

ZUM RHYTHMUS DER HOMERISCHEN VERSE

Martin Steinrück

Zusammenfassung

Dass der griechische epische Vers "ursprünglich" keinen Metrumsrhythmus, sondern einen Kolonrhythmus hatte, wird von den Metrikern kaum bestritten; zu deutlich sind die Spuren dieser Kola und zu gross die Schwierigkeiten späterer Metriker, ihre Metrumspraxis theoretisch auf den ererbten Vers anzuwenden. Die Frage ist vielmehr, "wann" (vor oder nach Homer?) der epische Vers zum "Sechsmass" umrhythmisiert wurde. Aus der Verwendung der Zäsur in Epos und Elegie werden zwei Argumente entwickelt, welche die Hypothese einer langen Übergangszeit mit wichtigen Impulsen aus der Elegie des 6. Jh. v.u.Z. stützen sollen. Dass Homers Verse wirklich "Hexameter" im Sinne Herodots waren, wird damit in Zweifel gezogen.

1. Einleitung ins Problem

Zunächst soll der Rhythmusbegriff beschrieben werden, der hier verwendet wird. Jeder von uns verbindet etwas mit dem Wort, etwa den musikalischen Taktbegriff, aber als der Statistiker De Groot in den 40er Jahren eine Liste der verschiedenen Rhythmusbegriffe seiner Zeit aufstellte, verliess ihn beim 50. verschiedenen Begriff der Mut.¹ Auch die 6 Begriffe in der spätantiken Liste des Bacchaeus lassen die Hoffnung schwinden, wir wüssten schon, was Rhythmus ist. Es scheint vielmehr, dass jede Kultur und jede Epoche ihre eigenen Vorstellungen davon hat.

Wenn die französische oder japanische Tradition die Silben eines Verses zählt wie in den Alexandrinern Racines oder den Haikus von Basho, dann kennt die deutsche, russische, englische und bis zu einem gewissen Grad auch die estnische Verstradition seit dem 18. Jh einen Hervorhebungsrhythmus aus (markierten) betonten Silben und (unmarkierten) unbetonten Silben. Die altindische, griechische (vom 8. Jh. v.u.Z. – 4. Jh. u.Z.) und bis zu einem gewissen Grad die römische Tradition, verwenden nicht die Hervorhebung durch Wortbetonungen, sondern die pure Verschiedenheit, die Binarität zweier *Formen* von Silben.

Um die Form einer griechischen Silbe zu bestimmen, können wir zwei Kriterien verwenden: eine Silbe kann erstens durch die Anzahl ihrer Endkonsonanten (mehr als 1 Konsonant zwischen zwei Vokalen) geschlossen oder offen (weniger als 2 Konsonanten zwischen zwei Vokalen²) sein. Eine Silbe kann zweitens einen kurzen Vokal oder einen langen Vokal enthalten. Daraus ergeben sich vier Kombinationen:

	langer Vokal	kurzer Vokal
offen	"lange Silbe"	"kurze Silbe"
geschlossen	"lange Silbe"	"lange Silbe"

In der antiken Theorie gilt nur eine einzige Kombination, aus kurzem Vokal in offener Silbe als sogenannte "kurze" Silbenform, alle anderen Formen gelten als "lang", wobei sich schon antike Theoretiker darüber klar waren, dass dies nur Formbezeichnungen sind und nicht viel mit der absoluten Dauer einer Silbe zu tun

¹ Bacchaeus, 313 scriptores musici, Jan, De Groot A.W., *Algemene Versleer*, La Hague 1946, 82.

² Immer mit den Ausnahmen der *muta cum liquida* und der *correptio vocalis ante vocalem*.

haben³. Lange und kurze Silben sind binäres Rhythmusmaterial und bilden Rhythmen wie etwa blau und grün in einem graphischen Rhythmus⁴. Da es uns um den Rhythmus des homerischen Verses geht, analysieren wir ein Beispiel aus der *Odyssee* nach diesem Kriterium. Dabei ist die Regel nicht zu vergessen, dass mit einigen Ausnahmen jeweils der letzte Konsonant einer Konsonantenfolge zum Vokal der folgenden Silbe gehört. Betrachten wir also den Vers *Od.* 1.105:

ei-do-me-näk-sei-nwi-ta-phi-w-nhä-gä-to-ri-men-täi
 - ~ ~ - - - ~ ~ - - - ~ ~ - -

Das ist nur das Ergebnis einer bei den Metrikern beliebten Operation, der Umsetzung eines Verses in ein Analyseschema. Aber wie macht man aus dieser Serie von bereits spätantiken Längenzeichen (-) und Kürzezeichen (~)⁵ einen Rhythmus? Betrachten wir die Bedeutung des Wortes. Zwischen dem 7. und dem 4. Jh. v.u.Z. bezeichnet *rhythmós* häufig den Charakter eines Menschen, bei Archilochos etwa⁶, oder die Kontur von Buchstaben⁷, die anschmiegende Form eines Brustpanzers in einer Waffenfabrik⁸. Aristoteles bestätigt diese Verwendung, wenn er in seiner Philosophiegeschichte sagt, dass das Wort *rhythmós* vor dem Ende des 4. Jh. etwa das geheissen habe, was zu seiner Zeit das Wort *skhêma* meine: “die Form”⁹.

Wir können daraus nur die These ziehen, dass “Rhythmus” für die Griechen kein pures Auf und Ab war, sondern dass die Elemente eine Form, eine Kontur, eine Linie bilden. Man braucht sich die Silben also nicht bald mit mehr, bald mit weniger Nachdruck gesprochen vorzustellen (die deutsche Skandierung kann nur als “Übersetzung” in ein anderes System betrachtet werden), sondern die Griechen nahmen einen Silbenrhythmus auch in der Prosa wahr. Ähnlich wie wir in unseren Traditionen Reime hören, so hörten sie den Unterschied der Silbenformen und die Sequenz, die sie bildeten. Unsere Minimaldefinition des Rhythmus wird also nur lauten: **Die als Kontur oder Kombination empfundene Abfolge von Silbentypen bildet einen Rhythmus.**

Nun wissen wir alle, dass man die Verse Homers als Hexameter bezeichnet, als Sechsmass, weil sich in diesem Schema ein musikalischer Takt oder ein *métron* sechsmal wiederhole. Im Falle des Hexameters gab der Musiklehrer sechsmal den Takt mit dem Finger oder vielleicht mit den Zehen an. Finger oder Zehen heissen auf griechisch *dáktyloi*, und so heissen auch die Takte dieses Verses. Aber seien wir nicht vorschnell, wenn wir wirklich etwas über den Rhythmus der Verse *Homers* erfahren wollen! Denn die Bezeichnung “Sechsmass” findet sich in den Texten des 7. oder 6. Jh., also zur Zeit, da diese Epen produziert wurden, nicht ein einziges Mal. Man spricht einfach vom *épos*, vom Vers. Der Ausdruck “Sechsmass” findet sich zum ersten Mal im 5. Jh. bei Herodot in der Beschreibung von zitierten Orakeln.¹⁰ Er verwendet dazu wiederholt den eher musikalisch klingenden Ausdruck “im sechsmassigen Ton”, statt einfach zu sagen: “in den folgenden Versen”. Wenn Homers Verse solche Hexameter waren, dann wäre diese Hervorhebung eigentlich über-

³ DH *De comp.* 17.

⁴ Der kaiserzeitliche Metriker Hephaistion verwendet die Buchstaben A und B (Héphaistion, *Ench.* 44 Consbruch).

⁵ Vgl. POxy 3702 Frr. 1–3.

⁶ Arch., Fr. 128.7 W.

⁷ Hdt. 5.58.6, Plat. *Crat.* 424c.

⁸ Xenoph. *Mem.* 3.10.10.4.

⁹ Aristot., *Metaph.* 985b17.

¹⁰ Hdt. 1.47.11, 1.62.17, 5.60.1 und *hexámetros* ohne *tónos* 5.61.2, 7.220.14; aber auch in der folgenden Tradition wird dem Orakel von Delphi soetwas wie eine Neuerfindung des Hexameters nach Homer zugesprochen (Plin. NH 7.205, Plut., *De Pyth. Or.* 402D8).

flüssig. Stellt sich also Herodot vor, man könne diese Verse auch anders sprechen oder singen? Jedenfalls stellte sich das zur selben Zeit, am selben Ort Damon vor, der wie Herodot ein guter Bekannter des Perikles war. Dieser Musiklehrer unterschied nämlich zwei Arten, nach denen ein heroisches “épos” gelesen werden könne: entweder *katà dáktylon*, “mit dem Finger” (und wir können annehmen, dass es hier um Hexameter gehe) oder *kat’ enóplion*, nach einem Rhythmus, der mit einem “enóplion” zu tun hat.¹¹

Nun sagen uns manche Metriker der Kaiserzeit, dass dieses Enoplion die zweite Hälfte des Hexameters sei, aber auch unabhängig davon in anderen Verbindungen als “Kôlon” auftrete, z.B. im Fr. 168.1 W:

Ἐρασμονίδη Χαρίλαε
 ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪

Die meisten antiken Metriken heben einen Hexametertyp hervor, den sie Enoplios nennen, weil in ihm eben diese Silbenfolge durch eine Länge in der Mitte abgetrennt wird:

– ∪ ∪ – ∪ ∪ – – – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪

Mit anderen Worten: Die Vorsicht, zu der wir aufgerufen haben, lohnt sich. **Denn es könnte sein, dass Homers Verse keine Hexameter waren.** Gehen wir an den Rhythmus des homerischen oder des frühgriechischen epischen Verses mit unserer Minimaldefinition heran. Wir können uns dabei auf die Demonstration zum Hexameterrhythmus stützen, die kaum eine antike Metrik auslässt.¹² Die Abfolge der Längen und Kürzen erlaubt es, den Rhythmus an 5 Stellen zu verändern, d.h. man hat fünfmal die Möglichkeit entweder eine lange oder zwei kurze Silben zu verwenden.

