

Christian Zgoll

Römische Prosodie und Metrik

Ein Studienbuch
mit Audiodateien

2. Auflage

Christian Zgoll

Römische Prosodie und Metrik

Ein Studienbuch mit Audiodateien

wbgAcademic

Impressum

Audiodateien: Kompositionen zur Harfe von Katharina Kimm und Rezitationen des Autors finden Sie auf der WBG-Internetseite unter Service/Downloads.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

wbg Academic ist ein Imprint der wbg

2., überarbeitete Auflage 2020

© 2012 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt Die Herausgabe des Werkes wurde durch die Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht.

Einbandgestaltung: schreiberVIS, Seeheim

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-26918-1

Elektronisch sind folgende Ausgaben erhältlich:

eBook (PDF): 978-3-534-74297-4

eBook (epub): 978-3-534-74298-1

Menü

[Buch lesen](#)

[Innentitel](#)

[Inhaltsverzeichnis](#)

[Informationen zum Buch](#)

[Informationen zum Autor](#)

[Impressum](#)

Inhaltsverzeichnis

VORWORTE ZUR 1. UND 2. AUFLAGE

HINWEISE ZUR BENUTZUNG

I. PRAELUDIUM

1. DICHTUNG UND MUSIK
2. RHYTHMIK UND METRIK
3. METRIK UND MUSIK
4. QUANTITÄTEN UND AKZENTE
5. WORTAKZENT UND VERSRHYTHMUS
6. DICHTUNG UND PROSA
7. LATEIN UND DEUTSCH

II. PROSODIE 1: AUSSPRACHE- UND BETONUNGSREGELN

1. AUSSPRACHE VON VOKALEN UND KONSONANTEN
 - a) *Vokale und Diphthonge*
 - b) *Konsonanten*
2. BETONUNG VON WÖRTERN
 - a) *Lateinische Wortbetonungsregeln*
 - b) *Ausnahmen*
3. BESONDERHEITEN
 - a) *Hiat*
 - Prosodischer Hiat
 - Metrischer Hiat

- b) *Synalöphe und Elision*
Elision von schwachem auslautendem „s“
- c) *Aphärese*

III. PROSODIE 2: QUANTITÄTEN DER VOKALE UND SILBEN

1. QUANTITÄTEN „VON NATUR“ UND „DURCH POSITION“
 - a) *Vokale*
 - b) *Silben*
 - c) *Ausnahmen 1: muta cum liquida (Frikativ + liquida)*
 - d) *Ausnahmen 2: Konsonant + s-Laut*
2. KÜRZUNG UND DEHNUNG VON VOKALEN
 - a) *Diastole: Dehnung von kurzen Vokalen*
 - b) *Systole: Kürzung von langen Vokalen*
Vocalis ante vocalem corripitur
Iambenkürzung
3. LÄNGEN UND KÜRZEN IN DEN DEKLINATIONEN UND KONJUGATIONEN

IV. ZEICHEN UND BEGRIFFE FÜR DIE METRISCHE ANALYSE

1. METRISCHE ZEICHEN
2. GRUNDLEGENDE TERMINI
 - a) *Versschema, Element und Versfuß*
 - b) *Metrum*
 - c) *Kolon und Klausel*
 - d) *Vers*
 - e) *Strophe*
 - f) *Pausen und Brücken*

V. VERSFÜßE, KLAUSELN, KOLA UND ASYNARTETEN

1. VERSFÜßE
2. KLAUSELN UND EINFACHE KOLA
 - a) *Übersicht*
 - b) *Daktylisches*
Hemiepes
Enhoplion
Adoneus
 - c) *Trochäisches und Iambisches*
Ithyphallikus
Thymelikus
Lekythion (Euripideion)
 - d) *Kretisches*
Kretisches Kolon
 - e) *Bakcheisches*
Bakcheisches Kolon
Dochmius und Hypodochmius
 - f) *Choriambisches*
Wilamowitzianus
 - g) *Reizianum*
3. ZUSAMMENGESETZTE KOLA (ASYNARTETEN)
 - a) *Archilochius*
 - b) *Diphilius*
 - c) *Elegiambus*
 - d) *Iambelegus*
 - e) *Saturnier*
 - f) *Reizianischer Vers*
 - g) *Euripideischer Vers*

VI. VERSARTEN

1. IAMBISCHE VERSMAßE

- a) *Iambischer Monometer*
- b) *Katalektischer iambischer Dimeter: Hemiambus*
- c) *Iambischer Dimeter*
- d) *Iambischer Quaternar*
- e) *Iambischer Senar*
- f) *Iambischer Trimeter*
- g) *Anaklastischer iambischer Trimeter: Choliambus (Hinkiambus, Skazon)*
- h) *Katalektischer iambischer Oktonar („Septenar“)*
- i) *Katalektischer iambischer Tetrameter*
- j) *Iambischer Oktonar*
- k) *Iambische Strophenformen*
 - Iambischer Trimeter mit iambischem Dimeter*
 - Iambischer Trimeter mit Elegiambus*

2. TROCHÄISCHE VERSMAßE

- a) *Trochäische Dipodie*
- b) *Trochäische Tripodie: Ithyphallikus*
- c) *Trochäischer Dimeter*
- d) *Trochäischer Quaternar*
- e) *Katalektischer trochäischer Oktonar („Septenar“)*
- f) *Katalektischer trochäischer Tetrameter*
 - Versus quadratus*
- g) *Trochäischer Oktonar*
- h) *Trochäische Strophenformen*
 - Hipponakteische Strophe ($\text{tr}^{\text{dc}} + \text{ia}^{\text{tc}}$)*

