

FRIEDER ZAMINERS „GRIECHISCHE SINGSPRACHE“: EIN NEUER ZUGANG ZU ALTGRIECHISCHER METRIK UND RHYTHMIK?

In dem von C. Dahlhaus herausgegebenen „Neuen Handbuch der Musikwissenschaft“ (Laaber 1989) hat sich Frieder Zaminer der „Musik im archaischen und klassischen Griechenland“ angenommen (S. 113–206). Dabei verzichtet er erklärtermaßen (S. 115) auf gleichmäßige Berücksichtigung der jeweils verfügbaren Quellen, sondern hebt Themen heraus, die ihm exemplarische Bedeutsamkeit zu haben scheinen. Dazu gehört vor allem die Vorstellung von Zaminers Lehrer Thrasybulos Georgiades vom ‚Klangleib‘ des Altgriechischen¹, die Z. fortentwickelt hat zu dem Postulat einer ‚Griechischen Singsprache‘. Z. hofft, wie G., auf diesem Weg einen neuen Zugang zu altgriechischer Metrik und Rhythmik zu eröffnen. Hätte er recht, so müßte die Klassische Philologie die altgriechische Metrik von Grund auf neu schreiben. Deshalb erscheint es angezeigt, Z.s Vorstellungen einer kritischen Überprüfung zu unterziehen.

Unter Berufung auf R. Schmitt und G. Nagy² streift Z. zunächst die Musik der Vorgeschichte und die indogermanische Metrik und postuliert die Gültigkeit von Axiomen seines Lehrers G. wie ‚poetischer Gesang‘ und ‚quantitierender Rhythmus‘ schon für die indogermanische Dichtung (S. 116–121). Der Abschnitt „Traditionen poetischen Gesangs in Griechenland“ (S. 123–145) sucht die Existenz einer ‚poetischen Singsprache‘ in der altgriechischen Dichtung zu beschreiben (S. 122–125) und an Ionischer Dichtung (S. 125–133), Äolischer Monodie (S. 133–143) und früher Dorischer Chorlyrik (S. 143–145) aufzuweisen und führt jene Vorstellungen bis ins 5. Jh. fort (S. 146–164).

G. hatte für sein Axiom einer altgriechischen ‚Singsprache‘ Herder zitiert („Die Tradition des Altertums sagt, die erste Sprache des menschlichen Geschlechts sei Gesang gewesen“) und an Hölderlins „Archipelagus“ (1800) erinnert³, wo es in

¹ Thr. Georgiades, *Der Griechische Rhythmus*, Hamburg 1949; ders., *Greek Music, Vers and Dance*, New York 1956; ders., *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, Hamburg 1958.

² R. Schmitt (Hrsg.), *Indogermanische Dichtersprache*, Darmstadt 1968; G. Nagy, *Comparative Studies in Greek and Indic Meter*, Cambridge/Mass. 1974.

³ Georgiades 1949 (wie Anm. 1) S. 52 Anm. 37, aus: J.G. Herder, *Über den Ursprung der Sprache* (1772), Werke Bd. 2. Wien 1987, Hanser, S. 251 ff., hier 293. Liest man weiter, dann findet man Herders Quelle: „und viele gute musikalische Leute haben geglaubt, die Menschen könnten diesen Gesang wohl den Vögeln abgelauscht haben“: gemeint ist Lukrez, *De rerum natura* 5,1379 f.: „at liquidas avium voces imitauerit ore lante fuit multo“: über den Ursprung der Musik, nicht der Sprache, aus Demokrit VS 68 B 144.

den Bahnen des Lukrez⁴ von den Urmenschen heißt: „die Alten/ die der Stärke gewiß und dem kommenden Tage vertrauend/ wandernden Vögeln gleich, mit Gesange von Berge zu Berg einst/ zogen“ (V. 164–166). Z. vermehrt die Zeugen noch um Giambattista Vico, Friedrich Schlegel, Richard Wagner und Friedrich Nietzsche⁵. Die romantische Vorstellung vom Gesang als der Ursprache der Menschheit ist, *pace* Herder, nicht antik⁶. Z. jedoch überträgt sie in die Musik des archaischen und klassischen Griechenland (S. 122) und postuliert für diese eine von der realen Sprache mit ihren Dialekten unabhängige Kunstsprache, eben jene ‚*Singsprache*‘, der er „stilisierte Aussprache, den eigenwilligen Rhythmus und wohl auch den melodischen Akzent“ zuweist (S. 123). Diese Konstruktion steht auf schwachen Füßen. Doch für Skeptiker hat Z. folgendes schlagende Argument parat: „Im übrigen lehrt die Erfahrung, daß in historischen Dingen aus der Tatsache fehlender Beweismittel noch kein Gegenbeweis abgeleitet werden kann. So wahr das Idiom eine Sprache ist, so wahr stellt es sich nach Lage der Dinge als Gesang dar“ (S. 123).