Position: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 – – – – –
 – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – –

Daraus ergeben sich $2^5 = 32$ mögliche Kombinationen. Homer verwendet sie alle, und die kaiserzeitlichen Metriker geben ihnen auch beinahe allen einen eigenen Namen, wie zum Beispiel den Hexameter Enoplios oder den Sapphischen, der periodischen usw. Betrachten wir also eine Serie von epischen Texten mit dem Kriterium der Sequenz. Zunächst eine Stelle im ersten Buch der *Odyssee*.

2. Ein Beispiel (*Odyssee*) und eine Hypothese

Als Telemach in *Od.* 1.103 plötzlich einen Gast in seinem Hause sieht, muss er etwas verlegen sein. Denn vor dem Hause üben sich die Freier seiner Mutter, junge, starke

¹¹ Vgl Aristoph. *Nub.* 638ff. und Pl. *Resp.* 400. Ἀλλὰ 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 ῥυθμούς· οἶμαι δὲ με ἀκηκοέναι οὐ σαφῶς ἐνόπλιόν τέ τινα ὀνομάζοντος αὐτοῦ σύνθετον καὶ δάκτυλον καὶ ἠρωδόν γε, οὐκ οἶδα ὅπως διακοσμοῦντος καὶ ἴσον ἄνω καὶ κάτω τιθέντος, εἰς βραχὺ τε καὶ μακρὸν γιγνόμενον, καί, ὡς ἐγὼ οἶμαι, ἴαμβον καὶ τιν' ἄλλον τροχαῖον ὠνόμαζε, μήκη δὲ καὶ βραχύτητας προσῆπτε. καὶ τούτων τισὶν οἶμαι τὰς ἀγωγὰς τοῦ ποδὸς αὐτὸν οὐχ ἦττον ψέγειν τε καὶ ἐπαινεῖν ἢ τοὺς ῥυθμούς αὐτούς - ἦτοι συναμφοτέρον τι οὐ γὰρ ἔχω λέγειν - ἀλλὰ ταῦτα μὲν, ὥσπερ εἶπον, εἰς Δάμωνα ἀναβεβλήσθω.

¹² Noch bei den Römern Keil H. ed., *Grammatici Latini VI, Scriptorum artis metricae*, Leipzig, 1874, repr. Hildesheim 1961, 72.18 ss. (Aphthonius bei Marius Victorinus) und 211.18; sowie 502.23 (Marius Plotius Sacerdos).

und etwas freche Männer, die den Gast verbal oder physisch angreifen könnten und damit Schande über Telemach, den Sohn des Hausherrn, brächten. Telemach versucht also, den Gast zu schützen, und schleust ihn an den Freiern vorbei ins Haus. Dort spielt sich zunächst die für Homer typische Bewirtungsszene ab, doch dann wird die ruhige Szenerie gestört. Die lärmigen Freier kommen ins Haus nach, und der Erzähler lässt nochmals eine typische, nur wenig variierte Bewirtungsszene folgen. Für zwei Verse nur tritt Ruhe ein: Die beiden Parteien essen gemeinsam unter einem Dach. Dann teilen sich die Handlungsstränge wieder. Die Freier hören dem Sänger Phemios zu, Telemach und sein Gast stecken die Köpfe zusammen und beginnen ein Gespräch.

Diese unscheinbare Szenenfolge, beinahe ohne Personenrede vom Erzähler gestaltet, ist eines der schönsten Beispiele für das Spiel der *Odyssee* mit Räumen und vor allem mit sozialen Räumen oder mit "proxemics", wie das amerikanische Gräzisten nennen¹³. Erst wird der Raum der Freier konstruiert und mit einem geographischen Raum verbunden, dem Hof vor dem Haus. Dann wird der Raum von Gast und Gastgeber davon abgesetzt und in einen anderen geographischen Raum versetzt, ins Haus. Beide Bereiche sind durch den Hauseingang getrennt. Dann erst werden die beiden sozialen Räume unter einem Dach vereint, aber so, dass die soziale Trennung bestehen bleibt. Dieses getrennte Beieinandersein ist eine der poetischen Grundbedingungen für das Verständnis der gleich anschliessenden Szene, der Heimlichkeit eines Gesprächs zwischen dem Gast und Telemach, das auf dem Hintergrund der Freier spielt, die sich mit den eher lauten Heimkehrerliedern ihrer Sängers amüsieren.

Was haben diese Räume mit epischen Versen und ihrem Rhythmus zu tun? Es scheint, dass die Darstellung der Räume durch den Rhythmus unterstützt wird. Denn jede semantische Einheit, welche einen Raum beschreibt, fällt mit Serien von Versen zusammen, in welchen immer (wenn auch nicht ausschliesslich) eine und dieselbe Doppelkürzenposition durch eine Länge repräsentiert ist. In der folgenden Analyse sind diese Serien an den Positionszahlen 2, 4, 6, 8 und 10 zu erkennen, die semantischen Einheiten an typographischen Einrückungen oder Trennstrichen. Die Buchstaben k und p bezeichnen die Zäsuren, die uns noch beschäftigen werden.

			στῆ δ' Ἰθάκης ἐνὶ δῆμῳ ἐπὶ προθύροισ' Ὀδυσῆος,	
p	4		οὐδοῦ ἐπ' αὐλείου· παλάμη δ' ἔχε χάλκεον ἔγχος,	
p	4	8	εἰδομένη ξείνω, Ταφίων ἠγήτορι, Μέντη.	105
k	4		εὔρε δ' ἄρα μνηστῆρας ἀγήνορας· οἱ μὲν ἔπειτα	
k	2	8	πεσσοῖσι προπάροιθε θυράων θυμὸν ἔτερπον,	
k	4	8	ἤμενοι ἐν ῥινοῖσι βοῶν, οὐς ἔκτανον αὐτοί.	
k	2	8	κῆρυκες δ' αὐτοῖσι καὶ ὀτρηροὶ θεράποντες	
k		8	οἱ μὲν ἄρ' οἶνον ἔμισγον ἐνὶ κρητήρσι καὶ ὕδωρ,	110
k	2	8	οἱ δ' αὐτε σπόγγοισι πολυτρήτοισι τραπέζας	
k	2	6	<u>νίζον καὶ πρότιθεν, τοὶ δὲ κρέα πολλὰ δατεῦντο.</u> ¹⁴	
p	4		τὴν δὲ πολὺ πρῶτος ἶδε Τηλέμαχος θεοειδῆς·	
k	4		ἦστο γὰρ ἐν μνηστῆρσι φίλον τετιμημένος ἦτορ,	

¹³ Lateiner D., *Sardonic Smile, Nonverbal Behavior in Homeric Epic*, Ann Arbor 1995.

¹⁴ 107–111(112): 5 k-Verse mit einer Länge in der 8. Position, seltener als pk2 oder pk4. Laut Van Raalte M., *Rhythm and Metre, Towards a Systematic Description of Greek Stichic Verse*, Leiden 1986, 40, findet sich eine Länge nur in 22% an der 8. Position (29% an der 2. und 31% an der 4.). Die Serie gilt semantisch beinahe ausschliesslich der Beschreibung der Freier. Der letzte Vers der semantischen Einheit geht über die rhythmische Serie hinaus, aber vielleicht nicht abrupt. Der k28-Typ könnte ein Übergang zum k2-Typ sein.