3. DAKTYLISCHE VERSMAßE

- a) *Daktylischer Tetrameter: Alkmanikus*
- b) *Daktylischer Pentameter*
 - Dihärese und Zäsur*
 - Synalöphe und Hiat*

Regeln zur Wortstellung

Pentameterklauseln

c) *Daktylischer Hexameter*

Zäsuren und Dihäresen

Regeln zur Wortstellung

Hexameterklauseln

d) *Daktylische Strophenformen*

Elegisches Distichon

Erste Archilochische Strophe ($da^6 + da^4$)

Zweite Archilochische Strophe ($da^6 + da^{3c}$)

Dritte Archilochische Strophe ($ar^v + ia^{tc}$)

Hexameter mit Iambelegus

Hexameter mit iambischem Dimeter

Hexameter mit iambischem Trimeter

4. ANAPÄSTISCHE VERSMAßE

a) *Anapästische Dipodie*

b) *Katalektischer anapästischer Quaternar:
Paroemiakus*

c) *Akatalektischer anapästischer Quaternar bzw.
anapästischer Dimeter*

d) *Katalektischer anapästischer Oktonar („Septenar“)*

e) *Anapästischer Oktonar*

5. KRETISCHE VERSMAßE

a) *Kretische Dipodie*

b) *Kretische Tripodie.*

c) *Kretischer Quaternar*

6. BAKCHEISCHE VERSMAßE

a) *Bakcheische Dipodie*

b) *Bakcheische Tripodie*

c) *Bakcheischer Quaternar*

d) *Bakcheischer Senar*

7. IONISCHE VERSMAßE

- a) *Anaklastischer ionischer Dimeter: Anakreonteum*
- b) *Katalektischer ionischer Quaternar: Sotadeus*
- c) *Ionischer Quaternar*
- d) *Katalektischer ionischer Tetrameter: Galliambus*

8. ÄOLISCHE VERSMAßE

- a) *Übersicht über die äolischen Versmaße*
- b) *Glykoneus*
- c) *Pherekrateus*
Strophen aus Glykoneen und Pherekrateen
- d) *Telesilleus*
- e) *Hipponakteus*
- f) *Aristophaneus*
- g) *Asklepiadeische Verse*
Asclepiadeus minor
Asclepiadeus maior
Asklepiadeische Strophenformen
- h) *Priapeus*
- i) *Phalaikeus („Hendekasyllabus“)*
- j) *Sapphische Verse*
Sapphischer Elfsilbler (Sapphicus minor)
Sapphicus maior
Sapphische Strophenformen
- k) *Alkäische Verse*
Alkäischer Neunsilbler (Enneasyllabus)
Alkäischer Zehnsilbler (Dekasyllabus)
Alkäischer Elfsilbler (Hendekasyllabus)
Alkäische Strophenform

VII. CODA

1. ANTIKE QUELLEN IN AUSWAHL

2. METRISCHE REGELN BZW. REGELMÄßIGKEITEN

- a) *Monosyllaba (und Polysyllaba) am Kolon- oder Versende.*
- b) *Regel von Marx*
- c) *Regel von Ritschl*
- d) *Regel von Hermann-Lachmann*
- e) *Regel der Stellen mit Lizenz*
- f) *Regel von Fraenkel-Thierfelder-Skutsch*
- g) *Jacobsohn'sche Lizenz*
- h) *Regel von Meyer*
- i) *Regel von Bentley-Luchs*
- j) *Regel von Lange-Strzelecki*

3. TERMINI ZUR BESCHREIBUNG VON VERSFUß UND VERS

4. TERMINI ZUR BESCHREIBUNG PROSODISCHER PHÄNOMENE

5. ABKÜRZUNGEN FÜR VERSARTEN

6. „TRANSKRIBIERTE“ POETISCHE LESETEXTE

VIII. ABKÜRZUNGEN, LITERATUR, REGISTER

1. ABKÜRZUNGEN

2. LITERATUR

3. HINWEISE AUF WEITERE MEDIEN

4. NAMENS-, SACH- UND STELLENREGISTER

Vorwort zur 1. Auflage

Die geneigten Leserinnen und Leser mögen annehmen, der Autor habe bereits alle an dieser Stelle üblichen und erforderlichen Apologien, die Fülle der Forschungsliteratur, die Weite des Gegenstandes und die Enge des zugestandenen Raumes betreffend, ausgesprochen und die damit verbundenen Unzulänglichkeiten bedauert, so daß sogleich die Absichten dieses Buches ins Auge gefaßt werden können.

Es soll lateinische Metrik und Ausspracheregeln mit Übungsbeispielen möglichst verständlich, übersichtlich und klar strukturiert vermitteln und somit als Lernhilfe für Studierende und Interessierte dienen. Darüber hinaus soll es auch für die Fortgeschrittenen und Lehrenden ein nützliches Handwerkszeug sein und beim Nachschlagen auch Details, Selteneres und Ausnahmeerscheinungen benennen.

In stärkerem Umfang als üblich wird auf die Verknüpfung zwischen den analysierten metrischen *Fakten* und ihrer jeweiligen *Funktion* Wert gelegt. Metrik und Semantik, Form und Inhalt durchdringen sich gegenseitig und bilden eine Einheit. Das Studium der Metrik soll dazu verhelfen, ein dichterisches Werk vertiefter verstehen und seine künstlerische Gestaltung besser schätzen zu können.

Eine Besonderheit des vorliegenden Unternehmens ist die Ergänzung der schriftlich ausgeführten und visuell aufbereiteten Darlegungen durch Audiodateien, die das theoretisch Besprochene und textlich Analytierte auch praktisch zum Klingen bringen. Das Besondere an dieser

Besonderheit ist, daß es sich dabei nicht nur um die Rezitation zahlreicher *exempla* durch den – im Vergleich zu Demosthenes, der an der Meeresbrandung trainieren konnte, sicher nicht so stimmungsgewaltigen – Autor handelt, sondern auch um den künstlerischen (nicht historisch-kritischen) Versuch einer Annäherung an die *musikalische Seite* antiker Lyrik: Katharina Kimm, Studentin der Klassischen Philologie, gilt an dieser Stelle Anerkennung und ein herzlicher Dank für Vertonung, Harfenspiel und Gesang.

