen”, *RhM* 72 (1917–1918) 161–197; 321–334.
- F. V. Fritzsche (Hg.), *Aristophanis Ranae* (Turici 1845).
- Th. D. Goodell, *Chapters on Greek Metric* (New York – London 1901).
- A. A. Gostoli, *Terpander* (Rom 1990).
- B. Gentili, *Metrica greca arcaica* (Messina–Florenz 1950).
- B. Gentili, *La metrica dei greci* (Messina–Florenz 1952).
- B. Gentili, “Preistoria e formazione dell’esametro”, *QUCC* 26 (1977) 7–37.
- B. Gentili, “La metrica greca oggi: problemi e metodologie”, in: *Problemi di metrica classica* (Genua 1978) 11–28.
- B. Gentili, “Metro e ritmo nella dottrina degli antichi e nella prassi della ‘performance’”, in: B. Gentili, R. Pretagostini (Hgg.), *La musica in Grecia* (Rom–Bari 1988) 5–16.
- A. Gostoli, *Terpander* (Rom 1990).
- E. Graf, “*Nomos orthios*”, *RhM* 43 (1888) 512–523.
- S. Grandolini, “Natura e caratteristiche del μέλος ἀρμότειον”, *GIF* 54: 1 (2002) 3–11.
- S. Hagel, “Shaping Character: an Ancient Science of Musical Ethos?”, im Druck.
- M. W. Haslam, “Stesichorean Metre”, *QUCC* 17 (1974) 7–57.
- G. Hermann, *Aristophanis Nubes cum scholiis recensuit et adnotationes Io. Aug. Ernestii suasque addidit G. H.* (Lipsiae 1799).
- D. Holwerda, De artis metricae vocabulis quae sunt ΔΑΚΤΥΛΟΣ et ΕΝΟΠΛΙΟΣ, in: *ΚΟΜΩΙΔΟΤΡΑΓΗΜΑΤΑ, Studia Koster* (Amsterdam 1967) 51–58.
- A. N. Jegunov (Übers.), “Platon. Gosudarstvo” [“Der Staat”], in: *Platon. Sochinenija* III (St. Petersburg 2007) 97–493.
- H. D. Jocelyn, “A Greek Indecency and Its Students: ΑΑΙΚΑΖΕΙΝ”, *PCPhS* N.S. 26 (1980) 12–66.
- V. N. Karpov (Übers., Komm.), *Sochinenija Platona. III. Politika, ili Gosudarstvo [Platons Werke. III. Politik, oder Der Staat]* (Moskau 1863).
- Th. Kock (Hg.), *Ausgewählte Komödien des Aristophanes* III. *Die Frösche* (Berlin ³1881).

