

Homer-Singen

In Berlin fand vom 28. Juni bis zum 2. Juli 1995 unter dem Titel *Berlinaia 1995* ein "Homerischer Rhapsodenwettbewerb" stand, an dem Teilnehmer aus 13 deutschsprachigen (und polnischen) Universitäten teilnahmen. Nach dem Muster der Panathenäen hatten Rhapsoden-Mannschaften Teile der *Ilias* zugeteilt bekommen, die sie in schönem Rahmen vortrugen. Wenn auch die Form des Vortrags freigegeben war, so war doch bei vielen der Teilnehmer das Bestreben unverkennbar, dem Klang des Originals nahezukommen, wobei als formales Muster freilich häufiger der Rhapsode des 5. Jh.s und nicht der Aoides des 8. Jh.s gewählt war. Diesem Ideal kam vor allem die Münchner Mannschaft, die den Lorbeer des Siegers erringen konnte, zweifellos sehr nahe. Anhand der unterschiedlichen Vortragsstile konnte man dabei den Eindruck gewinnen, daß der vorgetragene Text für den Zuhörer umso besser verständlich war, je besser bestimmte von der Forschung postulierte Klangmerkmale des Griechischen (Tonqualitäten, -quantitäten, Wesen des Akzents) in die Praxis umgesetzt waren; man könnte dies als indirekten Beweis dafür werten, daß die postulierten Merkmale auch tatsächlich für die sprachliche Realisierung Bedeutung hatten. Aus diesem Grund sollen hier zunächst einige Bemerkungen zusammengestellt werden, die die praktische Frage betreffen: "Wie soll Altgriechisch ausgesprochen werden?" Angeknüpft sind daran Überlegungen zur Frage, wie spezielle Gegebenheiten des griechischen Verses realisiert wurden, und wie diese Aussprache in die musikalische Sprache des Epengesangs umgesetzt wurde.

1. Lautwerte

Um dem Klang des homerischen Hexameters nahezukommen, müssen einige Modifikationen an der im deutschen Sprachraum gängigen Schulaussprache vorgenommen werden¹. Zunächst ist bei den Konsonanten auf die

¹ Die Lautwerte des Altgriechischen sind umfassend dokumentiert bei W. S. Allen, *Vox Graeca*, Cambridge³ 1987. Wir geben hier nur praktische Annäherungswerte für die homerische Zeit (8. Jh.).

genaue Unterscheidung zwischen aspirierten (θ , χ , ϕ), nicht-aspirierten harten (τ , κ , π) und weichen Verschlusslauten (δ , γ , β) zu achten. Erstere sind wie norddeutsche t, k, p mit hörbarem Hauch zu sprechen, zweitere wie süddeutsche t=d, k=g, p=b, und letztere empfiehlt es sich sehr weich, zur deutlicheren Unterscheidung eventuell beinahe schon zu weichen Reibelauten wie im Neugriechischen zu verschleifen.

σ ist immer stimmlos, ζ als stimmhaftes s mit d vorher oder nachher zu realisieren².

Schwieriger mag die Gewöhnung an die rechte Aussprache der Vokale sein. Die Unterscheidung von langem offenem η , ω und kurzem geschlossenem ϵ , o ist zwar weitgehend bekannt. Jedoch auch α , ι , υ sind je nachdem lang oder kurz zu sprechen, auch wenn dies aus dem Schriftbild, und oft auch aus dem Vers, nicht hervorgeht (z. B. $\epsilon\pi\iota$ κλισίῳς καὶ νῆ᾽ς εἴσως, A 306). υ erhält erst im späten klassischen Attisch den Lautwert von ü, es wird daher als u gesprochen.

Die Diphthonge sind aus ihren Bestandteilen zusammengesetzt auszusprechen, also ϵ - ι (nicht ai), ϵ - υ , η - υ (nicht oi), o - υ (nicht u). Einen Sonderfall bilden die unechten Diphthonge $\epsilon\iota$ und $o\upsilon$, die langes geschlossenes e bzw. o darstellen. Wer sich die Unterscheidung ersparen möchte, wird nicht viel fehlgehen, wenn er sämtliche $\epsilon\iota$ und $o\upsilon$ so liest (und nicht etwa alle als Diphthonge), da die echten Diphthonge offenbar bald weitgehend monophthongiert wurden, was die Ausdehnung der Schreibung ja erst ermöglichte.