Auf einen allzu expressionistischen Ausdruck wurde bei den Vertonungen bewußt verzichtet: der Vortrag längerer poetischer Texte in der Antike dürfte eher dem nahestehen, was wir heute als „Sprechgesang“ bezeichnen würden, als der bisweilen gesuchten Emotionalität romantischer Kunstlieder. Vom Kunstlied wie vom Sprechgesang sind die Vertonungen etwa gleich weit entfernt; aber jeder mag sich selbst einen Eindruck verschaffen. Bei aller künstlerischen Freiheit in Bezug auf Harmonik und Melodik – die sich immerhin an den Wortbetonungen orientiert – wurde auf die Einhaltung der Quantitäten und auf eine möglichst „originalgetreue“ Aussprache des Lateinischen (*pronuntiatus restitutus*) größter Wert gelegt.

Wie Seminare und Aufführungsabende gezeigt haben, kann man durch eine rhythmisch-lebendige Vortragsweise, welche die Silbenquantitäten korrekt wiedergibt und gleichermaßen den natürlichen Wortakzent berücksichtigt, antike Lyrik aus dem „Elfenbeinturm“ herausholen. Eine solche Vortragsweise will gelernt sein, gilt es doch auf etliche „Fallen“ und Sonderregeln zu achten. Diese Überlegungen sind der Anlaß für ein weiteres neuartiges Experiment: Im Anhang finden sich einige schon im Hauptteil des Buches analysierte Texte in einer „poetischen Transkription“, die mit schlichten optischen Hinweisen anzeigt, wie in etwa die Verse zu lesen sind. Mit Hilfe dieser „Lesetexte“ und in Kombination mit den

Audiodateien soll der Einstieg ins richtige Lesen erleichtert werden.

Das Buch ist aus dem Unterricht an der Universität entstanden. Mein Dank gilt den Göttinger Studentinnen und Studenten, die sich von der Begeisterung für antike Dichtung und ihre Form haben anstecken lassen und die durch ihre Rückmeldungen gute Anregungen gegeben haben, auch den Göttinger Kolleginnen und Kollegen für ihre konstruktiven Bemerkungen, oft am gemeinsamen Mensa-Tisch. Zur kritischen Durchsicht lag das Manuskript einer Fachfremden, einem Studenten und einem Professor der Klassischen Philologie vor. Sie alle haben aus ihren unterschiedlichen Blickwinkeln wertvolle Verbesserungen eingebracht und noch so manche Falte ausgebügelt. Mein besonderer Dank gilt deshalb meiner Frau Annette Zgoll, Jörg von Alvensleben und Marcus Deufert.

Zuletzt noch zwei Dankesworte, die etwas weiter zurückreichende Wurzeln betreffen. Meine Freude an lebendig gewordener antiker Dichtung verdanke ich zum einen meinem Vater Josef Zgoll, der etwa mit einem Leistungskurs Latein an Original-Schauplätzen die sogenannte Schwätzersatire (*sat.* 1,9) von Horaz voller Pioniergeist, damals noch mit einer Super-8-Kamera, Schnitt mit Klemmbrett und Klebepresse und separater Tonspur, für den schulischen Unterricht verfilmt hat; zum anderen meinem Lehrer Wilfried Stroh, von dessen mitreißender Art, antike Texte, Prosa wie Poesie, zum Leben zu erwecken ich dem Kenner der Szene nichts berichten muß und von der sich wenn möglich selbst einen Eindruck zu verschaffen ich den „Neuen“ nur empfehlen kann.

Göttingen, im Juli 2011

Christian Zgoll

Vorwort zur 2. Auflage

Seit dem Erscheinen der 1. Auflage sind wichtige Arbeiten zur Metrik erschienen wie der u.a. von Foucher (2013) unternommene Vorstoß, der in eine Richtung geht, die dem Verfasser selbst am Herzen liegt, nämlich neben statistischen Auswertungen und formalen Beschreibungen dezidiert auch literarisch-ästhetische Gestaltungsmerkmale in die Versanalyse mit einzubeziehen (s. dazu Zgoll, 2017), des weiteren der monumentale *Conspectus metrorum* von Luque Moreno (2018), der auf über 1.000 Seiten Formen lateinischer Verskunst, Versarten und deren Verteilung auf verschiedene Gattungen und historische Entwicklungen beschreibt sowie nach Dichtern gegliederte Überblicke über die jeweils verwendeten Versarten und die Behandlung von Spezialfragen enthält, oder der von Frisch (2018) herausgegebene Sammelband zur *Metrik im altsprachlichen Unterricht*, um nur drei Arbeiten herauszugreifen.

Für die 2. Auflage dieses Studienbuches wurde neuere Forschung eingearbeitet, die Bibliographie ergänzt, Versehen wurden ausgebessert, Aufbau und Text der Kapitel grundlegend überarbeitet und Anregungen aus Rezensionen aufgenommen. Trotz eines „stillen Nachdrucks“ der bald verkauften 1. Auflage wurde dafür von Verlagsseite eine Erweiterung des Umfangs von maximal 8 Seiten eingeräumt, so daß die Überarbeitungen sich in Grenzen halten mußten. Neben der bereits in der 1. Auflage eingeführten Polyklise als Stilmittel-Bezeichnung wird als Terminus zur Beschreibung der Pausenregelung in daktylischen Langversen (v.a. im Hexameter) die Benennung der Dihärese nach dem ersten Metrum als Protodihärese vorgeschlagen.