k			ὄσσομενος πατέρ' ἐσθλὸν ἐνὶ φρεσίν, εἴ ποθεν ἔλθων	115
p	2	4	μνηστήρων τῶν μὲν σκέδασιν κατὰ δώματα θείη,	
p	2	6	τιμὴν δ' αὐτὸς ἔχοι καὶ κτήμασιν οἷσιν ἀνάσσοι.	
k	4		τὰ φρονέων μνηστήρσι μεθήμενος εἰσὶδ' Ἀθήνην, ¹⁵	
k	2	8	βῆ δ' ἰθὺς προθύροιο, νεμεσσήθη δ' ἐνὶ θυμῷ	
k	2		ξεῖνον δηθὰ θύρησιν ἐφεστάμεν· ἐγγύθι δὲ στὰς	120
p			χειρ' ἔλε δεξιτερὴν καὶ ἐδέξατο χάλκεον ἔγχος,	
p	2	4	καί μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·	
k	2		“χαῖρε, ξεῖνε, παρ' ἄμμι φιλήσεται· αὐτὰρ ἔπειτα	
p	2	6	δείπνου πασσάμενος μυθήσεται ὅττεό σε χρή. ¹⁶ ”	
p	2	4	ὥς εἰπὼν ἠγειῖθ', ἡ δ' ἔσπετο Παλλὰς Ἀθήνη.	125
k	4	10	οἱ δ' ὅτε δὴ ῥ' ἔντοσθεν ἔσαν δόμου ὑψηλοῖο,	
k	2	4	ἔγχος μὲν ῥ' ἔστησε φέρων πρὸς κίονα μακρὴν	
k	4		δουροδόκης ἔντοσθεν ἐϋξόου, ἔνθα περ ἄλλα	
p	4		ἔγχε' Ὀδυσσεύος ταλασίφρονος ἴστατο πολλά,	
p	2		αὐτὴν δ' ἐς θρόνον εἷσεν ἄγων, ὑπὸ λίτα πετάσσας,	130
p	2	8	καλὸν δαιδάλεον· ὑπὸ δὲ θρηῆνυς ποσὶν ἦεν.	
p	2	4	παρ' αὐτὸς κλισμὸν θέτο ποικίλον, ἔκτοθεν ἄλλων	
p	2	4	μνηστήρων, μὴ ξεῖνος ἀνηθείς ὀρυμαγδῶ	
k	4		δείπνω ἀηδήσειεν, ὑπερφιάλοισι μετελθῶν, ¹⁷	
k			ἡδ' ἵνα μιν περὶ πατρὸς ἀποιχομένοιο ἔροιτο.	135
p			χέρνιβα δ' ἀμφίπολος προχῶν ἐπέχευε φέρουσα ¹⁸	
p	2	4	καλὰ χρυσεῖη, ὑπὲρ ἀργυρέοιο λέβητος,	
p	2	6	νίψασθαι· παρὰ δὲ ξεστὴν ἐτάνυσσε τράπεζαν.	
p	2	4	σίτον δ' αἰδοίη ταμίη παρέθηκε φέρουσα,	
k			εἶδατα πόλλ' ἐπιθείσα, χαριζομένη παρεόντων·	140
p	2	4	δαιτρὸς δὲ κρειῶν πίνακας παρέθηκεν ἀείρας	
p	2	8	παντοίων, παρὰ δὲ σφι τίθει χρύσεια κύπελλα,	
p	2	4	κῆρυξ δ' αὐτοῖσιν θάμ' ἐπῶχετο οἰνοχοεύων. ¹⁹	
k	2	4	ἔς δ' ἦλθον μνηστήρες ἀγήνορες· οἱ μὲν ἔπειτα	
k	2	4	ἔξεῖς ἔζοντο κατὰ κλισμούς τε θρόνους τε.	145
k	4		τοῖσι δὲ κήρυκες μὲν ὕδωρ ἐπὶ χειρᾶς ἔχευαν,	
p	2	4	σίτον δὲ δμῶαι παρενήεον ἐν κανέοισι,	
k	2	4	[κοῦροι δὲ κρητήρας ἐπεστέψαντο ποτοῖο.]	
k			οἱ δ' ἐπ' ὀνειάθ' ἔτοῖμα προκείμενα χειρᾶς ἱαλλον.	
p			αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἔξ ἔρον ἔντο	150
k	2	4	μνηστήρες, τοῖσιν μὲν ἐνὶ φρεσίν ἄλλα μεμῆλει,	
k	2	4	μολπή τ' ὀρχηστὺς τε· τὰ γὰρ τ' ἀναθήματα δαιτὸς.	
p	2	4	κῆρυξ δ' ἐν χερσὶν κίθαριν περικαλλέα θῆκε	

¹⁵ 113–118: Diese Einheit stellt die Isolation des Telemach unter den Freiern dar. Die Einheit ist eines der schönsten Beispiele einer lexikalischen Ringkomposition. Der Rhythmus baut sich jedenfalls nach dem Textformular in diese Figur ein.

¹⁶ 119–124(125): Die semantische Einheit besteht in der Aufnahme des Gastes durch Telemach. Sie enthält eine kleine sehr formalisierte direkte Rede. Die Syntax der typischen Bewirtungsszene verlangt, dass man mit einem Gast nicht redet, solange er nicht gegessen hat. Die rhythmische Einheit besteht aus einer pk2-Folge, die vom Vers 121 durch ein p unterbrochen wird. Vers 125 könnte in die folgenden fünf kp4 einführen.

¹⁷ 130–134: Die vier pk2 decken sich mit den Vorbereitungen fürs Mahl.

¹⁸ 135f. Ein Erzählerkommentar, der über das Wissen einer puren Beschreibung hinausgeht, entspricht den zwei Holodaktylen: Der Erzähler dringt in die Gedanken des Knaben ein.

¹⁹ 137–143: Die typische Bewirtungsszene aus pk2-Rhythmen wird nur durch einen Ganzformelvers unterbrochen, der traditionellerweise ein Holodaktylus ist.

k	4	8	Φημίω, ὅς ῥ' ἤειδε παρὰ μνηστῆρσιν ἀνάγκη.	
p	4		ἦ τοι ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο καλὸν ἀείδειν,	155
p	2	8	αὐτὰρ Τηλέμαχος προσέφη γλαυκῶπιν Ἀθήνην,	
p	2	8	ἄγχι σχῶν κεφαλὴν, ἵνα μὴ πευθοῖαθ' οἱ ἄλλοι· “ξεῖνε φίλ', ἦ καὶ μοι νεμεσήσεται ὅττι κεν εἶπω;	

Man kann daran z.B. beobachten, dass am Anfang die Verse mit einer Länge an der 4. Position eine Serie oder ein Cluster bilden. Ein solches Cluster tritt an sich gar nicht so selten bei Homer auf und sollte uns nicht erstaunen. Aber ganze Folgen von Clustern sind statistisch nicht mehr durch eine “Normalverteilung” erklärlich. Ausserdem stimmen die isoliert auftretenden Cluster selten mit semantischen Einheiten überein. So hat jeder der Räume seine eigene “Melodie”, eine Art Leitmotiv, welches die semantische Einheit hervorhebt und damit hilft, in diesem komplizierten poetischen Unternehmen die verschiedenen Räume zu unterscheiden.

Es ist jedoch wichtig, das hier beobachtete Phänomen nicht mit Expressivität zu verwechseln. Die Serien haben keinerlei charakterisierende, die Eigenschaft nachahmende Funktion. Sie haben nur die Aufgabe, durch die Übereinstimmung und Rekurrenz die Einheiten in sich zu konsolidieren und voneinander abzusetzen.

Diese Beobachtung liesse sich nun mit Einzelkommentaren belegen, aber das ist bereits anderswo geschehen²⁰, und so soll der Text hier nur als Anregung zu einer Hypothese verstanden werden, wonach **der Rhythmus eines homerischen Verses an einer der 32 Formen hängt oder besser an Klassen von Verstypen, welche eine Länge an der gleichen Doppelkürzenposition teilen**. Einige Argumente für diese Hypothese lassen sich noch aus der *Odyssee* anführen.

3. Argument: Kohärenz der Diskurse in der *Odyssee*

Zwar sind die Cluster nicht perfekt gesetzt, sondern haben Löcher und stimmen nicht immer genau mit semantischen Einheiten überein. Aber solche Anhäufungen von Clustern sind erstens selten in der *Odyssee*. Zweitens lassen sich die Stellen mit mehreren Serien durch ein anderes, rhythmusunabhängiges Kriterium beschreiben. Anders gesagt: Die Verwendung dieser Cluster zeigt Methode. Denn sie treten immer im Zusammenhang mit einem bestimmten Diskurs auf: nicht in Personenreden, auch nicht in narrativen Partien des Erzählers, sondern immer in deskriptiven Passagen, und zwar eben bei der Beschreibung von Räumen. So tritt die Rhythmusclusteruntermalung bei der Hütte des Schweinehirten auf, bei der Beschreibung der Kalypsogrotte oder des Flosses, das Odysseus baut, bei der Schilderung des Meeres und eben der Abgrenzung des Innen und Aussen im Palast des Odysseus, die wir soeben betrachtet haben.

4. Argument: Der Schiffskatalog in der *Ilias*

Das Phänomen der “Rhythmuscluster” (nach unserer Hypothese) findet sich nicht nur in der *Odyssee*, sondern auch in anderen frühgriechischen Epen. Allerdings scheint jeder Text seine eigene Verwendung dafür zu haben. In der *Ilias* treten zuweilen lange Cluster in direkten Reden auf. Dennoch sind die Cluster aufs Ganze

²⁰ Erscheint in *Autour de la césure. Actes du colloque Damon des 3 et 4 novembre 2000*. Éd. par François Spaltenstein et Olivier Bianchi, sous la direction de Martin Steinrück et Alessandra Lukinovich. Bern 2004.

gesehen ebenso selten wie in der *Odyssee*. Aber ein Beispiel, aus dem wir ein Argument für unsere Hypothese ziehen können, sind zwei Stellen im Schiffskatalog des zweiten Iliasbuches.

Die Einleitung zum Schiffskatalog weist die Besonderheit auf, dass sich die Stimme eines Sprechers, die “ich” bzw. “du” sagt, zum ersten Mal wieder seit dem Prooemium der Ilias zu Wort meldet. Hatte dieser “énonciateur”²¹ im Prooemium noch “Singe mir, Göttin, den Zorn...” sagen können, so setzt nach dem Prooemium eine Musen- oder Erzählerstimme ein, die (abgesehen von den Personenreden) üblicherweise nur dritte Personen des Singular oder des Plural verwendet um zu schildern, wie Achill und sein Kampfverband sich aus dem Kampf zurückziehen. Die Griechen müssen also Troia in neuer Heeresordnung angreifen. Zur Beschreibung dieser Armee, aber auch als eine Art Erinnerung an die Versammlung des Heeres 10 Jahre vorher in Aulis, folgt im Text der Katalog der Kriegsherren, ihrer Schiffe, Soldaten und Herkunft.²²

Nun ist die Ästhetik des Katalogs bei den Griechen ein Thema, das einer gesonderten Behandlung bedürfte. Hier können nur Grundzüge angegeben werden, soweit sie zum Verständnis des Argumentes nötig sind.²³ Während in unserer Tradition Kataloge (Telephon-, Adress-, Quelle-) für bodenlose Langeweile stehen, waren Kataloge in Versen für die frühen Griechen der Gipfel der Virtuosität.