Richtig ist, daß das Altgriechische von den Anfängen an einen Tonhöhenakzent und nicht einen expiratorischen Akzent hatte wie etwa das Neugriechische und Deutsche. Doch wurde dieses musikalische Element beim Gesang ausgelöscht, da es mit wiederholten Zeilen- und Strophenmelodien unverträglich ist. Erst im Hellenismus, nach generellem Verzicht auf strophische Bindung, folgt, wie die Musikfragmente zeigen, die Melodiebildung den Wortakzenten⁷. Richtig ist auch, daß die Altgriechische Dichtung (und Kunstprosa: vgl. die Klauseltechnik der Rhetorik) die viel mannigfaltigeren Silbenquantitäten des Altgriechischen⁸ in nur zwei Gruppen einteilt, die prosodisch lang bzw. prosodisch kurz gemessenen Silben. Dabei gibt es aber zahllose Einteilungsschwierigkeiten: Der gleiche phonetische Sachverhalt (etwa die Wertung von *muta cum liquida*, Behandlung des Hiats, Zulassung der Elision etc.) wird nicht nur in verschiedenen Gattungen zur gleichen Zeit verschieden behandelt⁹, sondern auch in der gleichen Gattung in verschiedenen Epochen verschieden gehandhabt, was man am besten an der von der Ilias bis zum Hellenismus zunehmend strengeren Behandlung des Hexameters sehen kann¹⁰. Das bedeutet aber, daß die Altgriechische Sprache nicht, wie G. und Z. meinen, einen naturgegebenen rhythmischen ‚*Klangleib*‘ besitzt¹¹, sondern daß die griechische Metrik und

⁴ Lukrez, *De rerum natura* 5,966: „*et manuum mira freti virtute pedumque*“, 972 f.: „*nec plangore diem magno solemque per agros/quaerebant pavidum*“.

⁵ 123 f. Das bei Z. fehlende Zitat: G. Vico, *Scienza nuova* (1744) libro II sezione 2 cap. 5 (origine della locuzione poetica) § 462: „*finalmente si dimostra che le lingue incominciaron dal canto*“ (G. V., *Opere a cura di F. Nicolini, Milano/Napoli o.J. [1953] S. 553*).

⁶ Vgl. oben Anm. 3. Nahe kommt Plutarch, *De Pythiae Oraculis* 23 f., wo es allerdings nur um die Priorität der Dichtung vor der Prosa geht.

⁷ Vgl. M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992, 198–200.

⁸ Vgl. A.M. Devine/L.D. Stephens, *The Prosody of Greek Speech*, Oxford 1994.

⁹ Vgl. M.L. West, *Greek Metre*, Oxford 1982, 7–18.

¹⁰ Vgl. M.L. West 1982 (wie Anm. 9) 38 f.

¹¹ Vgl. Georgiades 1949 (wie Anm. 1) 51–77, bes. 53: „... daß das Altgriechische

der auf der Metrik aufruhende Rhythmus der griechischen Dichtung und Musik ein System von Konventionen darstellt, das sich auch verändern kann.

Aus dem Axiom eines vorgegebenen ‚Klangleibs‘ des Altgriechischen entwickeln G.¹² und Z. (S. 124) ihre Theorie des ‚Quantitätsrhythmus‘, der sich von der antiken rhythmischen Theorie¹³ dadurch unterscheidet, daß grundsätzlich nur zwei rhythmische Werte, die Kürze und die Länge, erlaubt sind, die im Verhältnis 1:2 stehen. G. und Z. identifizieren also die Rhythmik mit der Metrik. Dehnungen der Länge auf drei oder mehr Zeiten oder Pausen, wie sie durch antike rhythmische Theorie und durch die Musikfragmente vielfach belegt sind und aus bekannten metrischen Erscheinungen (z.B. die sog. unterdrückte Kürze) erschlossen werden müssen¹⁴, darf es im ‚Quantitätsrhythmus‘ nicht geben. Eine Inkonsequenz lassen G. und Z. allerdings zu: eine Länge im Wert von 1,5 Kürzen (s. unten), die von der antiken Theorie für das *longum* des Daktylus im epischen Sprechvers bezeugt wird¹⁵. Im ‚Quantitätsrhythmus‘ darf es auch keinen festen Takt geben, obwohl die antike Musikpraxis und Theorie seit dem 5. Jh. die Taktiereinheiten ὄρσις und θέσις kennt.

G. hatte seine Theorie des „Quantitätsrhythmus“ nicht aus eigenen Analysen altgriechischer Dichtung gewonnen, sondern aus isolierten Aussagen des Aristoxenos sowie der Metrik von Paul Maas abgeleitet und durch die Rhythmik neugriechischer Volksmusik illustriert¹⁶. Z. geht weiter und versucht, die ‚poetische Singsprache‘ und den ‚Klangleib des Quantitätsrhythmus‘ in der archaischen und klassischen griechischen Literatur wiederzufinden und diese Linie bis hin zu einer hypothetischen indogermanischen Dichtung durchzuziehen. Der „homerische“ Hexameter (S. 125–132) ist hierfür jedoch kein geeigneter Ausgangspunkt: A. Meillet hatte schon 1923 gezeigt, daß nicht der ionische epische Hexameter, sondern die äolischen Singverse wegen ihrer engen Verwandtschaft mit der altindischen Metrik der indogermanischen Metrik am nächsten stehen und deshalb morpholo-

nicht, wie die abendländischen Sprachen, als bloße phonetische Gestalt auftritt, sondern daß es einen musikalischen Klangleib aufweist, der kraft seiner eigenständig-musikalischen Eigenschaft den Versrhythmus gänzlich festlegt“. - F. Zaminer: S. 124.

¹² Georgiades 1949 (wie Anm. 1) passim.