Für eine Durchsicht des (fast) fertigen Manuskripts, um zu finden, was vorher kein(e) andere(r) fand, danke ich herzlich Friedemann Weitz. Mein Dank gilt auch etlichen

anderen, die durch ihre Rückmeldungen mitgewirkt haben, das vorliegende Studienbuch zu verbessern; explizit genannt seien hier Nils Jäger, Thomas Kuhn, Wilfried H. Lingenberg, Dennis Miedek, Nicolina Rink, Meike Rühl, Benedikt Simons, Pol Tordeur und natürlich Meister Wilfried Stroh.

Göttingen, im August 2019

Christian Zgoll

Hinweise zur Benutzung

Den Textbeispielen wird eine metrische Analyse beigegeben, und zwar so, daß man zur Übung den Text selbst analysieren kann und zur Korrektur jeweils *unter* dem zitierten Vers als „Lösung“ die metrische Analyse findet, die man vorerst abdecken kann. Bei diesen Analysen werden jeweils nicht alle möglichen, sondern nur die syntaktisch oder stilistisch bedeutsamsten „Pausen“ angegeben (zur Begründung dieser Vorgehensweise s. das Kapitel IV,2,f „Pausen und Brücken“). Erläuterungen zur Analyse und Kommentare zur literarischen Funktion stehen entweder direkt neben der metrischen Analyse, oder, wenn sie umfangreicher sind, aus Platzgründen in den Fußnoten.

Wenn zu den Textbeispielen eine Vertonung existiert, wird dies durch entsprechende Symbole angezeigt; dabei steht 🗣️ für Rezitation und 🎵 für gesanglichen Vortrag zur Harfe. Die insgesamt 58 Audio-Dateien stehen im mp3-Format auf der Homepage des Verlags zur Verfügung und können von der für das vorliegende Buch reservierten Internet-Seite als Zusatzmaterial heruntergeladen werden.

Nicht alle Begriffe werden im ersten Einführungsteil geklärt und besprochen, das wäre allzu trocken geworden. Stößt man auf einen unbekannten Terminus, wird man seine Erklärung hinten im Buch in den Terminologie-Kapiteln finden. Es ließ sich auch nicht vermeiden, schon im Einleitungsteil von „Daktylen“, „Iamben“, „Spondeen“ und dergleichen zu schreiben; man findet die Erklärung für alle diese Versfüße in Kapitel V,1 „Versfüße“.

Einsteiger können Regeln, die für ein vertieftes Verständnis des Versbaues und für eine aktive Beherrschung der Verskunst nötig sind, zunächst getrost beiseite lassen, also beispielsweise alles, was unter dem Punkt „Metrische Regeln bzw. Regelmäßigkeiten“ (Kapitel VII,2) zusammengefaßt ist und bei den jeweiligen Versarten dann im Einzelnen dazu ausgeführt wird. Auch vieles, was in den Fußnoten steht, und ganze Kapitel zu selteneren Versarten kann man für den Anfang ohne Not überblättern (z.B. die Kapitel VI,4-6: Anapästische, Kretische und Bakcheische Versmaße). Absätze für die Fortgeschrittenen sind darüber hinaus in der Regel durch entsprechende Überschriften gesondert ausgewiesen (Für Spezialisten).

I. Praeludium

1. Dichtung und Musik

Genausowenig wie die Tempel und Statuen der Antike weiß waren, genausowenig waren die Gedichte des Altertums Gedichte. Die Tempel waren in Wirklichkeit bunt, und die Gedichte waren eigentlich Gesänge. Auch mit den „Dichtern“ hatte es eine eigene Bewandnis: Sie waren in der Regel nicht nur Wortkünstler, sondern gleichzeitig Komponisten und Musiker, zuständig für Text *und* Vertonung *und* Aufführung¹.

Der übliche Rahmen für unterhaltsame Gesänge mit oder ohne instrumentale Begleitung, vor allem, wenn sie sich um Liebe und Literatur, um Heldentum und mythische Geschichten drehten, war nach einem gemeinsamen Abendessen das fröhliche Beisammensein beim Wein, das Symposion – bei den Griechen genauso wie später bei den Römern². Während iambische Verse in der Regel rezitiert wurden³, hat man Elegien beim Symposion entweder rezitiert oder unter instrumentaler Begleitung vorgesungen⁴. Kriegsgesänge im elegischen Versmaß konnten aber auch in der Öffentlichkeit angestimmt werden, genauso wie die griechische „Lieddichtung“, die sogenannte „Melik“⁵, nicht nur während eines Symposions von einem Sänger mit einer Leier als Instrument, sondern auch bei größeren öffentlichen Veranstaltungen und von einem ganzen Chor vorgetragen werden konnte⁶. Auch epische Dichtung war „vertont“, allerdings im Vergleich zur Lieddichtung, die mit einer erstaunlichen Vielfalt an metrischen Bauformen experimentiert⁷, in ihrer musikalischen Ausgestaltung wesentlich schlichter⁸.