Das mag erklären, warum der “ich/du”-sagende Sprecher (énonciateur) noch einmal laut wird und stolz sein Werk mit einem zweiten Musenanruf einleitet. Dieser Musenanruf ist nicht nur narratologisch, sondern auch semantisch aussergewöhnlich: der Sprecher, das textuelle Abbild des Sängers, bekundet seine Abhängigkeit von den Musen. Ohne die Musen sei er nicht fähig, den Katalog herzustellen. Wir werden noch sehen, dass dies über den Bescheidenheitstopos hinaus beinahe ein poetisches Programm darstellt.

Aber diese Einleitungsverse über die Abhängigkeit sind auch in rhythmischer Hinsicht aussergewöhnlich. Denn die Verse *Il.* 2.488–491 haben alle eine Länge an der 6. Position, beruhen also auf einem Rhythmus, den die späteren Metriker den enoplistischen Hexameter nannten.

p 2 6 πληθὺν δ' οὐκ ἄν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,
p 2 6 οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλώσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἶεν,
p 2 4 6 φωνή δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνείη, *Il.* 2.490
p 6 εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι Διὸς αἰγιόχοιο

Eine Länge in dieser Position ist an sich schon relativ selten. In den rund 900 Versen des 5. Iliasbuches tritt sie nur 160 mal auf und nur einmal in einem Vierercluster. In einem gänzlich unrhythmischen, der Zufallsverteilung unterliegenden Text erreichte ein solches Ereignis erst nach etwa 1000 Versen eine Wahrscheinlichkeit, die über 90% läge. In dem weit kleineren Korpus des Schiffskataloges finden wir jedoch gleich zwei solche Cluster. Das ist zwar statistisch auffällig, hätte einen Zuhörer Homers aber noch nicht sonderlich aufregen müssen, wenn sich nicht neben dem besonderen Rhythmuscluster auch noch an denselben Stellen das Thema wiederholte (*Il.* 2.597–599).

²¹ Zu dem Begriff Calame C., *Le récit en Grèce ancienne*, Paris 2000, 12 f.

²² Diese Lektüre setzt voraus, dass der Katalog in irgendeiner Weise als narrativer Bestandteil gedacht war, eine These, deren Möglichkeit Visser E., *Homers Katalog der Schiffe*, Stuttgart Leipzig 1997, linguistisch, metrisch und historisch gesichert hat.

²³ Zum Katalogdiskurs Köhlmann W., *Katalog und Erzählung, Studien zu Konstanz und Wandel einer literarischen Form in der antiken Epik*, Freiburg/Breisgau 1973, 23–28.

- p 6 στεῦτο γὰρ εὐχόμενος νικησέμεν εἴ περ ἂν αὐταὶ
p 4 6 Μοῦσαι ἀεῖδοιεν κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο·
p 6 αἱ δὲ χολωσάμεναι πηρὸν θέσαν, αὐτὰρ ἀοιδὴν

Denn der Katalog gibt die Herkunft der Schiffe und der Chefs in einer geographisch motivierten Reihenfolge an, in einem Rundweg, der in Mittelgriechenland beginnt und nach Süden auf die Peloponnes führt, bis nach Elis, in die Nähe von Olympia. Dort, etwa in der Mitte des Katalogs, spricht der Erzähler plötzlich von einem Sänger aus dem Norden, der im Vergleich zum Erzähler den umgekehrten Weg gegangen ist: Er kommt zwar auch aus dem nördlichen Thrakien in den Süden, nach Elis, aber auf dem Weg, den der Erzähler erst in der zweiten Hälfte des Katalogs einschlagen wird. Doch dieser Konkurrent ist nicht nur geographisch den umgekehrten Weg gegangen, auch seine poetischen Prinzipien sind denen des Katalog-énonciateurs diametral entgegengesetzt. Dieser Sänger, der Thraker Thamyris, glaubte nämlich, ohne die Musen auskommen zu können. Und die Geschichte, welche dem Programm des Katalogsängers Recht gibt, nämlich die Geschichte, wie die Musen Thamyris bestrafen, wird von einem Dreiercluster aus dem gleichen “enoplischen” Rhythmus untermalt.

Die ausschliessliche Themawiederholung (das Thema tritt sonst nicht mehr im Katalog auf) tendiert nicht nur deutlich zur Eigenwerbung und damit zur Hervorhebung für das Publikum, sondern diese beiden Passagen werden auch durch die gleichen seltenen Rhythmusfolgen hervorgehoben. Diese Konzertierung oder Interaktion zweier Wiederholungen dienen der besseren Wahrnehmbarkeit und lassen sich als Argument für die Pertinenz der Rhythmushypothese werten. Mit anderen Worten: **solche Rhythmusserien wurden gehört.**

5. Argument: Hesiod, *Tage und Werke*

Ein ähnliches, aber weit komplexeres Interaktionsschema lässt sich in der hesiodischen Epik, und zwar wiederum in einem Katalog finden, dem Katalog der Weltalter. Eines der klassischen Probleme dieses Katalogs ist die Präsenz von 6 statt 3 verschiedenen Epochen. Jean-Pierre Vernant hat dafür die folgende Erklärung gegeben: Die Serie von Gold-, Silber-, Bronze-, Heroen-, Eisen-, und Greisenepoche müsse als Darstellung von drei verschiedenen Altern betrachtet werden, von denen jedes aus zwei Aspekten, einem guten und einem schlechten, bestehe.²⁴ Die drei Paare stellen dann drei biographische Alter dar: Gold und Silber die Kinderzeit, Bronze und Heroen die Jugend, Eisen und Greise das Erwachsenenalter. Die ersten vier Aspekte, also die ersten zwei Paare, seien als Ringkomposition (ABBA) angeordnet. Und diese 4 Alter sollen uns beschäftigen. Man kann diese Ringkomposition anhand einiger thematischer Kennzeichen beschreiben. Das goldene Zeitalter wird durch den schlafgleichen Tod und die grosszügige Selbstproduktion der Erde charakterisiert. Das einzige Rhythmuscluster (pk4) des goldenen Zeitalters findet sich eben an dieser Stelle, in den Versen 116–118:

- p 2 4 6 θνησκον δ' ὥσθ' ὕπνω δεδμημένοι· ἐσθλὰ δὲ πάντα
p 4 8 τοῖσιν ἔην· καρπὸν δ' ἔφερε ζείδωρος ἄρουρα
k 4 αὐτομάτη πολλόν τε καὶ ἄφθονον· οἱ δ' ἔθειλεμοί

²⁴ Vernant J.-P., Le mythe hésiodique des races, essai d'analyse structurale, *Revue de l'Histoire des Religions*, 1960, 21–54.

Auch im silbernen Zeitalter gibt es nur ein einziges Cluster, mit einer Länge an der vierten Position, aber es wird durch einen andersartigen Vers unterbrochen. Der Passus beschreibt die lange Kindheit dieser Generation und den späten, aber gewaltsamen Tod (130–138).

- p 4 ἄλλ' ἑκατὸν μὲν παῖς ἔτεα παρὰ μητέρι κεδνῇ
p 4 ἐτρέφετ' ἀτάλλων, μέγα νήπιος, ᾧ ἐνὶ οἴκῳ
k 4 8 ἄλλ' ὅτ' ἄρ' ἠβήσαι τε καὶ ἠβης μέτρον ἴκοιτο,
k 4 παυρίδιον ζώεσκον ἐπὶ χρόνον, ἄλγε' ἔχοντες
k 4 ἀφραδίης· ὕβριν γὰρ ἀτάσθαλον οὐκ ἐδύναντο
- p 2 6 ἀλλήλων ἀπέχειν, οὐδ' ἀθανάτους θεραπεύειν 135
- p 4 ἦθελον οὐδ' ἔρδειν μακάρων ἱεροῖς ἐπὶ βωμοῖς,
p 4 ἦ θέμις ἀνθρώποις κατὰ ἦθεα. τοὺς μὲν ἔπειτα
k 4 Ζεὺς Κρονίδης ἔκρυσφε χολούμενος, οὐνεκα τιμὰς

Das bronzene Zeitalter weist ebenfalls nur eine Clusterpassage auf, die sich in zwei Serien unterteilen lässt. Eine Serie mit Längen an der 2. Position geht in eine Serie mit Längen an der 4. Position über. Wieder geht es um die Gewalttätigkeit einer Generation und ihren Tod im Streit (148–153).

- k 2 8 [ἄπλαστοι· μεγάλη δὲ βίη καὶ χεῖρες ἄαπτοι
k 2 ἔξ ὤμων ἐπέφυκον ἐπὶ στιβαροῖσι μέλεσσι.]
p 2 6 8 τῶν δ' ἦν χάλκεα μὲν τεύχεα, χάλκεοι δὲ τε οἴκοι, 150
k 2 4 8 χαλκῶ δ' εἰργάζοντο μέλας δ' οὐκ ἔσκε σίδηρος.
k 2 4 καὶ τοὶ μὲν χεῖρεσσιν ὑπὸ σφετέρῃσι δαμέντες
k 4 βῆσαν ἐς εὐρώεντα δόμον κρουεοῦ Αἰδαο,

Nur ein einziges Cluster findet sich auch im vierten Zeitalter, dem heroischen. Wieder ist die 4. Position mit einer Länge belegt. Seltsamerweise wird aber nicht, wie bisher, das Leben der Heroen hervorgehoben, sondern ihr Leben im Tod, auf der Inseln der Glückseligen. Dieser rhythmisch hervorgehobene Passus ist gleichzeitig (semantisch gesehen) der einzige, der an das goldene Zeitalter erinnert und so die These einer Ringkomposition bestätigt. Denn auf dieser Insel wiederholen sich die Lebensbedingungen des goldenen Zeitalters: die Selbstproduktion der Erde und die Herrschaft des Kronos (170–173).