¹³ Vgl. L. Pearson (Hrsg.), Aristoxenos Elementa Rhythmica, Oxford 1990; E. Pöhlmann, MGG 2. Aufl. Sachteil, Bd. 3, 1995, Art. Griechenland. A. Antike Musik, S. 1626–1676 und 1705–1709; hier S. 1666–1668; zu Georgiades S. 1670 f.

¹⁴ Vgl. M.L. West 1982 (wie Anm. 9) 21 f. 23 f. 53. 55 f. 68 f. 92. 103 f. 105. 108. 125. 165 f. 171–173; s. auch E. Pöhlmann 1995 (wie Anm. 13).

¹⁵ Georgiades 1949 (wie Anm. 1) 101–121; Zaminer 130–132; s. unten Anm. 21.

¹⁶ Georgiades 1949 (wie Anm. 1) 11–16; P. Maas, Griechische Metrik, Leipzig 1923, 21929, englisch von H. Lloyd-Jones, Oxford 1962; E. Pöhlmann, Metrica e ritmica nella poesia e nella musica greca antica, in: Mousike: Metrica, Ritmica e Musica greca in memoria di Giovanni Comotti, a cura di B. Gentili e Franca Perusino, Pisa/Roma 1995, 3–15, hier S. 4 Anm. 8.

gisch als die ältesten griechischen Versmaße angesehen werden müssen¹⁷. Die wichtigsten Gemeinsamkeiten der Singverse der Sappho und des Alkaios einerseits, der vedischen Singverse andererseits sind das Prinzip der jeweils festen Silbenzahl, die Zulassung von zwei oder mehr hinsichtlich ihrer Quantität indifferenten Silben (*anceps* = x) am Verseingang und eines *anceps* am Versende, dagegen geregelte Quantitäten in der zweiten Vershälfte, die Möglichkeit des Wegfallens der letzten Silbe (Katalexe) und der Paarung vollständiger und „katalektischer“ Verse und schließlich die Neigung zur Bildung vierzeiliger Strophen¹⁸. Ein Beispiel möge das Gemeinte verdeutlichen: dem „vedischen Achtsilbler“ (x x x x ∪ - ∪ x) entspricht der äolische „choriambische Dimeter“ (x x x x - ∪ ∪ x), aus dem durch Verfestigung von *anceps*-Silben das für die äolische Dichtung zentrale Versglied wird, der „Glykoneus“ (x x - ∪ ∪ - ∪ x). Dessen „katalektische“ Variante ist der „Pherekrateus“ (x x - ∪ ∪ - x). Freilich entstammen unsere ältesten Belege für äolische Lyrik erst dem 7./6. Jh. vor Chr., was nicht hindert, ihnen eine lange Vorgeschichte mit ganz langsamer Entwicklung zuzuschreiben.

Ganz andere Prinzipien gelten beim normalisierten epischen Hexameter, der aus sechs Daktylen besteht und bereits als Sprechvers stilisiert ist. Seine Silbenquantitäten sind streng geregelt: Jeder Daktylus besteht aus nicht auflösbarem *longum* und einer Doppelkürze, die zu einer zweizeitigen Länge zusammengezogen werden kann. Im letzten Daktylus ist dies die Regel. Die Silbenzahl des Hexameters liegt nicht fest, sondern kann von 12 bis 17 Silben schwanken. *anceps* gibt es nur am Versende, Katalexe und Strophenbildung gibt es nicht. Deshalb hätte der Hexameter entweder keinen indogermanischen Ursprung und müßte daher mit dem vorgriechischen mittelmeerischen Substrat verbunden werden¹⁹. Oder er müßte über Zwischenglieder von äolischen Kola abgeleitet werden und erst am Ende einer längeren Entwicklung den Schritt vom Sing- zum Sprechvers getan haben. Für letztere Erklärung liefern die zahlreichen metrischen Anomalien des noch nicht durchwegs normalisierten homerischen Hexameters des ausgehenden 8. Jh. am Versanfang und bei den Zäsuren Ansatzpunkte. Von diesen ausgehend hat N. Berg den Hexameter an der Hephthemimeres zerlegt und über die äolischen Kola choriambischer Dimeter bzw. Glykoneus sowie Pherekrateus bzw. Aristophaneus (- ∪ ∪ - ∪ - x) den Anschluß an die vedische Metrik und an den urindogermanischen Achtsilbler bewerkstelligt. Die Verbindung von Glykoneus und Pherekrateus (oder der genannten Äquivalente) ist eine kleine Singstrophe, aus der, durch fortschreitende Normierung der Quantitäten, der homerische Sprechvers hergeleitet werden kann²⁰.

¹⁷ A. Meillet, *Les origines Indo-Européennes des mètres grecs*, Paris 1923; M.L. West, *Greek Poetry 2000–700 B.C.*, in: *Classical Quarterly* 23, 1973, 179–192; ders., *Indo-European Metre*, in: *Glotta* 51, 1973, 161–187; G. Nagy 1974 (wie Anm. 2).

¹⁸ Vgl. G. Nagy 1974 (wie Anm. 2) 27–48.

¹⁹ So A. Meillet 1923 (wie Anm. 17) 60.