Dies ist ein Aspekt, der beim Lesen antiker Lyrik meistens unberücksichtigt bleibt: Gedichte wurden in der überwiegenden Zahl der Fälle nicht rezitiert, sondern unter instrumentaler Begleitung vorgesungen. Das gilt für die Griechen wie später für die Römer, auch wenn dies in der Forschung im einzelnen umstritten bleibt. Daß in Rom zu Catulls Zeiten manche seiner Lieder vertont und auch gesungen wurden, ist eine Annahme, die sich immerhin auf einige Argumente stützen kann⁹. Was die Oden des Horaz angeht, so gibt es eine starke Fraktion, die sich gegen einen gesanglichen Vortrag ausspricht¹⁰, während andere mit mindestens ebenso guten Argumenten die Meinung vertreten, daß es sehr verwunderlich wäre, wenn sie *nicht* vertont und gesungen worden wären¹¹. Für Horazens *carmen saeculare*, das Lied zu der von Kaiser Augustus initiierten nationalen „Jahrhundertfeier“ im Jahr 17 v. Chr. ist die Vertonung und musikalische Aufführung durch einen Chor aus Mädchen und Knaben jedenfalls sicher bezeugt¹². Desgleichen gibt es keinen Grund, an der Nachricht Plinius' des Jüngeren (um 100 n. Chr.) zu zweifeln, nach der seine Frau, sogar ohne spezielle Unterweisung durch einen Musiker, manche Gedichte ihres Mannes vertont und zur Kithara vorgesungen hat¹³. Solches gilt nicht nur für einen streng privaten Rahmen; nach einer anderen Stelle wurden Elfsilbler des Plinius von anderen nicht nur gelesen und abgeschrieben, sondern sogar vorgesungen und von Griechen, durch die Gedichte zum Lernen des Lateinischen animiert, mit Kithara- oder Lyra-Begleitung vorgetragen¹⁴. Und Gellius berichtet uns von einem Gastmahl, auf dem der Rhetoriklehrer Antonius Iulianus (ca. Mitte des 2. Jhdts. n. Chr.) Verse von älteren römischen Dichtern nicht vorgetragen, sondern vorgesungen hat¹⁵.

Daß wir heute diese musikalische Praxis normalerweise unbeachtet lassen, hat einen guten Grund: Obwohl wir viel

über antike Musik wissen, wissen wir über ihre *praktische* Seite, also darüber, wie sie *wirklich geklungen* hat, so gut wie nichts.

Wir besitzen Abbildungen und Beschreibungen vom Aufbau, sogar Originale antiker Instrumente. Zwei der wichtigsten Saiteninstrumente sind Lyra und Kithara¹⁶. Die Lyra (λύρα) hat eine Schildkrötenschale (später Holz) als Schallkörper, eine Resonanzdecke aus Ochsenhaut (später Holz), als Arme v.a. Antilopenhörner und wenige Saiten (4-7). Eingesetzt wurde sie nur zur Begleitung von Gesang, sie war kein Soloinstrument. Dagegen wurde die Kithara (κithάρα), die einen größeren und eckigeren Schallkörper aus Holz aufweist, bespannt mit 5-12 Schafdarmsaiten, auch als konzertantes Soloinstrument genutzt¹⁷. Eines der wichtigsten Blasinstrumente war der Aulos (αὐλόϛ): er gehört zu den Rohrblattinstrumenten, war also keine „Flöte“, sondern einer Oboe ähnlich, in der Antike in der Regel mit Doppelrohrblatt. Das zylindrische oder leicht konische Rohr hat ursprünglich an der Oberseite vier Löcher, an der Unterseite ein Loch¹⁸.

Wir wissen einiges darüber, zu welchen Gelegenheiten und in welchem Umfang antike Musik zum Einsatz kam¹⁹. Vor allem bei herausragenden Anlässen, beispielsweise zu Lebenswenden wie Hochzeit, Siegesfeiern oder Begräbnissen, an besonderen Punkten im Jahreskreis wie zur Ernte, im Rahmen kultischer Zeremonien (vgl. den Dithyrambos als Kultlied für Dionysos, den Paian als Kultlied für Apollon), und, eng damit zusammenhängend, bei der Aufführung von Dramen. Neben dieser „Festmusik“ gab es freilich auch „Volkslieder“; wir wissen von Schiffer-, Jäger-, Handwerker-, Bauern-, Winzer-, Soldaten- und Hirtenliedern, ja selbst Wander- und Schlaflieder sind bezeugt. Überliefert ist vor allem noch die „gehobenere“ Musik im Alltagsleben, also gewissermaßen das in höheren

Gesellschaftskreisen gepflegte „Kunstlied“ (Elegien, melische Dichtung).

Wir wissen vieles über die antike Musik*theorie* (man erinnert sich vielleicht an die Tonsysteme mit den fremdartigen Namen wie „dorisch“, „phrygisch“ oder „mixolydisch“ aus dem Musikunterricht)^[20], wir haben Kenntnis von antiken Notationssystemen^[21], ja wir besitzen sogar Überreste antiker Notenzeilen^[22].

Aber wie diese Noten original-klanggetreu wiedergegeben werden müssten, dazu bräuchten wir wenigstens ein paar wenige auf Tonträgern gespeicherte Aufnahmen aus der Antike. Archäologen können mit hochspezialisierter Technik noch so geringe Farbreste auf antiken Monumenten aufspüren und für eine Rekonstruktion benutzen, aber den Gesang, den Alkaios an einem Abend vor rund 2600 Jahren in geselliger Runde auf Lesbos einmal angestimmt hat, diesen Gesang und seine instrumentale Begleitung wieder hörbar zu machen, das ist leider bislang auch der besten Technik noch nicht gelungen.

Was uns dadurch verlorengegangen ist, kann man vielleicht annähernd ermessen, wenn man einmal an ein beliebiges Textstück aus dem Libretto zu Mozarts *Zauberflöte* denkt, z.B. „Der Vógelfáenger bín ich já, stets lústig, héiða hópsassá!“ Der Rhythmus beim bloßen Vorlesen ist einer der monotonsten überhaupt und erweckt den nur mäßig espritvollen Text nicht unbedingt zu blühendem Leben – aber mit Mozarts Musik! Wenn die antiken „Dichtermusiker“ mitbekämen, wie verstümmelt ihre Kompositionen an modernen Schulen und Universitäten zur „Wiederaufführung“ gelangen ... Zum Glück bekommen sie es nicht mit.