- k 2 4 καὶ τοὶ μὲν ναίουσιν ἀκηδέα θυμὸν ἔχοντες 170
k 4 ἐν μακάρων νήσοισι παρ' Ὀκεανὸν βαθυδίνην,
p 4 6 ὄλβιοι ἦρωες, τοῖσιν μελιηδέα καρπὸν
k 4 8 τρις ἔτεος θάλλοντα φέρει ζείδωρος ἄρουρα.

Die Verwendung der Rhythmuscluster bestätigt also Vernants These von einer ringkompositorischen Anordnung der ersten vier Weltalter. Das goldene und das heroische Zeitalter sind je die positive Seite eines biologischen Weltalters und werden durch gleiche Themen miteinander verbunden, deren Ort durch die jeweils einzige rhythmische Serie hervorgehoben wird. Dasselbe gilt für das innere Paar von schlechten Seiten biologischer Weltalter. Das silberne ist mit dem bronzenen nicht nur durch den gewaltsamen Tod dieser Alter verbunden, sondern hat an den entsprechenden Stellen (und nur dort) jeweils eine zweiteilige Serie von Rhythmus-

clustern. Mehr als nur eine Überlagerung von gleichem Thema und gleichem Rhythmus kann hier eine **präzise Oekonomie beobachtet werden**, in welcher die Rhythmusserien nicht nur sich an das ABBA-Muster anpassen, sondern helfen, aus den verschiedenen Themen die hervorzuheben, welche die Ringkomposition semantisch stützen.

6. Gegenprobe: der Rhythmus der Zäsur und Ovid

Die Beispiele haben gezeigt, dass unsere Minimalhypothese sich durchaus in der Praxis bestätigt: Der Typus einer Silbensequenz kann als rhythmischer Faktor wahrgenommen werden. Es fragt sich aber, welche Rolle darin ein Phänomen spielt, das in der spätantiken, vor allem aber in der lateinischen Epik zum Grundbaustein rhythmischer Cluster wird: die Zäsur. Denn in der kaiserzeitlichen metrischen Theorie wird betont, dass ein Hexameter notwendigerweise den Gang der Daktylen (im folgenden Schema durch Schrägstriche angedeutet) unterbricht, und zwar vor allem an zwei Stellen, die im folgenden Schema durch senkrechte Balken angegeben werden:

- ∪/- ∪/-|∪|∪/- ∪/- ∪/- x/

Entweder nach der fünften Position (die Penthemimeres oder männliche Zäsur) oder nach der dritten Möglichkeit, im Schema auf künstliche Weise einen Trochäus (– ∪) zu isolieren (*katà trítion trokhaíon* oder weibliche Zäsur), finden sich statistisch beinahe durchgehend Wortenden. Die antiken Metriker, welche den Vers Homers jedenfalls metrisiert, als durchgehend in Takte unterteilt betrachteten, empfanden die Stetigkeit dieser Wortenden als *tomé* oder *caesura*, als “Zerschneidung” einer Takteinheit. Zur Betrachtung der römischen Tradition muss man bedenken, dass Ennius nicht nur den Hexameter nach Rom gebracht, sondern ihn nach römischen Traditionen umgebaut hat. Die weibliche Zäsur verschwindet und wird durch eine im griechischen seltene Form, die Zäsur nach der siebten Position (oder die *semiseptenaria*), ersetzt. Die ohnehin häufigere Zäsur nach der 5. Position, die *semiquinaria* wird übernommen und zur üblichen Zäsur. Nur zu poetischen Zwecken oder in eher seltenen Fällen taucht ein Cluster von Semiseptenariae auf. Schon Ennius verwendet dieses Mittel, Vergil spielt damit, aber der eigentliche Meister darin ist Ovid. Ein Beispiel aus dem 10. Buch der *Metamorphosen* illustriert das gut. Es ist die Geschichte von Hippomenes und Atalante.

Die Geschichte, wie ein junger Mann ein Freier mordendes Mädchen durch List und Liebe gewinnt, wird von der Liebe selbst in einer Rahmenkomposition erzählt. In dem ersten Rahmenteil verspricht Venus ihrem Geliebten Adonis, eine Geschichte zu erzählen, und diese Verse sind weitgehend in den kostbar-seltenen Versen mit *semiseptenaria* gehalten.

Forsitan audieris	aliquam	certamine cursus	560
veloces superare viros:		non fabula rumor	
ille fuit (superabat enim),		nec dicere posses	
laude pedum formaene bono		praestantior esset.	

Nach dem Rahmen setzt die Erzählung in der dritten Person, d.h. im Verstummen der 1./2. Sg. ein und wird über 13 Verse von *semiquinariae* rhythmisiert. Doch dann unterbricht Venus plötzlich ihre Erzählung und kommentiert die Schönheit des Mädchens mit einer Anrede an Adonis. Die Schönheit sei mit derjenigen der Liebesgöttin vergleichbar oder mit der Schönheit des Adonis, wenn er eine Frau wäre. Wieder taucht die *semiseptenaria* auf.

quale meum, vel quale tuum
obstupuit tollensque manus

si femina fias,
“ignoscite” dixit

579

Das hat nichts mit Expressivität zu tun. Der Leser/Hörer wird ganz einfach an das Leitmotiv “*semiseptenaria* = Venus” gewöhnt, nicht durch Rhythmusmalerei, sondern mit einer Art Kontrakt. Venus wird zwar die Erzählung nicht mehr mit ihrer Stimme unterbrechen, aber sie wird als Verkörperung der Liebe in den Lauf des Geschehens eingreifen, und dies zuweilen, ohne dass die Personen sich dessen bewusst sind. Als zum Beispiel Hippomenes plötzlich sich ein Herz fasst und, ohne es zu wissen, die erzählende Liebesgöttin anruft, taucht inmitten von *semiquinariae* wieder eine *semiseptenaria* auf:

“audentes deus ipse iuvat”

tum talia secum

586

Als die männerfeindliche Atalante den jungen Freier sieht, kann sie sich selbst nicht erklären, warum sie gerade diesen Mann nicht töten will. Die Liebe, die sich ihr verbirgt, taucht aber in der Rhythmusmelodie der *semiseptenaria* ganz leise auf:

cur tamen est mihi cura tui

tot i(am) ante peremptis

622

Als der Rahmen sich schliesst, hören wir wieder die gleiche Zäsur. Wir können das Spiel bis ins 4. Jh. unserer Zeitrechnung verfolgen (in den griechisch verfassten *orphischen Argonautika* z.B. wird die Stimme des Orpheus mit der “hephtemimeres” von Anfang an markiert).

Aber was an dieser Gegenprobe hervortritt, ist vor allem, dass die frühgriechischen Cluster, die wir betrachtet haben, sich keinen Deut um die Zäsuren (k und p) scheren, sondern ausschliesslich von den Längen bzw. Doppelkürzen an einer bestimmten Position abhängen. Diese Verschiedenheit der Traditionen lässt die Vermutung zu, dass für die rhythmische Wichtigkeit von Wortenden die Empfindung des Zerschneidens einer Einheit grundlegend ist. Wenn das frühgriechische Epos aber weder semantikabdeckende Zäsurcluster bildet, noch die funktionierende These, wonach die Sequenz von Silbenformen als Rhythmus wahrgenommen wird, in irgendeiner Weise von den “Zäsuren” abhängt, dann ist das ein Indiz dafür, dass **Homers Verse nicht mit dem musikalischen Takt der Daktylen arbeiten, sondern die Zäsuren ganz einfach die Stellen sind, an welchen die beiden Vershälften sich berühren.** Die Vershälften oder Kola scheinen die Einheiten zu sein. Dies geht aber auch aus systematischen Erwägungen hervor.

7. Gegenprobe: die Schwierigkeiten einer metrisierenden Definition der Verse Homers

Die besprochenen Indizien passen gut zu einer Theorie, welche Hermann Usener zuerst 1887 veröffentlicht hat.²⁵ Danach wäre der Vers Homers vor allem in frühen Inschriften eine Verbindung von zwei Kola, metrischen Einheiten, die wir auch unabhängig vom epischen Vers in der Chorlyrik oder in den Epoden der Jambographen finden. Gentili und Pretagostini haben die Theorie in den 1970er Jahren

²⁵ Usener H, *Altgriechischer Versbau: ein Versuch vergleichender Metrik*, Bonn 1887, 44; Gentili B., *Metrica graeca arcaica*, Messina, Firenze 1950; Trümpy C., *Vergleich des Mykenischen mit der Sprache der Chorlyrik: bewahrt die Chorlyrik eine von Homer unabhängige alte Sprachtradition?*, Bern, Frankfurt/Main 1986.

wieder aufgenommen. Damals wurde ein Stesichoros-Papyrus veröffentlicht, auf welchem inmitten von “regulären Hexametern” ein Vers zu finden ist, der die These einer Zweiteiligkeit bestätigt (222b213 Davies):

αὐτίκα μοι θανάτου τέλος στυγέροιο γένοιτο
 - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪

Neben der ersten Serie, welche die antiken Metriker als Hemiepes-Kolon bezeichnen, steht hier eine einfache Form des bereits erwähnten Enoplions, welches Damon oder die antike Metrik auch als Bestandteil von epischen Versen kannten. “Reguläre” Verse lassen sich jedoch mit der Formel “homerischer Vers = Hemiepes + Enoplion” auch bilden:

- ∪ ∪ - ∪ ∪ - x - ∪ ∪ - ∪ ∪ - x
 Hemiepes + Enoplion

Das erste Ancepselement kann lang realisiert werden oder durch zwei Kürzen oder auch nur durch eine. Möglicherweise war auch die Verwendung von “weiblichen” Hemiepe (- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪) zulässig. Das wäre nicht erstaunlich, zumal die meisten epischen Verse der indoeuropäischen Traditionen zweiteilig sind (vgl. Niebelungenstrophe oder den Saturnier der Römer). Auch lassen sich die anderen stichisch (seriell) verwendeten Verse der Griechen in solche Kola zerlegen. Das beste Argument, das man für eine solche Kolonanalyse anführen kann, liegt darin, dass sie am besten die Schwierigkeiten erklärt, welche schon die antiken Metriker mit einer metrisierend-musikalischen Erklärung dieser Verse hatten. Betrachten wir zunächst den sogenannten iambischen Trimeter und den trochäischen Tetrameter. Sie werden spätestens im 4. Jh. als Wiederholung von Metra erklärt, deren Rhythmus diametral entgegengesetzt wäre: aus dem trochäischen Metron (- ∪ - x) der eine und aus dem iambischen Metron (x - ∪ -) der andere. Vom Blickwinkel einer Kolonanalyse her scheint es aber, dass beide mit demselben Kolon enden, nämlich dem sogenannten Lekythion.

penthemimer + Lekythion x - ∪ - x | - ∪ - x - ∪ -
 trochäischer Dimeter + Lekythion - ∪ - x - ∪ - x | - ∪ - x - ∪ -

Vom Blickwinkel einer metrisierenden Erklärung ergibt sich zunächst das Problem der Zäsur, welche nach der antiken Definition doch ein Metron zerschneiden sollte, aber dies nur im Falle des jambischen Trimeters richtig ist. Das Wortende im trochäischen Tetrameter findet sich zwischen den Metra, d.h. muss als Dihärese bezeichnet werden. Ebenso inkohärent ist die Takteinteilung in Metra selbst. Wenn sie im jambischen Trimeter aufgeht, so bleibt im trochäischen Tetrameter ein Rest:

“jambischer Trimeter” x - ∪ - /x | - ∪ - /x - ∪ -
 “trochäischer Tetrameter” - ∪ - x / - ∪ - x / | - ∪ - x / - ∪ - ?

Dem vierten trochäischen Metron fehlt eine Silbe, weswegen die Metriker die Idee einer musikalischen Pause oder das etwas künstliche Konzept der Katalexe, des Vorher-Aufhörens, eingeführt haben. Der Vers sei ein katalektischer trochäischer Tetrameter. Diese Schwierigkeiten erklären sich am besten, wenn man voraussetzt, dass eine ursprüngliche Kombination von zwei Kola durch Metra neu rhythmisiert wurden.

Mehr Probleme tauchen beim Metrisieren des epischen Verses auf. Das beginnt schon damit, dass laut einer Nachricht bei dem augustäischen Theoretiker Dionysios von Halikarnassos, die beiden Kürzen des homerischen Verses — anders als im musikalischen Hexameter — länger dauerten als die Länge. Vielleicht ist das eine Erinnerung daran, dass in der epischen Tradition die zwei Kola zwei Tempo-Einheiten bildeten.²⁶ Mit der in anderen Versen nicht anwendbaren Theorie, wonach die zwei Kürzen dieselbe Zeitausdehnung wie die Länge hätten, lässt sich zwar der epische Vers in ein Taktschema zwingen. Aber der dabei als Grundelement herauskommende Daktylos entspricht keineswegs der Definition des Metron. Es sollte einen Tanzschritt darstellen können und damit in zwei Untereinheiten von Fusshebung und Fussenkung oder wie die lateinischen Metriker sagen, in “Füsse” zerfallen (wie in – ∪/– × oder × –/∪ –). Doch der Daktylos ist zu kurz dafür.

– ∪/– ∪/–|∪|∪/– ∪/– ∪/– ×

Vor allem das Ende bereitet Interpretationsschwierigkeiten. Wenn in der letzten Position entweder eine Kürze zu finden ist oder eine Länge, dann ist das für eine Kolonanalyse das sichere Zeichen eines Anceps. Für die metrisierende Analyse der Kaiserzeit gibt es zwei Lösungen.

a) Entweder wird der letzte Daktylos eben immer als Spondeus (– –) realisiert und die letzte Silbe eines Verses ist immer indifferent. Die Länge kann also auch einmal als Kürze realisiert werden. Dann hätten wir das Phänomen einer *syllaba brevis in elemento longo*. Eine solche Annahme passt jedoch systematisch schlecht zu anderen Daktylosserien (daktylische Tetrameter), die gerne mit Doppelkürze enden und noch weniger zur allgemeinen Tendenz der epischen Verse oder der hellenistischen Hexameter, gegen Ende mehr Doppelkürzen zu verwenden als am Anfang.

b) Oder man greift zum Instrument der Katalexe und behauptet, das letzte Element fehle. Nun würde aber nur die Hälfte des letzten Elementes, der Doppelkürze, fehlen, und ein solches Vorgehen wäre auch in der Theorie der Katalexe selten.

Schliesslich ist die Doppelzäsur leichter mit zwei verschiedenen Arten zu erklären, durch welche Sappho oder Archilochos Kola miteinander verbinden: entweder durch Überlappung (Dovetailing) oder durch zartes Ineinanderfügen (Asynartete). Aber vielleicht standen auch von Anfang an zwei verschiedene Kola in der ersten Hälfte zur Verfügung und erklären so die zwei Zäsuren. In einer metrisierenden Verserklärung ist eine so nahe beieinander liegende Doppelzäsur ohne jede Parallele.

Die Erklärungen der Metriker sind also selbst das beste Argument dafür, dass ein ursprünglich aus Kola bestehender Vers irgendwann umrhythmisiert wurde. Dass die stichischen Verse irgendwann nicht aus Metra bestanden, wird auch von Metriker wie derjenigen West als selbstverständlich betrachtet.²⁷ **Das Problem besteht nicht darin, ob ein Wechsel stattgefunden hat, sondern wann er stattgefunden hat.**

Hängen wir hier noch eine Bemerkung über die traditionelle Formeltechnik des epischen Verses an. In einem metrisch konzipierten Vers müssten Formeln zu erwarten sein, welche auch über die Zäsurgrenze gehen, die Zäsur sozusagen in sich

²⁶ DH *De comp.* 17; Rossi L. E., *Metrica e critica stilistica, il termine ‘ciclico’ e l’ἀγωγή ritmica*, Roma 1963, hat gut herausgestellt, dass dies im Falle zyklischer Anapäste mehr eine Frage des *tempo* ist.

²⁷ West M. L., *Greek Metre*, Oxford 1982.

tragen. Aber keine solche Formel ist bekannt, alle scheinen der Konstruktion der beiden Kola zu dienen.²⁸

8. Argument: Die Zeit des Wandels

Wir haben jetzt einen Gegensatz zwischen einem "alten" Kolonrhythmus hergestellt, der mit Silbenfolgen arbeitet, und einem "neuen" Metrumsrhythmus, der mehr und mehr die Zäsur als rhythmisches Merkmal verwendet. Wir haben dazu eine historische Theorie, wonach der erste Versstyp langsam in den zweiten durch Umrhythmisierung übergegangen ist. Wir glauben zu wissen, dass im 5. Jh. dieser Prozess noch nicht abgeschlossen war. Damon scheint noch beide Formen zu kennen, aber Aristoteles, am Ende des 4. Jh., behauptet in der *Rhetorik*, Rhythmus baue sich aus Metra zusammen. Dennoch wissen wir nicht, wo der Metrisierungsprozess eingesetzt hat. Die Metriker glauben normalerweise, dass er bei Homer schon abgeschlossen sei. Aber wir haben einige Indizien gesehen, die an einer solchen Auffassung etwas zweifeln lassen. Es fehlt also ein Verbindungselement in dieser Evolutionsthese.

Ein Vorschlag soll hier gemacht werden. Dazu verwenden wir eine rhythmische Form, die immer verdächtigt wurde, mit Kola zu arbeiten, d.h. eine Epode zu sein, aber doch als Verbindung von Hexameter und Pentameter betrachtet wurde: das elegische Distichon:

$$\begin{array}{c} - \text{Ⓢ} - \text{Ⓢ} \times \mid \text{Ⓢ} - \text{Ⓢ} - \text{Ⓢ} - \times \\ - \text{Ⓢ} - \text{Ⓢ} \times \mid \quad - \text{Ⓢ} - \text{Ⓢ} \quad \times \end{array}$$

Vor allem der zweite Teil wurde von der Metrisierung ziemlich übel erfasst: $2 \frac{1}{2} + 2 \frac{1}{2}$ Daktylen ergaben musikalisch gesehen 5 Daktylen und rechtfertigten den Namen "Pentameter" für zwei Hemiepe. Wie soll man aber untersuchen, ob auch der erste Teil aus Kola besteht oder bereits als Daktylos-Serie empfunden wurde? Wir brauchen dazu ein Kriterium, welches die Verbindung, den prosodischen Kitt zwischen den Kola zu beschreiben hilft. Der bereits erwähnte Theoretiker Dionysios von Halikarnassos hat ein solches durchaus funktionierendes Kriterium zur Verfügung gestellt. Wir vereinfachen hier sein vierfaches Kriterium auf eine einzige Opposition. Eine Verbindung zwischen zwei Kola wird als glatt bezeichnet, wenn genau ein Konsonant zwischen dem letzten Vokal des ersten Kolons und dem ersten Vokal des folgenden Kolons steht. Ferner werden Hiatkürzungen und Elisionen zu dieser Gruppe von Phänomenen gerechnet. Als rauhe Verbindung gilt ein ungekürzter Hiatt zwischen diesen Vokalen oder die Synkruse, die Kollision des Schlusskonsonanten des ersten Kolons mit dem Anfangskonsonanten des folgenden Kolons. Eine einzige Muta cum Liquida zwischen den Kola wird als glatt betrachtet. In der folgenden Zusammenfassung gelten: V = Vokal, K = Konsonant, # = Wortende, / = Silbenende.