²⁰ N. Berg, *Parergon metricum: der Ursprung des griechischen Hexameters*, in: *Münchener Studien zur Sprachwissenschaft* 37, 1978, 11–36; mit neuem Material weitergeführt

Z. möchte die ‚poetische Singsprache‘ und den ‚Klangleib des Quantitätsrhythmus‘ wie gesagt zunächst am epischen Hexameter exemplifizieren, den er noch als Singvers auffaßt (S. 129–132). Dabei stützt er sich auf die in Ilias und Odyssee immer wieder porträtierte Gestalt des Sängers mit der Phorminx, der nicht nur allein singt, sondern auch zum Tanz musiziert. Hinzu tritt ein nicht tragfähiges Argument von G.: Bekanntlich gibt Aristoxenos dem *longum* des epischen Daktylus nur den Wert von 1,5 Kürzen (s. oben), während Dionys von Halikarnaß einen nicht meßbaren Wert zwischen Kürze und Länge ansetzt. Dazu kommt, daß das *longum* des epischen Hexameters nicht in zwei Kürzen auflösbar ist: wohl weil es den rhythmischen Wert von zwei Kürzen unterschreitet. G. verbindet diese Tatsachen mit dem Rhythmus des neugriechischen Reigentanzes „Syrtos Kalamatianos“ (1,5 + 1 + 1) und folgert daraus rhythmische Kontinuität, die vom Gesang des homerischen Aoidos bis in die Gegenwart reiche. Und Z. vermutet hier „Traditionen, die in ihrem Grundbestand womöglich auf die Zeit der indogermanischen Landnahme zurückgehen, also auf das 2. Jahrtausend v. Chr.“²¹. Hier ist einmal einzuwenden, daß die Aussagen der hellenistischen bzw. kaiserzeitlichen Theorie bei Aristoxenos, Dionys von Halikarnaß und Aristeides Quintilianus über den Rhythmus des epischen Hexameters sich selbstverständlich nicht auf einen Singvers, sondern auf den Hexameter als Sprechvers beziehen und die Beschleunigung des Tempos durch das verkürzte *longum* als Eigenheit des Sprechvortrags betrachten. Wenn ferner die Auffassung von G. und Z. richtig wäre, daß im „Syrtos Kalamatianos“, der in der Peloponnes, in dem dorischen Rückzugsgebiet um Kalamata zuhause ist, ein altgriechischer Reigen fortlebt, dann hätte dieser Reigenrhythmus seinen Ursprung natürlich in dorischer Chorlyrik und nicht im ionischen Hexameter und könnte schon deshalb bei der Suche nach der ‚poetischen Singsprache‘ im Epos nichts beitragen. Der epische Sänger mit der Phorminx schließlich ist eine Gestalt der intendierten Heroenzeit und nicht ein historischer Beleg aus der Lebenswirklichkeit des Ilias- und Odysseedichters (s. unten).

Z.s Behandlung der Lyrik (S. 133–145) beginnt mit der äolischen Dichtung und versucht an Alkaios Fr. 63 Diehl das Funktionieren der „Quantitätsrhythmik“ einschichtig zu machen. Dabei erfährt man Erstaunliches: „Wohl sind es 12 Silben, die

von E. Tichy, Hom. ἀνδροτήτα und die Vorgeschichte des daktylischen Hexameters, in: Glotta 59, 1981, 28–67. Anders M.L. West 1973, Poetry (wie Anm. 17) S. 188, der an die Anomalien nach der Penthemimeres anknüpft und den Hexameter in die äolischen Kola Hemiepes und Paroimiakus (- o o - o o - / x - o o - o o - x) zerlegt.

²¹ Georgiades 1949 (wie Anm. 1) 101–121; Zaminer 130–132; Aristoxenos Elementa Rhythmica § 20 f., S. 12–14 Pearson, und Aristeides Quintilianus De Musica Buch 1 Kap. 17 S. 37 f. Winnington-Ingram; Dionys von Halikarnaß, de comp. verb. 17, § 107, S. 71 f. Usener-Rademacher.

den Vers bilden; doch handelt es sich keineswegs um ein Versmaß, das auf dem Prinzip der Silbenzählung beruht ... Ausschlaggebend ist vielmehr die in der griechischen Sprache angelegte Unterscheidung ‚langer‘ und ‚kurzer‘ Silbendauern ... Silbe für Silbe reihen sich hier unveränderliche Quantitäten aneinander. Und sie bilden rhythmische Wortgestalten, die sich wie feste Körper verhalten“ (S. 135 f.).

In Wirklichkeit hat das Beispiel Z.s. der alkäische Zwölfsilbler, keineswegs „unveränderliche Quantitäten“, sondern drei *ancipitia* (x - ∪ - x - ∪ ∪ - ∪ - x), und bei den Grundelementen der äolischen Metrik geht die rhythmische Unbestimmtheit, wie gesagt (s. oben), noch weiter: Der Glykoneus, Pherekrates und Hipponakteus haben zwei *ancipitia* am Anfang, und der choriambische Dimeter deren vier (x x x x - ∪ ∪ x). Um die störende Tatsache der von Gottfried Hermann entdeckten „äolischen Basis“²², jenes Urelements der äolischen Dichtung, mit der sog. „Quantitätsrhythmik“ auszugleichen, erklärt Z. die *ancipitia* bei Sappho und Alkaios kurzerhand als sekundäre Abweichungen: „In der Praxis haben sich dabei gewisse Lizenzen herausgebildet. An bestimmten Stellen des Verses darf (und soll dann auch) immer wieder eine lange Silbe statt einer kurzen stehen; in unserem Alkaios-Vers ist z.B. das 5. Element variabel“ (S. 136).