2. Rhythmik und Metrik

Aber wir wollen nicht klagen. Immerhin ist es den Philologen gelungen, wenigstens noch so etwas wie das Gerippe oder Grundgerüst dieser antiken Musikstücke zu rekonstruieren, und das ist ihre Rhythmik²³. Diese Rhythmik ist mittlerweile gut erforscht und lebt unter einem anderen Namen und auf Schemata und Gesetzmäßigkeiten reduziert als eine Teildisziplin der Klassischen Philologie fort. Gemeint ist die Metrik²⁴, die vermutlich die rhythmischen Realitäten konkreter musikalischer Vortragspraxis nicht identisch abbildet²⁵, von diesen aber doch zumindest eine Ahnung zu vermitteln vermag. Mit dieser Metrik werden seit Generationen Schülerinnen und Schüler, Studentinnen und Studenten traktiert, die teilweise ihre liebe Mühe und Not damit haben²⁶. Warum? Schlicht deshalb, weil das alles erleichternde Substrat fehlt, nämlich die Musik. Dies gilt besonders für die kompliziertere griechische „Lieddichtung“. Cicero schreibt an einer Stelle (*orat.* 183):

Daß also in der Prosa ein gewisser Rhythmus vorhanden ist, das ist nicht schwer zu erkennen. ... Aber bei den Versen liegt dies deutlicher zutage. Obwohl, entkleidet man einmal bestimmte Versmaße ihrer musikalischen Begleitung, erscheint die Rede wie Prosa, und dies ist gerade bei den besten jener Dichter der Fall, welche die Griechen 'Lyriker' nennen. Beraubt man sie der musikalischen Begleitung, dann bleibt fast nur noch nackte Prosa.

esse ergo in oratione numerum quendam non est difficile cognoscere; ... sed in versibus res est apertior, quamquam etiam a modis quibusdam cantu remoto soluta esse videatur oratio maximeque id in optimo quoque eorum poetarum, qui λυρικοὶ à Graecis nominantur, quos cum cantu spoliaveris, nuda paene remanet oratio.

Keiner käme auf die Idee, beim zentralen Song „I am a man of constant sorrow“^[27] der durch Homers *Odyssee* inspirierten Filmproduktion *O Brother, Where Art Thou?*^[28] danach zu fragen, ob sich hier ein trochäischer Dimeter mit einem teilweise hypermetrischen iambischen Quaternar abwechselt. Die Musik sorgt dafür, daß der Sänger ganz von selbst und völlig natürlich im rhythmischen System bleibt, und genau diese Hilfestellung fehlt uns beim Lesen antiker Dichtung.

Aber wie gesagt: wir wollen nicht klagen, sondern uns daran freuen, daß uns von den antiken Gedichtgesängen wenigstens noch die Rhythmik erhalten geblieben ist. Und was gibt es da für eine Vielfalt! Rhythmen, die teilweise nach ihren tatsächlichen oder vermeintlichen „Erfindern“ oder doch hauptsächlich Anwendern, den Dichterkomponisten selbst, benannt sind, wie die Sapphischen oder Alkäischen, die Archilochischen oder Asklepiadeischen Rhythmen und Strophenformen; bestimmten Gattungen zugeordnete Rhythmen wie das „elegische“ Distichon oder der „epische“ (daktylische) Hexameter; vermutlich kultischen Kontexten entsprungene Rhythmen wie der mit dem Garten- und Fruchtbarkeitsgott Priap assoziierte Priapeische Vers oder die dem Kybele kult zugehörigen Galliamben, um nur einige wenige zu nennen. Manche von diesen Rhythmen, wie etwa die daktylischen Hexameter, sind relativ frei gebaut und lassen von daher ein breiteres Spektrum verschiedener Variationsmöglichkeiten zu, andere wiederum, wie die äolischen Versmaße, sind strenger gebaut und weisen für jeden Vers normalerweise die gleiche Anzahl von Silben auf.

3. Metrik und Musik

Stellt man in Rechnung, daß antike Dichtung meistens etwas mit Gesang und manchmal sogar auch etwas mit

Tanz zu tun hatte^[29], dann ist es nicht verwunderlich, daß innerhalb der Disziplin „Metrik“ ursprünglich aus dem Bereich der Musik stammende Terminologie zu finden ist^[30]. So spricht man beispielsweise von einem „steigenden“ Rhythmus, wenn in einem Vers oder Kolon lange Silben auf kurze, oder von einem „fallenden“ Rhythmus, wenn kurze Silben auf lange folgen^[31]. Oder man unterscheidet eine Arsis („Hebung“), in welcher der Fuß oder die Stimme sich „hebt“ (ἄρσις, *sublevatio*), von einer Thesis („Senkung“), in welcher der Fuß oder die Stimme sich „senkt“ (θέσις, *positio*), und diese beiden Begriffe werden dann auf die Unterscheidung von zwei Teilen eines Versfußes übertragen.