- W. J. W. Koster, "Dactylepitríti an metra choriambo-ionica?", *CQ* 28 (1934) 145–155.
- W. J. W. Koster, "Quaestiones metricae", *Mnem.* 12: 3 (1944) 161–180.
- F. Lasserre (ed.), *Plutarque. De la musique* (Olten–Lausanne 1954).
- K. Latte, *De saltationibus Graecorum capita quinque* (Gießen 1913).
- C. Lord, "On Damon and Music Education", *Hermes* 106 (1978) 32–43.
- W. Luppe, "Zum Aristophanes-Kommentar P. Flor. 112 / Nr. 63 Austin", *ZPE* 28 (1978) 161–164.
- M. C. Martinelli, *Gl strumenti del poeta. Elementi di metrica greca* (Bologna 1997).
- Th. J. Matthiesen (Hg.), *Aristides Quintilianus on Music, Transl. with Intr. Comm., and Ann.* (New Haven – London 1983).
- W. W. Merry (Hg.), *Aristophanes. The Frogs* (Oxford 1884).
- D. L. Page, *Poetae melici Graeci* (Oxford 1962).
- K. von Prantl (Übers.), *Plato's Staat* (Berlin 1855).
- R. Pretagostini, "Le prime due sezioni liriche delle Nuvole di Aristofane e i ritmi κατ' ἐνόπλιον e κατὰ δάκτυλον (Nub. 649–651)", *QUCC* 31, n. s. 2 (1979) 119–129.
- L. Radermacher (Einl., Text, Komm.), *Aristophanes' 'Frösche'*, Sitzungsber. Akad. Wien, Philos.-Hist. Klasse 198, 4 (Wien 1921).
- L. Radermacher, "Ein Bruchstück des Damon", *WSt* 56 (1938) 110–111.
- L. Radermacher, "Metrisches", *WSt* 59 (1941) 1–3.
- E. Rohde, *De Iulii Pollucis in apparatu scaenico enarrando fontibus* (Lipsiae 1870).
- T. G. Rosenmeyer, "Elegiac and Elegos", *Calif. St. in Class. Ant.* 1 (1968) 217–231.
- A. Rossbach, R. Westphal, *Metrik der griechischen Dramatiker und Lyriker nebst den begleitenden musischen Künsten I. Griechische Rhythmik* (Leipzig 1854).
- A. Rossbach, R. Westphal, *Theorie der musischen Künste der Hellenen III, 2. Griechische Metrik mit besonderer Rücksicht auf die Strophengattungen und die übrigen melischen Metra* (Leipzig 1889).
- C. E. C. Schneider (Übers.), *Plato's Staat* (Breslau 1850).
- H. W. Smyth, *Greek Melic Poets* (New York 1900).
- A. H. Sommerstein, *The Comedies of Aristophanes 3. Clouds* (Warminster 1982).
- W. B. Stanford (Hg.), *Aristophanes. The Frogs* (London 1958).
- W. J. W. Starkie (Hg.), *The Clouds of Aristophanes* (London 1911).
- J. Van Leeuwen (Hg.), *Aristophanis Ranae* (Lugduni Batavorum 1896).
- R. W. Wallace, "Damone di Oa ed I suoi successori: un'analisi delle fonti", in: R. W. Wallace, B. MacLachan (Hgg.), *Harmonia Mundi. Musica e filosofia nell'antichità / Music and Philosophy in the Ancient World*, Biblioteca di QUCC 5 (Rom 1991) 30–53.
- R. W. Wallace, "Ethos and Greek meter", in: M. S. Celentano (Hg.), *Ricerche di metrica e musica greca. Per Roberto Pretagostini* (Alessandria 2010) 77–90.
- M. Wegner, "Olympos 26", *RE* 18 (1939) 321–324.
- H. Weil, Th. Reinach (Hgg.), *Plutarch. De la Musique* (Paris 1900).

- M. L. West, *Greek Metre* (Oxford 1982).
 M. L. West, “Stesichorus”, *CQ* n. s. 21 (1971) 302–314.
 M. L. West, *Greek Metre* (Oxford 1982).
 M. L. West, *Ancient Greek Music* (Oxford 1992).
 R. Westphal (Hg.), *Plutarch über die Musik* (Breslau 1865).
 J. P. White, *The Verse of Greek Comedy* (London 1912).
 U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst* (Berlin 1921).

In an obscure passage of Plato (*Resp.* 3. 400 a–c) Socrates refers to Damon’s rhythmic theory and mentions a “compound enoplian” and a “dactylic and heroic” rhythms. The same Damonian doctrine is probably implied in Aristophanes’ verse (*Nub.* 648–651), where the rhythms κατ’ ἐνόπλιον and κατὰ δάκτυλον are opposed. It follows from the context of Aristophanes that Damon’s studies were generally known, and that the named types of rhythms were similar, but at the same time well distinguishable according to a certain criterion. One can assume that rhythms consisting of pure dactylic feet belonged to the category κατὰ δάκτυλον, but it is disputable if spondees, acephalic and catalectic dactyls and dactylo-epitrites were also included. On the other hand, it was argued that precisely the dactylo-epitrite cola – namely enoplian, prosodiac, hemiepes, and reizian – formed the κατ’ ἐνόπλιον category. A clear criterion, which Damon could have used to oppose these two species of rhythms, was proposed by K. J. Dover: he conjectured that κατὰ δάκτυλον were purely dactylic, anapaestic, and spondaic sequences, whereas κατ’ ἐνόπλιον were those in which a division into dactylic, anapaestic, or spondaic units was not possible without a “remainder” at the beginning or the end. The author tries to back up this hypothesis analyzing fragments which in the classical period could be considered as examples of dactylic category. In particular, it follows from Glaucus (Ps.-Plut. *De mus.* 1133 f) that τὸ κατὰ δάκτυλον εἶδος was a trait of traditional citharodic nomes, and Aristophanes (*Ran.* 1264–1277, 1284–1295) adduces examples of a rhythm which was typical for such nomes.