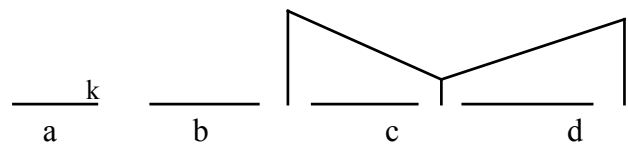
<p>glatt = $V/K\#V = o$ (überlappend)</p> <p>$V\#/KV =$ (offen, nicht überlappend)</p>	<p>rauh = $VK\#/KV = v$ (Synkruse)</p> <p>$V\#/V = h$ (Hiatt)</p>
--	---

²⁸ Im Hexameter wurde seit der Antike, aber spätestens seit Gottfried Hermann, beobachtet, dass die achte Position nie aus getrennten Kürzen besteht. Diese Hermannsche Brücke wird seltsamerweise gerade von den sprachlich ältesten Formeln, die aus nicht-epischen, z.B. lyrischen Traditionen stammen können, missachtet. Es könnte sein, dass diese Besonderheit in der epischen Tradition gerade dazu diente, die Ökonomie der Formelplatzierung zu erhöhen (Ⓢ - Ⓢ - Ⓢ nur nach der "Zäsur" und nicht auch noch am Ende), d.h. auch die prosodische Einheit des (zweiten) Kolons zu gewährleisten.

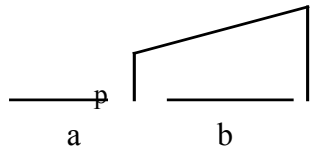
Diese Indizien sind nur Spur, Hinweis darauf, ob eine Pause gemacht wurde oder nicht, Hinweis darauf, wie die Kola hierarchisiert und so zur Einheit zusammengebunden wurden. Wendet man dieses Kriterium auf die die Distichen mit einer Zäsur nach dem dritten Trochäus des Hexameters an, dann ergibt sich in allen brauchbaren Beispielen des Mimnermos, Archilochos, Tyrtaios, Kallinos, Solon, Xenophanes, in Theognis 1–252 ein ähnliches Verhältnis zwischen den vier Kola, die man je nach “Zäsur” in einem “elegischen Distichon” unterscheiden kann. In Theognis 19 f., einem Distichon mit Zäsur am dritten Trochäus, sähe die Kolonanalyse so aus:

Κύρνε, σοφίζομένωι μὲν ὁ ἔμοι σφορηγὶς ἐπικείσθωι τοῖσδ' ἔπεισιν, λήσει δ' οὐποτε κλεπτόμενα ἢ
 - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ - ∪ / ∪ - - - ∪ ∪ - - - / - ∪ ∪ - - - / - ∪ ∪ - ∪ ∪ ∪ /
 Kola: feminines Hemiepes / Enoplion / mask. Hemiepes / mask. Hemiepes /
 Zeichen: a b c d
 Verse: Hexameter / Pentameter /

Im Folgenden werden die Kola nur noch durch Striche angedeutet und mit den Variablen a,b,c,d durchnumeriert. Der “Zäsurtyp” *kata triton trokhaïon* wird mit einem k, die Penthemimeres durch ein p angegeben. So soll das folgende Diagramm das durchschnittliche Verhältnis der Hexameterhälften und der Pentameterhälften veranschaulichen. Das Verhältnis der rauhen Fügungen wird mit der Höhe der senkrechten Striche angegeben. Im Schema sind die Verhältnisse zwischen den Häufigkeitswerten wichtig, weswegen die Frequenzhöhen zu einer Kurve verbunden werden, damit die Tendenzen deutlich werden.



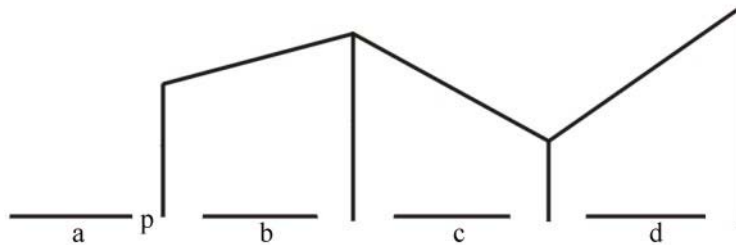
Die Verbindung *da* zwischen dem letzten Kolon und dem ersten des nächsten Distichons wird hier mitgerechnet. Wir finden mehr raue Fügungen zwischen den Hexametern ab und Pentametern cd. Das erklärt sich daraus, dass in einer k-Zäsur keine rauhen Fügungen auftreten können. Die Verbindung der zwei Hemiepe des Pentameters liesse aber auch eine höhere Frequenz von Synkrusen zu. Sie ist jedoch immer geringer als die rauhen Fügungen zwischen b und c oder zwischen d und a, wo sich auch Hiata finden. Da es beinahe keine stichischen Pentameter gibt²⁹, haben wir keinen Vergleichspunkt im Falle dieses metrischen Typs. Ein weit besseres Feld bilden die Distichen mit penthemimerer Hexameterzäsur (p), weil sie überall die Wahl zwischen glatter und rauher Fügung lässt. Die *Odyssee* gibt für solche Hexameter ein klares Verhältnis an. Die Fügungen an p sind “glatter” als am Versende, d.h. zwischen dem Versende und dem Anfang des folgenden Verses.³⁰



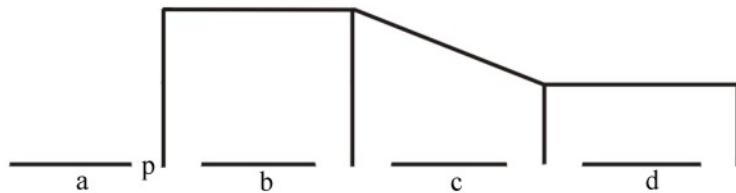
²⁹ Wie z.B. in Aristoteles *Ath. pol.* 7.4 oder Philipp AP 13.1 oder in der lykischen Letoon-Inschrift.
³⁰ Gerechnet nach den Zahlen aus Steinrück M., “Sprechpause und Wortende: zum Rhythmus des Hexameters”, *QUCC* 49 1995, 135–140.

Das entspricht dem Bild, das wir bisher vom Pentameter kennen und so findet sich diese Tendenz auch bei Mimnermos, Kallinos und Tyrtaios.³¹

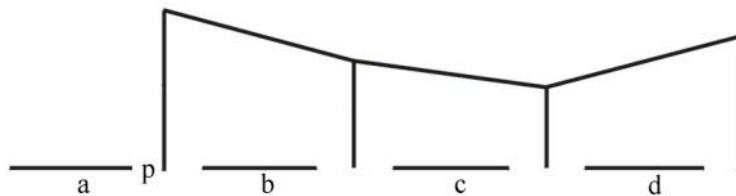
Mimnermos:



Kallinos:



Tyrtaios:

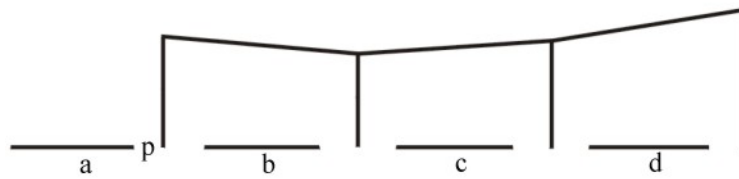


Sie scheinen jedenfalls die zweiten zwei Kola zu Untereinheiten zusammenzubinden, aber die Untereinheiten (die "Verse") voneinander abzusetzen. Die glatten Verbindungen zwischen den ersten beiden Kola verschwinden deutlich bei Tyrtaios und Kallinos. Was sie jedoch mit Mimnermos noch verbindet, ist die relativ glatte Verbindung der zweiten zwei Kola. Das ändert sich entschieden vom 6. Jh. an. Denn mit Solon, Xenophanes und den verschiedenen Abschnitten des theognideischen Korpus pendelt sich die die Verbindung auf die im Vergleich zur 7.Jh.-Figur umgekehrte Form ein.³²

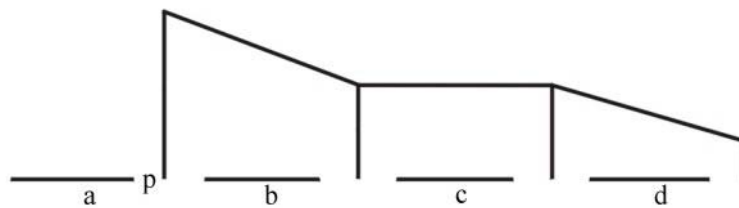
³¹ Mimnermos (in Prozent der rauhen Fügungen auf alle möglichen p-Formen): ab 55%, bc 77%, cd 33%, da 88% (nach dem Corpus West), Kallinos (auf nur 3): ab 66 %, bc 66%, cd 33%, da 33%, Tyrtaios: ab 66%, bc 44%, cd 33%, da 55%.