Für Spezialisten:

Bei den Griechen wurden die Begriffe Arsis und Thesis nicht auf die Stimme, sondern auf den Fuß beim Tanz bezogen: Arsis = Hebung des tanzenden Fußes, Thesis = Aufstampfen des tanzenden Fußes^[32]. Dabei wird die Thesis in der Regel mit einem *elementum longum* eines Versfußes gleichgesetzt und liegt daher manchmal am Ende (z.B. beim Iambus), manchmal am Anfang des Versfußes (z.B. beim Daktylus); bei Aristoxenos jedoch bezeichnet die Thesis unabhängig von Quantitäten immer die zweite Hälfte eines Versfußes^[33]. Erst die lateinischen *grammatici* sprechen von einem Heben bzw. Senken der Stimme oder des Tons: *sublevatio* (o.ä.) = Hebung der Stimme, *positio* = Senken der Stimme^[34]. Außerdem bezeichnen die lateinischen Grammatiker nun einstimmig die erste Hälfte eines Versfußes als Arsis, die zweite Hälfte als Thesis, unabhängig davon, ob ein Versfuß mit einer Länge oder mit einer Kürze beginnt^[35]. Anders wird seit Bentley^[36] in vielen modernen Metriken mit „Arsis“ ein „starker“ Taktteil bzw. ein *longum*, und mit „Thesis“ ein „schwacher“ Taktteil bezeichnet^[37]. Es handelt sich dabei aber ursprünglich nicht um Angaben zur Betonung oder Nicht-Betonung beim

Versvortrag, sondern um rein formal-metrische Analysekategorien³⁸; in einer Arsis der lateinischen *grammatici* kann beispielsweise durchaus eine unbetonte Wortsilbe zu stehen kommen³⁹. Von daher ist die Verwendung von Begriffen wie Arsis bzw. Hebung (oder „starker Taktteil“) und Thesis bzw. Senkung (oder „schwacher Taktteil“), die unvermeidlich Assoziationen wie „stärkere/schwächere Betonung“ evozieren, nicht unproblematisch und für eine an den Quantitäten und am Wortakzent orientierten Metrik eher irreführend⁴⁰. In der vorliegenden Metrik werden sie vermieden und ersetzt durch die „neutraleren“ Kategorien „1. Hälfte“ bzw. „1. Element“ und „2. Hälfte“ bzw. „2. Element“ eines Versfußes⁴¹.

Wiederum analog zur Musik gibt es im Vers auch „Pausen“; sie heißen: Zäsur („Zerschneid-Pause“ inmitten eines Metrums) und Dihärese („Trenn-Pause“ zwischen zwei Metren).

Die Rede vom „Takt“ oder von „Taktteilen“ darf allerdings nicht zur Annahme verleiten, die griechische Musik (und Dichtung) habe ein festes Taktsystem mit unterschiedlichen Betonungen auf einzelnen Taktteilen gehabt („Akzentstufentakt“) wie in der abendländischen Orchestermusik (Dreiviertel-, Sechachteltakt usw.). Es gab keinen festen Takt, sondern gerade der vielfältige „Taktwechsel“ im Rhythmus ist kennzeichnend für die antike Dichtung – und für uns ungewohnt⁴².

Auch der Begriff vom „Skandieren“ hat ursprünglich mit Musik und Tanz zu tun: *scandere* als Übersetzung des griechischen Verbums βαίνω bedeutet eigentlich „auftreten, aufstampfen“. Übertragen verwendet wird beim „Skandieren“ der Rhythmus eines Verses analysiert („abgeschritten“), indem man über die einzelnen Silben je nach ihrer Quantität ein Längen- oder ein Kürzenzeichen setzt. Dabei geht es ausschließlich um die Quantität der

betreffenden *Silbe*, nicht um die Quantität des jeweiligen Silbenvokals. Am Anfang von Vergils *Aeneis*, *ārmă vīrūmqŭ cănō*, ist das erste „a“ von *arma* genauso kurz wie das zweite (ebenso das „u“ von *virum*), aber durch den Umstand, daß die beiden Vokale sich in geschlossenen Silben befinden, zählen diese Silben als lange Silben und werden dementsprechend jeweils mit einem *longum* (einem Längenstrich über dem Vokal der betreffenden Silbe) versehen.

Metrik in ihrer analytischen Variante ist zunächst einmal also eine „Meßkunst“ von Längen und Kürzen. Der Fachausdruck „Metrik“ leitet sich vom griechischen ἡ μετρικὴ τέχνη bzw. von τὸ μέτρον her („Meßkunst“ bzw. „Maß“). Als meßbare Ordnungsprinzipien kommen u.a. in Frage:

- Silbenlängen und Silbenkürzen
- kurze Silbenkombinationen ähnlicher Struktur (Versfüße)
- mittlere Silbenkombinationen ähnlicher Struktur (Kola)
- längere Silbenkombinationen ähnlicher Struktur (Verse)
- Kombination mehrerer unterschiedlicher Verse zu sich wiederholenden Einheiten (Strophen)

Wichtigster „Meßgegenstand“ sind die Silbenlängen und Silbenkürzen. Deshalb sind die wichtigsten Zeichen für die metrische Analyse:

◡ = *elementum breve* (Kürze)

— = *elementum longum* (Länge)

Die kleinste Zeiteinheit (*mora*, „More“) ist das *elementum breve*. Schon in der Antike wurde die Beobachtung festgehalten, daß ein *longum* ziemlich exakt der Dauer von zwei Kürzen entspricht⁴³. Von daher kann man in der Metrik oft eine Länge durch zwei Kürzen „ersetzen“, und das unter Beibehaltung des insgesamt für einen Vers geltenden „Zeitschemas“⁴⁴.

4. Quantitäten und Akzente

Der Blick auf „Metrik“ als „Meßkunst“ zeigt, daß für den richtigen Vortrag antiker Dichtung neben der Rekonstruktion der rhythmischen Struktur die Berücksichtigung von „Längen“ und „Kürzen“ ausschlaggebend ist. Das hängt mit einem ganz grundlegenden Merkmal des Griechischen und des Lateinischen zusammen. In beiden Sprachen kommt es wesentlich auf die korrekte Aussprache*dauer* einzelner Vokale und Silben an. Es handelt sich um vornehmlich *quantitierende* Sprachen. Im Gegensatz dazu ist beispielsweise das Deutsche eine *akzentuierende* Sprache; hier kommt es bei der Aussprache vor allem auf die richtige *Wortbetonung* an, und diese Betonung erzeugen wir vor allem durch einen Anstieg der Lautstärke, daneben auch noch durch eine höhere Tonlage⁴⁵. Der Umstand, daß Griechisch und Latein quantitierende Sprachen sind, ist ein Glück; wenn wir das nicht wüßten und keine entsprechenden Hinweise von Grammatikern zu Aussprache und Metrik hätten, dann könnten wir nicht einmal mehr den Rhythmus der antiken Dichtung rekonstruieren.