As regards the ethos which Damon could ascribe to dactylic and enoplian rhythms, only the most cautious assumptions are possible. Probably the dactyl was associated with epic poetry and sacred hymns, and enoplian with armed dances. Pedagogical use of such dances is treated, on the one hand, by Plato (*Leg.* 7. 795 d – 796 b), and on the other hand, by Athenaeus (14. 25, 628 c–f), who mentions Damon and expresses ideas reminding of Plato, so it is not excluded that both passages reflect Damon’s theory to some extent. One can suppose that enoplian was suitable for training manly and self-restrained behavior at war, and dactyl in peace (cf. the aims of education in Plat. *Resp.* 3. 399 a–c).

В сложном для понимания пассаже Платона (*Resp.* III, 400 a–c) Сократ, ссылаясь на учение о ритмах Дамона, упоминает “составной эноплий” и “дактиль и героический ритм”. Очевидно, на ту же дамоновскую теорию намекают и строки Аристофана (*Nub.* 648–651), в которых противопоставлены ритмы κατ’ ἐνόπλιον и κατὰ δάκτυλον. Из контекста Аристофана следует, что

изыскания Дамона были на слуху у образованной публики, а также что названные виды ритмов, с одной стороны, были похожи, но с другой – существовал очевидный критерий для их различия. В категорию *κατὰ δάκτυλον* явно входили ритмы, состоящие из полных дактилических стоп, но можно спорить, допускались ли спондеи, акефалические и катаlecticеские дактили, а также дактило-эпитриты. С другой стороны, неоднократно предполагалось, что колоны дактило-эпитритов – а именно, эноплий, просодиак, гемизеспс и рейциан – составляли как раз категорию *κατ' ἐνόπλιον*. Отчетливый критерий, которым мог бы пользоваться Дамон для противопоставления двух этих видов, предложил К. Довер: согласно его догадке, к ритмам *κατὰ δάκτυλον* относились последовательности полных дактилей, спондеев и анапестов, а к ритмам *κατ' ἐνόπλιον* – последовательности с “остатком” в начале или в конце. Автор стремится найти подтверждение этой гипотезе, обращаясь к анализу фрагментов, о которых есть объективные причины думать, что они считались образцами дактилического вида. В частности, из пассажа Главка (Ps.-Plut. *De mus.* 1133 f) следует, что *τὸ κατὰ δάκτυλον εἶδος* – признак традиционных кифародических номов, а примеры типичного для таких номов ритма приводит Аристофан (*Ran.* 1264–1277, 1284–1295).

Судить о том, какой этос Дамон мог приписывать дактилю и эноплию, можно лишь с большой осторожностью. Дактиль, очевидно, ассоциировался с эпической поэзией и культовыми гимнами, а эноплий – с танцем с оружием. О педагогическом воздействии таких танцев пишет, с одной стороны, Платон (*Leg.* VII, 795 d – 796 b), а с другой – Афиней (XIV, 25, 628 c–f), причем последний упоминает Дамона и в то же время высказывает соображения, напоминающие платоновские, так что не исключено, что оба экскурса в какой-то мере восходят к учению Дамона. Можно представить, что эноплий подходил для воспитания мужества и выдержки в условиях войны, а дактиль – в условиях мира (ср. цели воспитания у Платона: *Resp.* III, 399 a–c).

CONSPECTUS

MICHAEL POZDNEV	
“Gehörnte Mutter Hirschkuh” (Anacr. F 408 <i>PMG</i>)	
in der antiken philologischen Polemik	5
CHRISTIAN VASSALLO	
Parmenides and the “First God”: Doxographical Strategies	
in Philodemus’ <i>On Piety</i>	29
J. G. HOWIE	
Stylistic Enactment in Pindar <i>Nemean Seven</i> (revisited)	58
NINA ALMAZOVA	
Daktylus und Enhoplös in Damons Rhythmuslehre	94
GIULIA MARIA CHESI	
A few notes on τοῦτο and τὸ τοιοῦτον in Plato, <i>Tim.</i> 49 d 4 – e 7	127
ROBERT MAYHEW	
Two notes on Aristotle and Aristarchus on the meaning	
of κέρως in the <i>Iliad</i>	139
VSEVOLOD ZELTCHENKO	
Ad Petr. <i>Sat.</i> fr. 16 Müller	150
ALEXANDER TSCHERNIAK	
<i>Germani und invento nomine</i> (Tac. <i>Germ.</i> 2, 3)	155
DARIA KONDAKOVA	
Les Épigrammes de Palladas d’Alexandrie (9. 173, 9. 489, 6. 85)	
et la tradition scolaire de l’Antiquité	164
Key Words	174