Die Langdiphthonge mit ι (Iota subscriptum) sind ebenfalls vollständig zu sprechen: Das ι wurde geschrieben, Langdiphthonge verteilen sich anders im Vers als die zugehörigen Langvokale.

Nach dem Zeugnis der Inschriften wird man auch nicht fehlgehen, innerhalb des Verses auslautendes υ gegebenenfalls an den Folgekonsonanten zu assimilieren, zumindest in engen Verbindungen, also vor Labialen zu μ ($\epsilon\mu$ Φθίη), vor Gutturalen zu nasalem γ ($\epsilon\gamma$ χερσίυ).

² In klassischer Zeit war der Lautwert von ζ wohl schon ein stimmhaftes s, allenfalls stimmhaftes s *plus* d; für das homerische Griechisch ist es nicht unwahrscheinlich, daß der ursprüngliche Lautwert von d *plus* stimmhaftem s noch beibehalten war (vgl. Allen, 56-9).

2. Akzente

Die deutsche, die englische und die meisten uns geläufigen Sprachen besitzen einen Druckakzent (*stress-accent*). Das bedeutet, daß die tontragende Silbe eines Worts durch eine Kombination von erhöhter Lautstärke, Längung des Vokals und Erhöhung der Frequenz (= Tonhöhe) markiert ist, wobei der Anteil dieser drei Komponenten je nach Sprache, aber auch je nach Sprechsituation, etc., unterschiedlich hoch sein kann. Das Altgriechische gehörte hingegen zu jener Gruppe von Sprachen, die einen sogenannten musikalischen oder melodischen Akzent (*pitch-accent*) haben, was bedeutet, daß der Sitz des Wortakzents ausschließlich durch Anstieg und Abfall der Tonhöhe realisiert wird³. Im Griechischen wurde also die akzenttragende Silbe nicht wie im Deutschen gegenüber ihrer Umgebung automatisch verlängert, sie wurde aber auch nicht mit stärkerem Druck, also lauter ausgesprochen, sondern sie trug als einziges Kennzeichen, daß sie den Melodiegipfel ihres Wortes bildete. Das ist wichtig für das Verständnis griechischer Metrik: Die Wortakzente beeinflussen den Rhythmus eines Verses nicht, da sie kein Element enthalten, das nach unserer Vorstellung ‚taktbildend‘ wirken könnte; sie implizieren keine, wenn auch noch so unbewußte Längung eines ‚betonten Takteils‘, sie heben einen solchen aber auch nicht durch größere Lautstärke hervor. Wortakzent und quantitativer Rhythmus sind also voneinander völlig unabhängig⁴.

Wie hat dieser Wortakzent nun geklungen? Beschrieben ist dies schon beim Aristoteles-Schüler Aristoxenos⁵, illustrieren läßt es sich durch das Studium von lebenden Sprachen mit *pitch-accent*. Eine zusätzliche wichtige Quelle für die Erschließung des Klangs der griechischen Sprache stellen die griechischen Musikfragmente dar, in denen — zumindest in einem Teilbe-

³ Nicht zu verwechseln ist der *pitch-accent* mit Tonsprachen (z. B. Chinesisch), in denen die Tonhöhe nicht den Tongipfel eines Wortes markiert, sondern die Bedeutung des Worts bestimmt.

⁴ Das bedeutet natürlich nicht, daß der sogenannte Versiktus, für dessen Existenz sich in der Antike keine Belege finden, irgendeine Rolle spielte. Der Rhythmus des Verses war ausschließlich durch die regelmäßige Abfolge von langen und kurzen Silben gegeben, ohne daß die Notwendigkeit bestand, einen ‚betonten Takteil‘ hervorzuheben.