³² Solon: ab 45%, bc 38%, cd 45%, da 58%, Xenophanes: ab 69%, bc 38%, cd 38%, da 15%, Kyrnos-Theognidea: ab 41%, bc 12%, cd 54%, da 29%, Kritias: ab 60%, bc 40%, cd 50%, da 70%.

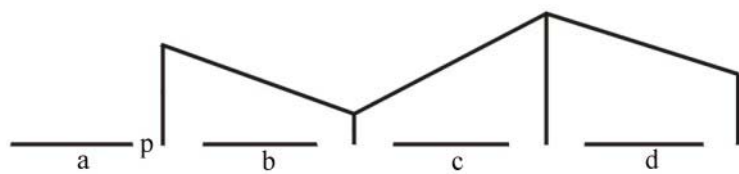
Solon:



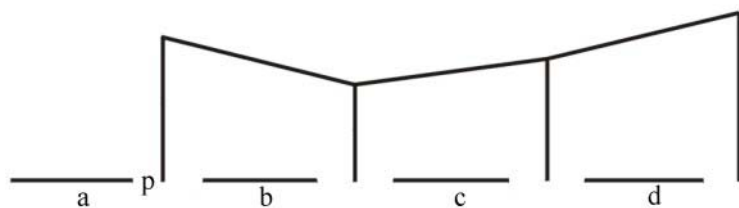
Xenophanes:



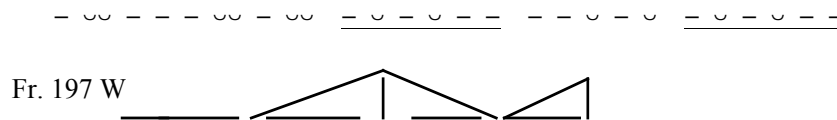
Theognidea (Kyrnos):



Kritias:



Nicht nur die Tendenzen des 7./6. Jh. werden hier umgekehrt, sondern auch der immer gleich bleibenden k-Form der Elegie eine umgekehrt verlaufende p-Form der Kolonverbindungen entgegengesetzt. Auch mit den homerischen Hexametern hat diese Form nichts mehr zu tun. Wir können den Eindruck erhalten, dass die Autoren des 7. Jh. dazu tendierten, wie in den Homerversen, die beiden Kola zu Einheiten ((ab)(cd)) zusammenzuschmieden, während im 6. Jh. das Bedürfnis nach einer Pause in diesen Einheiten grösser wird, gleich wie in einer metrisierenden Tradition die Zäsur als Zerschneidung empfunden wird. Betrachten wir dazu noch eine Epode des Archilochos, der seine Kola in ähnlicher Hierarchisierung verbindet. Eine Epode liesse sich entfernt mit dem elegischen Distichon vergleichen



Bei diesem Typ ist des zweite Kolon der ersten Zweiergruppe und des zweite der zweiten metrisch identisch. Ein ähnliches Verhältnis haben das Enoplion des Hexameters und das reine Hemiepes des Pentameters und darüber hinaus sind die beiden Gruppen ähnlich durch Hiäte getrennt wie in Fr. 197. Wir könnten also Solons und des Mimnermos Elegien wie diesen ((ab) (ab))-Typ lesen, in welchem die Kola hierarchisch in zwei Zweiergruppen geteilt werden. Theognis hat jedoch deutlich eine Form, die (wie bei den römischen Hexametern) Zäsuren in den Versen sucht.

Theognis und seine Zeit könnten nicht nur ein Indikator einer Rerhythmisierung sein, sondern auch die Erklärung für sie liefern. Die traditionellen homerischen Verse wurden in einer Art Singsang (*parakatalogé*) zu einem Saiteninstrument vorgetragen. Es gibt zwar Tonhöhen an, aber eine genaue Takteinteilung wird von ihm nicht verlangt. Bei einer Anwendung des homerischen Verses im Symposion jedoch ändert sich das Begleitinstrument. Meistens werden *auloi* verwendet, was manche gerne mit “Oboen” wiedergeben. Blasinstrumente halten den Ton und können die zwei Kola des homerischen Verses in Taktformen, in Metrisierungen überführen. **Die Metrisierung des homerischen Verses, die Hexametrisierung könnte im 6. Jh. stattgefunden haben.**

9. Ein Einwand

Ein Einwand bleibt dennoch, dass die Form der Homerverse sich beinahe immer mit dem metrisierenden Schema erklären lässt und keine epischen Verse zeigt, wie sie Stesichoros zwar selten, aber doch mit Bestimmtheit verwendet. Es könnte jedoch auch sein, dass unsere Homertexte im Laufe der Zeit und der Ausgaben ein bisschen korrigiert wurden. Denn noch im 2. Jh. unserer Zeitrechnung kann Athenaeus sagen, dass die Form der Homerverse deutlich weniger regulär sei als die Hexameter der Elegiker des 6. Jh. (14.32.14):

“Dass die alten Autoren bestens auf die Musik eingerichtet waren, zeigt sich auch an Homer. Gerade weil er seine ganze Dichtung mit Melodien verbindet, macht er diese vielen Verse ohne Länge am Anfang, in der Mitte und am Ende. Xenophanes aber, Solon und Theognis, Phokylides und der Elegienproduzent Periander von Korinth und wer sonst seine Verse ohne Melodie macht, feilen die Verse genau nach der Zahl und dem Rhythmus der Metra aus und achten darauf, dass keinem eine Länge am Anfang, in der Mitte oder am Ende fehle. Ohne Länge am Anfang heisst, dass sie am Anfang hinken.”

ὅτι δὲ πρὸς τὴν μουσικὴν οἰκειότατα διέκειντο οἱ ἀρχαῖοι δῆλον καὶ ἐξ Ὁμήρου· ὅς διὰ τὸ μεμελοποιηκέναι πᾶσαν ἑαυτοῦ τὴν ποιήσιν ἀφροντιστί [τούς] πολλοὺς ἀκεφάλους ποιεῖ στίχους καὶ λαγαροὺς, ἔτι δὲ μειούρους. Ξενοφάνης δὲ καὶ Σόλων καὶ Θεόγνις καὶ Φωκυλίδης, ἔτι δὲ Περίανδρος ὁ Κορίνθιος ἐλεγείοποιός καὶ τῶν λοιπῶν οἱ μὴ προσάγοντες πρὸς τὰ ποιήματα μελωδίαν ἐκπονοῦσι τοὺς στίχους τοῖς ἀριθμοῖς καὶ τῇ τάξει τῶν μέτρων ... καὶ σκοποῦσιν ὅπως αὐτῶν μηθεὶς «μητε» ἀκέφαλος ἔσται μήτε λαγαρὸς μήτε μειούρος. ἀκέφαλοι δὲ εἰσιν οἱ ἐπὶ τῆς ἀρχῆς τὴν χωλότητα ἔχοντες·

Athenaeus’ Beobachtung, dass Xenophanes und Theognis nach den Metra arbeiten, bestätigt unsere Annahme. Nur die Vorstellung, Homer habe mit Melodien gearbeitet, während die Elegie das nicht tue, scheint sich aus den Bedingungen des

Hellenismus und der Kaiserzeit zu erklären. Denn zum einen sind die Elegien des Theognis im 2. Jh. unserer Zeitrechnung nur noch Lesestoff und werden nicht zur Oboe gesungen, zum anderen hat die Musik der Kaiserzeit gerade das Privileg, auch eine kurze Silbe dehnen zu können und jedem Text ihre Noten aufzwingen zu dürfen. Gesprochene Texte können sich solche Freiheiten nicht erlauben. Daher kann Athenaeus aus den Lagaroi Homers schliessen, dass er Melodien verwendet habe und Theognis nicht. Die Bedingungen der Musik vor dem 4. Jh. v.u.Z. waren jedoch anders. Die Musik hatte sich der Silbenform des Textes unterzuordnen, speziell eine Oboenmelodie, während die saitenbegleiteten und eher auf den Rhythmus von längeren Kola ausgerichteten heroischen Verse zumindest auch bei kitharodischen Sängern mehr "Freiheit" gegenüber späteren "metrischen Schemata" erlaubte. Wir können also den Schluss des Athenaeus umkehren und **sagen, dass gerade der Übergang des heroischen Verses vom Saitenspiel zum gezogenen Ton der Oboe vielleicht die Metrisierung des Hexameters ausgelöst hat.**

10. Schluss

Es ist also ziemlich sicher, dass die epischen Verse irgendwann einmal keine Hexameter, sondern Verbindungen aus zwei Kola waren, in welchen die Abfolge von Silbenformen und nicht die Zäsur den Rhythmus bestimmten. Nach den hier angeführten Argumenten gelten diese Rhythmusprinzipien auch noch im Epos des 7. Jh. Möglicherweise setzt die Änderung zumindest zum Hexameter in der Elegie ein und zwar im 6. Jh., vielleicht durch den Instrumentenwechsel von der Phorminx zum Aulos. Im 5. Jh. kennen Spezialisten wie Damon offenbar beide Formen, aber die Taktrhythmisierung bringt es vielleicht mit sich, dass die Silben nur noch als Zeiten, aber nicht als Formen wichtig waren. Ein wichtiges Rhythmuskriterium wird in den als Einheit empfundenen metrisierten Versen die Zäsur (es gäbe dafür Beispiele aus der 5./4.Jh.-Elegie). Bei den Römern ist es vielleicht sogar das wichtigste Kriterium.

*Dr. Martin Steinrück
Universität Freiburg/Schweiz
E-Mail: Martin.Steinrueck@unine.ch*