Sodann sucht Z. am Beispiel von Sappho 1 Diehl nach der Struktur der äolischen Strophen. Dabei geht er aus von der vertretbaren Annahme²³, daß zu jedem Typus von Strophen eine mit diesem fest verbundene Melodie gehöre, und kommt so zu einer neuartigen Auffassung von lesbischer Lyrik: „Silbenzählung< ist der quantifizierenden Poesie sonst fremd. Man muß sich daher fragen, ob sie in der äolischen Lyrik wirklich vorliegt ... Wenn das Prinzip gegolten hat, daß jede Silbe Trägerin eines eigenen Melodietones sein soll, wäre es ein Verstoß gegen die Kunstregel, plötzlich zwei Silben auf denselben Ton zu singen. Und was spricht gegen die Annahme des Prinzips?“ (S. 138). Die Antwort fällt leicht: statt einer *petitio principii* erwartet der Leser Argumente, ganz abgesehen von dem indoeuropäischen Hintergrund des äolischen Isosyllabismus (s. oben).

Danach geht Z. zu den Anfängen dorischer Chorlyrik über (S. 143–145), für die er wie für monodische Lyrik und den epischen Hexameter „uralte Traditionen“ reklamiert. Es empfiehlt sich wieder, zu differenzieren: Daß die äolische Lyrik morphologisch die älteste Phase der griechischen Dichtung repräsentiert, haben wir gesehen (s. oben). Nicht nur der ionische, sondern auch der dorische Zweig sind ein halbes Jahrtausend jünger; sie haben sich, wenn wir M.L. West folgen²⁴, nicht später als 1050 getrennt. Nur so kann man verstehen, daß die dorische Chorlyrik ionische Elemente (Iamben, Trochäen, Daktylen) mit äolischen Kola zu neuen, langen Perioden zu verbinden weiß.

²² G. Hermann, *Elementa doctrinae metricae*, Leipzig 1816, 68–71.

²³ Vgl. M.L. West 1982 (wie Anm. 9) 33.

²⁴ M.L. West 1973, *Poetry* (wie Anm. 17) 182–184.

Als nächstes versucht Z. *Quantitätsrhythmik* in Reigentanz umzusetzen²⁵. Damit stellt sich zwingend die Frage nach Arsis, Thesis und Takt, und es beginnt laiente Polemik gegen August Boeckh, der in Wortende, erlaubtem Hiatt und *anceps* nicht nur die Kriterien für Periodenende gefunden, sondern zwischen Perioden auch die Möglichkeit der Pause gefordert hatte²⁶.

Z.s erstes Beispiel ist die vierte Strophe (36–49) des Parthenion des Alkman (2. Hälfte 7. Jh. vor Chr.). Zieht man alle Strophen des Parthenion in Betracht, dann ergibt sich unter Beachtung von *anceps* (= x), Wortende und Hiatt (= H) folgende einfache Struktur: Eine Periode aus *lekythion* + *hagesichoreion* (- ∪ - x - ∪ - H x - ∪ ∪ - ∪ - x H) wird viermal wiederholt. Es folgen zwei trochäische Trimeter und zwei trochäische Dimeter, dann sechs Daktylen und eine Klausel (- ∪ ∪ - oder - ∪ -).

Die Möglichkeit einer rhythmischen Pause am Periodenende will Z., durch das Dogma der „Quantitätsrhythmik“ voreingenommen, nicht anerkennen: „von Bedeutung ist zunächst, daß die rhythmische Bewegung über den ‚Zeilenfall‘ hinweg ... durchläuft, ohne ‚Pause‘ zwischen Versgliedern und Versen ... da es beim ‚Zeilenwechsel‘ kein Innehalten gibt“ (S. 144). Dafür werden keine Argumente geboten. Z. teilt vielmehr jeder der sieben Längen der o.g. Periode einen Schritt zu und läßt den Chor in der ersten der vier Perioden mit dem linken Fuß beginnen. Daher muß der Chor die zweite Periode mit dem rechten Fuß anfangen. Das gleiche Spiel müßte sich in der dritten bzw. vierten Periode wiederholen.

Mit einer solchen Zusammenfassung von je zwei Perioden zu einer ‚orchestischen Formation‘ glaubt Z. eine höhere rhythmische Einheit entdeckt zu haben. Leider hat er seine Beobachtungen auf die 4. Strophe des Parthenion beschränkt. Betrachtet man aber die 6. und 7. Strophe, so sieht man, daß dort Hiatt die betr. Periodenenden deutlich markieren²⁷ und das Zusammennehmen von je zwei Perioden zu einer ‚orchestischen Formation‘ verbieten. Der von Zamminer überbewertete Befund in der 4. Strophe ergibt sich mechanisch daraus, daß die vier Perioden (beim Verzicht auf Pause am Periodenende) jeweils nur eine ungerade Zahl von Längen aufweisen.

Das Verfahren, die metrischen Schemata der Dichterausgaben mit Rhythmen zu identifizieren und diese dann in Tanzschritte umzusetzen, begegnet wieder bei Pindar (S. 146–153) und der Chorlyrik der Bühne (S. 153–164). Pindars 12. pythische Ode auf den Aulosbläser Midas aus Agrigent (490 vor Chr.) hatte schon G. beschäftigt²⁸. Z. hat die gleiche Ode an anderer Stelle gründlicher untersucht und alle Fälle diskutiert, an denen ihm Längen unterdrückt scheinen. In einem Fall (s. unten:

²⁵ So schon Georgiades 1958 (wie Anm. 1) 39 f. Ähnliche Versuche auch bei Daktylo-Epitriten, Zamminer 150, und Anapästten, Zamminer 159.