Natürlich geht es in den alten Sprachen neben den Quantitäten *auch* noch um den richtigen Wortakzent. Anders als im Deutschen wird dieser nicht so sehr durch eine Steigerung der *Tonstärke*, sondern vor allem melodisch, also durch veränderte *Tonhöhen* erzeugt. Und natürlich achtet das Deutsche wiederum neben der korrekten Betonung *auch* auf die richtigen Quantitäten; aber in beiden Fällen ist die Gewichtung genau gespiegelt. Für Griechen und Römer waren die Quantitäten wichtig, der Akzent untergeordnet; für uns ist der Intensitätsakzent entscheidend, die Silbenquantitäten weniger wichtig⁴⁶. Weil dieser Unterschied so grundlegend ist, soll noch etwas näher darauf eingegangen werden.

Es ist – ganz unabhängig von der Dichtung, also auch schon in Prosa! – ein völlig anderes Sprachempfinden, mit dem wir hier konfrontiert werden⁴⁷. Landläufig interessiert meistens nur die Aussprache der Einzellaute (wurde *Caesar* „kaisar“ oder „tsäsar“ ausgesprochen? etc.), aber das ist nicht das entscheidend Trennende; viel fundamentaler ist der ganz andere *Sprachrhythmus* in einer quantitierenden als in unserer akzentuierenden Sprache. Wir können uns nur schwer vorstellen, wie wichtig eine richtig quantifizierende Aussprache für die Römer war, und lernen lateinische Vokabeln nach unserem Akzentempfinden, nicht nach den Quantitätsregeln⁴⁸. Wenn wir das lateinische Wort für „Rose“ aussprechen, ist für unser Sprachgefühl allein entscheidend, daß wir die erste Silbe betonen, und weil im Deutschen eine betonte offene Silbe lang ist, sprechen wir „Róse“ mit langem „o“, übertragen diese Aussprache auch auf die lateinische Vokabel und sprechen *rōsa* (mit langem „ō“). Korrekt ist aber *rōsa* (mit kurzem „ö“)⁴⁹. Es kümmert uns auch wenig, ob wir *mālus* oder *mālus*, ob wir *ēst* oder *ěst* sagen, aber der Römer unterscheidet in der Aussprache genau zwischen *mālus*, dem Apfelbaum, und *mālus*, dem Bösewicht, sowie zwischen *ěst* „er ist“ und *ēst* „er ißt“⁵⁰.

Als Kuriosum seien hier vier Hexameterverse aus einer alten Metriklehre zitiert, die vor Augen führen, wie wichtig es ist, die Unterschiede in den Quantitäten zu kennen, und die zeigen, daß eine metrische Analyse für die Enträtselung des Inhalts entscheidende Hilfestellungen bieten kann⁵¹:



*Deceptura viros pingit mala femina malas:
Malo tamen malo decerpere dulcia mala.
Cernis triste malum, fractum iam turbine malum?
Mala mali malo meruit mala maxima mundo.*

Um die Männer zu täuschen schminkt die üble Frau ihre Wangen:

Ich will doch lieber vom Apfelbaum süße Äpfel pflücken.

Siehst du das traurige Übel, den durch Sturm schon gebrochenen Apfelbaum? Der Kiefer des Sünders hat durch einen Apfel der Welt größte Übel gebracht.

Ohne die Kenntnis der Gesetzmäßigkeiten des Versbaus hätten wir kaum einen Anhaltspunkt für die Unterscheidung und genaue Bestimmung der Wörter *malas*, *malo*, *malum*, *mala* und *mali*; im Hexameter ist aber die Aufteilung von langen und kurzen Silben genau festgelegt, so daß wir durch eine metrische Analyse in Vers 2 *mālō* („ich will lieber“^[52]) genau unterscheiden können von *mālō* („vom Apfelbaum“), in Vers 3 *mālum* („Unheil“) von *mālum* („Apfelbaum“ im Akkusativ^[53]) oder in Vers 4 *mālā* („Backe/Kiefer“) von *mālā* („Übel“).

Exkurs für Spezialisten zum Vers *mala mali malo meruit mala maxima mundo*:

Der lateinische Text läßt offen, ob der „Kiefer“ (*mālā*) Evas oder Adams gemeint ist. *mala mali malo* kann entweder bedeuten „der Kiefer des Sünders (= Adam) hat durch einen Apfel ...“, oder „der Kiefer (sc. Evas) hat durch den Apfel des Satans ...“ (oder: „durch den Sündenapfel“) größte Übel gebracht. Keine unbedeutende Frage: Wer wird nun hier für alle Übel der Welt schuldig gesprochen – Adam oder Eva? Obwohl man zunächst vermuten würde, daß nach mittelalterlichem Weltbild Eva die „Sünderin“ (Antitypos zu Maria), Adam nur der „Verführte“ ist, wird doch in zahlreichen Sprichwörtern tatsächlich Adam, der dann für den Menschen schlechthin steht, für die Misere verantwortlich gemacht, in Anlehnung an die schon von Paulus vorgenommene Gegenüberstellung vom „einen Menschen“, durch den die Sünde und damit der Tod in die Welt gekommen ist, und Christus, durch den der Welt die