²⁶ A. Boeckh, *De metris Pindari*, Leipzig 1811, 82. 308 ff.

²⁷ Vgl. 65/66. 69/70. 79/80. Hiatt an anderen Stellen: 35/36. 38/39. 39/40. 45/46. 56/57. 57/58. 63/64. 70/71. 72/73. 77/78. 81/82. 89/90. 92/93?

²⁸ Georgiades 1958 (wie Anm. 1) 8–10. 16 f. 34–36. 67–70.

Periode 2, 4, 7, 8) hatte auch er eine Pause anerkannt: „Wenn man in der griechischen Chorlyrik überhaupt von einer kurzen Pause im Text sprechen kann, dann hier.“²⁹ In vorliegendem Werk ist davon nicht mehr die Rede. Vielmehr wird nun mit A. Boeckh kurzer Prozeß gemacht: „Böckh ahnte Zusammenhänge mit Musik und chorischem Tanz, irrte aber in zweifacher Hinsicht. Erstens konnte sein Versuch ‚einer Wiederherstellung des Taktes in den Rhythmen der Alten‘ nicht gelingen, weil ... der altgriechische Quantitätsrhythmus mit dem neuzeitlichen Taktbegriff unvereinbar ist ... Und zweitens ist der von ihm eingeführte, in der Metrik bis heute festgehaltene Begriff der ‚Pause‘, der jedesmal eine Unterbrechung des geregelten Bewegungsablaufs suggeriert, rhythmisch irrelevant und daher musikalisch nicht haltbar ... Bleibt jetzt die Frage, was eigentlich dagegen spricht, daß die Gliederung, auf die Böckhs Pausenbegriff zielte, primär das Melos betroffen hat und gegebenenfalls rhythmisch verstärkt worden sein mag“ (S. 149).

Festen Takt sucht die Metrik seit Paul Maas in altgriechischer Dichtung nicht mehr. Dies hindert nicht, über Phänomene wie Dehnung der langen Silbe auf drei oder vier Zeiten und über Pausen im Fall von unterdrückten Längen nachzudenken. Sehen wir zu: Die zwölfte pythische Ode ist ein rhythmisch ganz durchsichtiges Gebilde von vier identischen daktylo-epitritischen Strophen, in denen die Elemente D (- ∪ ∪ - ∪ ∪ -) und e (- ∪ -) zusammentreten. Zwischen den Elementen steht in der Regel ein meist langes *anceps*. E steht für die Verbindung e - e. Mit diesen Paul Maas verdankten Siglen läßt sich die Struktur der Ode leicht darstellen. Für unterdrückte Länge bzw. hypothetische Pause oder Dehnung wird das den Musikfragmenten verdankte Zeichen Λ verwendet:

1. - D - D 2. Λ D - D 3. - D - E 4. Λ D - D 5. - D - E 6. - D - E
7. Λ D x e 8. Λ E - e -

Die acht Perioden sind, mit Ausnahme der zweiten, durch Hiatus oder *anceps* zweifelsfrei abgegrenzt. Nach Periodenende fehlt in vier von sieben Fällen (2, 4, 7, 8) die die Elemente verbindende Länge, die wir mit Boeckh durch Λ, das Zeichen für Pause oder Dehnung, ersetzt haben.

Z. versucht auch hier, den Elementen D und E Tanzschritte zu unterlegen (S. 150), kann aber die o.g. vier Problemstellen damit nicht erklären: „Manchmal ‚fehlt‘ jedoch die mittlere der drei Längen ... Sie scheint unterdrückt. ... Die bis dahin gültige alternierende Gangart endet abrupt mit der ersten Länge und setzt ebenso abrupt ... mit der zweiten ein. Daß solche ‚rhythmische Brechung‘ etwas Unerwartetes, Auffälliges an sich hat, das die Aufmerksamkeit auf den Rhythusträger, auf die Singsprache lenkt, versteht sich ... Somit enthält die durch vier Brechungen gegliederte Strophe fünf rhythmische Züge“ (S. 151). Um das Lieblingsargument Z.s³⁰ einmal gegen ihn selbst zu wenden: was spricht eigentlich dagegen, daß der

²⁹ Zaminer, Rhythmus und Form in Pindars 12. Pythischer Ode, in: Liedstudien, FS W. Osthoff, Tutzing 1989, 5–30, hier S. 24.

³⁰ Siehe oben zu S. 138 und 149 sowie S. 143: „Was spricht eigentlich dagegen, daß das Aulosspiel im Zusammenhang mit Terpanders Neuerungen ... nobilitiert wurde?“

von Z. als „rhythmische Brechung“ beschriebene Sachverhalt nichts anderes ist als die Boeckhsche Pause bei unterdrückter Länge? Die Antwort ist einfach: im Wege stehen lediglich die Axiome der sog. Quantitätsrhythmik.

Z.s nächstes Beispiel sind die Anapäste (40–59) der Parodos des Agamemnon (458 vor Chr.) des Aischylos (S. 157–161). Im anapästischen Metron (∪ ∪ - ∪ ∪ -) können bekanntlich jeweils zwei Kürzen zu einer Länge zusammengezogen werden; umgekehrt können die Längen auch zu zwei Kürzen aufgelöst werden. Somit können im anapästischen Metron an jeder Stelle neben Anapästen auch Spondeen, Prokeleusmatiker und im Drama auch Daktylen auftreten, wie der kaiserzeitliche Metriker Hephaestion formuliert (Kap. 8). An Z.s Beispiel fällt auf, daß neunmal anstelle der Grundform des anapästischen Metrums die Abfolge - ∪ ∪ - - auftritt, die Z. unter Berufung auf Hephaestion mit Scholien als „daktylisch“ bezeichnet (S. 159). Das ist *pace* Hephaestion schon deswegen nicht richtig, weil alle Eigenheiten des anapästischen Maßes (Gliederung nach Metren; Wortende nach jedem Metrum; Auflösbarkeit jeder Länge; Kontrahierbarkeit jeder Doppelkürze; Verhältnis von Arsis und Thesis 1:1) ohne Rücksicht auf Auflösungen oder Kontraktionen weiterlaufen, und weil umgekehrt alle Eigenheiten der Daktylen (Gliederung nach Versfüßen; Nicht-Auflösbarkeit des *longum*: s. oben) fehlen. Ein Wechsel aus der anapästischen in die daktylische Ordnung, wie Z. meint (s. unten), findet deshalb gar nicht statt. Deshalb denkt man sich die anapästische Parodos des Chors im Gleichschritt ohne Rücksicht auf Kontraktionen und Auflösungen der Marschanapäste³¹. Anders jedoch Z.: „Ein derartiges Hinweggehen über gegensätzliche Formationen entspricht zwar dem neuzeitlichen Taktprinzip, ist aber mit dem quantifizierenden Rhythmus der Griechen unvereinbar. Der Wechsel zwischen anapästischer und daktylischer Ordnung, der den denkbar schärfsten rhythmischen Gegensatz in sich schließt, muß daher auch in der Bewegungsart des Chores zum Ausdruck gekommen sein“ (S. 159).

Z. hatte sich bereits anderwärts mit der Parodos des Agamemnon befaßt³² und meint, hier so etwas wie „rhythmischen Kontrapost“ entdeckt zu haben. Da er glaubt, an jenen neun Stellen sei vor dem angeblichen Umschlagen in Daktylen eine Doppelkürze unterdrückt, läßt er den bis dahin schreitenden Chor innehalten, die „daktylischen“ Partien in Ruhstellung vortragen und danach mit dem Einsetzen von Anapästen weitermarschieren. Da die Grundannahme von Z., an den betr. Stellen finde ein Wechsel von anapästischer in daktylische Ordnung statt, nicht haltbar ist, braucht man Z.s Erfindung, den „rhythmischen Kontrapost“, nicht weiter zu diskutieren. Nicht nachvollziehbar ist auch sein Versuch, an den betr. metrisch unnötig problematisierten Stellen im Text eine Stütze zu finden (S. 160, ähnlich auch S. 133. 151. 163. 164).

³¹ B. Snell, Griechische Metrik, ⁴1982, 30 f.; D. Korzeniewski, Griechische Metrik, Darmstadt 1968, 92; M.L. West 1982 (wie Anm. 9) 53 f.

³² F. Zaminer, „Rhythmischer Kontrapost“ bei Aischylos. Über orchestrisch-musikalische Sprachkomposition im griechischen Drama, in: Das musikalische Kunstwerk, FS C. Dahlhaus, hrsg. von H. Danuser u.a., Laaber 1988, 185–196.

Das nächste Beispiel ist die erste Strophe (100–109) aus der Parados der sophokleischen Antigone, der Marschanapäste (110–116) und dann die Gegenstrophe folgen: ein äolisches Lied, in dem Z. richtig Variationen des Glykoneus (x x - ∪ ∪ - x) sieht. Doch zeigt seine Analyse nicht, wie einfach das Lied aufgebaut ist: Von den zehn Verszeilen sind vier Glykoneen (100–102, 104). Vier (103, 106–108) sind choriambische Dimeter, wobei in 108 zu Beginn zwei Längen zu Kürzen aufgelöst sind, wofür es in der äolischen Dichtung nichts Vergleichbares gibt (s. unten). 105 ist am Ende eine Silbe länger: ein Hipponakteus als Klausel; 109 am Ende eine Silbe kürzer: ein Pherekrateus, ebenfalls als Klausel. 100–102 bilden, wie an Enjambement (100; vgl. 117) und Hiat (119) kenntlich, eine Periode, ebenso 104/105 (Enjambement 104, vgl. 121). Damit erledigen sich die meisten vermuteten Anomalien, für die Z. vergeblich im Text nach einer Stütze sucht. In Vers 108 allerdings ist rhythmische Malerei offenkundig: die sechs Kürzen zu Beginn sollen offenbar den Text (φυγάδα πρόδρομον) abbilden, ähnlich wie die Daktylenkette (s. oben) bei Alkman (48 f.), die das stampfende Rennpferd malt. Z. unternimmt bei diesem Lied keinen Versuch einer orchestischen Interpretation, wohl weil die rhythmischen Schwierigkeiten des Stücks einer solchen nicht zugänglich sind: „Die erste Periode zeigt nur innerhalb der einzelnen Kola eine gleichförmige Gangart. An den Nahtstellen oder Übergängen stockt die Bewegung. Demselben Gestus wird auch die Melodie gefolgt sein“ (S. 162).

Das letzte Beispiel entstammt einer nicht strophisch gebundenen Monodie. Es ist ein Ausschnitt (1369–1379) aus der „Phrygerarie“ des euripideischen Orestes (408 vor Chr.) und ist einer „orchestischen“ Interpretation natürlich nicht zugänglich. Da die Partie in den Umkreis der sog. „Neuen Musik“ des ausgehenden 5. Jh. gehört, ist die Frage von Z. nach dem tonmalerischen Anteil berechtigt: „Die Monodie bringt bühenwirksam zum Ausdruck, was die Worte meinen und was der Schauspieler glaubhaft darzustellen hat ... Und die äußere Verfassung der monodischen Singrede zeichnet diesen Sprachgestus rhythmisch genau vor. Bezeichnend ist, daß die alternierende Bewegung hier und auch weiterhin dominiert. Wo sie verlassen wird, besteht Grund, den Text zu befragen“ (S. 164). Es wäre ein leichtes, an den betr. Stellen nur durch den Einsatz von Pausen und dreizeitigen Längen die von Z. zu Recht vermißte „alternierende Bewegung“ herzustellen. Doch ist eine solche prinzipiell berechtigte³³ Analyse natürlich nicht zur Evidenz zu erheben.

In den Abschnitten „Vorgeschichte“, „Traditionen poetischen Gesangs in Griechenland“ und „Das 5. Jahrhundert vor Chr.“ (S. 113–164) hatte Z. versucht, die „Quantitätsrhythmik“ von G. auf griechische Dichtung von Homer bis Euripides anzuwenden. Es hat sich gezeigt, daß dies nicht möglich ist. Schon deren Voraussetzung, der „Klangleib“ der griechischen Sprache im Sinn von G., ist nicht mehr als ein Axiom. Z. nimmt aber zu Wort und Ton noch den Tanz hinzu und versucht

³³ Vgl. Anm. 13 u. 14.

sich in „orchestischer Interpretation“ griechischer Chorlyrik. Der Tanz führt aber zwingend auf „alternierende Bewegung“ von Arsis und Thesis und in die Nähe des Taktbegriffs. So weit war die griechische Musiktheorie spätestens mit Damon (2. Hälfte 5. Jh. vor Chr.) schon gekommen³⁴. „Orchestische Interpretation“ muß somit zwangsläufig in Widerspruch zu den Axiomen der sog. „Quantitätsrhythmik“ selbst geraten. Die Klassische Philologie hat somit keine Veranlassung, G. und Z. bei der Suche nach dem „Griechischen Rhythmus“ in die Sackgasse der „Griechischen Singsprache“ zu folgen.

Erlangen

Egert Pöhlmann

„Es sind also bei der Verweisung einer Hausgemeinschaft das Telle zu unterscheiden, der eine betrifft das Verhältnis zwischen Herrn und Sklaven, ... der zweite das Verhältnis des Vaters zu den Kindern und der dritte das Verhältnis zwischen den Ehegatten. Denn auch über die Ehefrau und über die Kinder muß man eine Herrschaft ausüben, und zwar in beiden Fällen unter Herrschaftsprägung Gottes, (dies ist die Ehegattin und, jedoch nicht in derselben Weise Gott diese Herrschaft geschenkt worden), sondern im Falle der Ehefrau soll es nach Art eines freien Staats, bei den Kindern dagegen in Form einer Königsherrschaft geschehen: Denn der Männliche ist von Natur aus mehr zur Führung bestimmt als das Weibliche – (dies ist die Gemeinschaft nicht im Widerspruch zu dem koordiniert ist –) und ebenso das Ältere und Vornehmere gegenüber dem Jüngeren und Unvollkommenen.“ So beginnt Aristoteles im ersten Buch Kap. 17 seiner *Politik* (1294a17 ff.) die Analyse der Hierarchieverhältnisse in der Familie. Erweitert später (1298b10 ff.) röhrt er dann genauer auf das Thema ein, das im Mittelpunkt meines Beitrags steht, auf die Beziehung zwischen den Generationen, zwischen Alt und Jung: „Die Herrschaft über Kinder ist königlicher Art. Denn die Erzeugnisse weihen dem Erzeugen gegenüber jenes Herrschaftsrecht; das ihnen besonders Freundschaftsverhältnis und der auf dem höheren Alter beruhenden Würde mächtig, was eben den königlichen Charakter der königlichen Würde ausmacht.“

Die Beziehung zwischen Vater und Sohn soll nach Aristoteles demnach bestimmt sein durch die Korrespondenz der Vaterlichen Liebe zu den Kindern und der Anwalt des Alters. Die Kinder ordnen sich dem Vater unter – wie die Untertanen dem König; ihre Unterordnung ist jedoch nicht durch Furcht geprägt, sondern freiwillig, da sie erkennen, daß der Vater bzw. der König der weisere, Tugendreichere und deshalb auch am besten geeignet ist, für sie zu sorgen. Und wie hier eine die Hierarchie in griechischen Familien des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. widerspiegeln die Hierarchieverhältnisse vorliegen, zeigt auch ein Blick in Xenophons *Kyropädie*, die Erziehung der Kyros, die etwa in den 60er Jahren des 5. Jahrhunderts entstanden

³⁴ Vgl. M.L. West 1982 (wie Anm. 9) 22–25; ders. 1992 (wie Anm. 7) 243–245.