⁵ Aristox. Harm. 1, 8-10.

reich — der Wortakzent für die Melodiebildung berücksichtigt ist⁶. Aus diesen Informationen, kombiniert mit sprachtheoretischen Überlegungen, haben zuletzt Devine und Stephens ein überzeugendes Bild von der Klang- und Funktionsweise des griechischen Akzents entworfen⁷. Der Ton der Sprachmelodie steigt vor der akzenttragenden Silbe an, erreicht auf dieser (bzw. dem Silbenteil / More) seinen höchsten Punkt und sinkt dann innerhalb des Wortes bis zum Wortende ab. Charakteristisch ist dabei, daß der Anstieg zum Tongipfel flacher, der Abfall danach steiler ist, so daß der Abfall auf der dem Akzent folgenden Silbe (bzw. More) für die Realisierung des Wortakzents überhaupt das wichtigste Merkmal darstellt⁸.

Unproblematisch ist die Verwirklichung dieses Prinzips, wenn die akzenttragende Silbe im Wortinneren steht: Die Stimme kann hier innerhalb der Worteinheit bis zur Akzentsilbe hinauf, und danach wieder hinuntergleiten. Das gilt auch bei der Erfassung von Wortbildern, d. h. Wörtern unter Einschluß der an ihnen haftenden Prä- und Postpositiva (Präpositionen, Artikeln, Konjunktionen...; Enklitika, diverse Partikeln); dort bildet das Wortbild die Intonationseinheit, innerhalb derer ein Melodiegipfel verwirklicht wird, und der Melodieabfall innerhalb des Wortbildes ist kennzeichnend. Für diese Konstellationen ist charakteristisch, daß die abfallende Melodielinie dominiert: Die Intonationseinheit dauert so lange an, wie die Melodie abfällt; wenn diese wieder zu steigen beginnt, ist das ein Signal für den Beginn der nächsten Intonationseinheit. Das funktioniert bei Akut im Wort(bild)inneren, wenn die Melodie auf der folgenden Silbe abfallen kann; bei Zirkumflex auch auf der letzten Silbe, da dort die Melodie ja bereits auf der zweiten More der langen Silbe wieder abfällt. Gestört wird dieser Effekt

⁶ Die griechischen Musikfragmente sind am besten zugänglich bei E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nürnberg 1970. Es handelt sich dabei um Textfragmente mit Notenschrift, welche für uns aufgrund der handschriftlich überlieferten musiktheoretischen Werke lesbar ist. Der Wortakzent ist in diesen Fragmenten nur in Stücken mit nicht-strophischem, stichischem Charakter berücksichtigt, während in strophischen Partien, wo also in jeder Strophe dieselbe Melodie realisiert werden muß, der Wortakzent naturgemäß keine Rolle spielen kann.

⁷ A. M. Devine — L. D. Stephens, *The Prosody of Greek Speech*, New York/Oxford 1994.

⁸ Für das Altindische beschreiben die Grammatiker Konstellationen, in denen der Akzent ausschließlich durch den Tonabfall auf der Folgesilbe realisiert wird.

jedoch durch den Gravis, der einen Hochtton auf der letzten Silbe eines Worts innerhalb des Satzzusammenhangs markiert: Hier kann die Stimme nach dem Tongipfel des Wort(bild)s nicht innerhalb der Wort(bild)einheit abfallen, die Abfolge von separaten Intonationseinheiten ist gestört. Über das Wesen des Gravis wurde viel diskutiert, die Palette der Meinungen reicht von der Auffassung, daß der Gravis vollen Hochtton markiere, bis zu dem Ansatz, daß er einen Tieftton bezeichne, wobei das betreffende Wort gar keinen Melodiegipfel besitze. Als Kompromiß wurde vorgebracht, der Gravis bezeichne einen verminderten Vollaakzent, bedeute also, daß die Stimme ansteige und wieder absinke wie bei einem ‚normalem‘ Akzent, jedoch nur in reduziertem Ausmaß. Nachdem schon früher beobachtet wurde, daß hier die melodische Behandlung des Gravis in den Musikfragmenten Aufschluß geben kann, haben jetzt Devine und Stephens aufgrund einer neuen systematischen Betrachtung des Materials eine plausible Theorie des Gravis vorgelegt: Die Melodie steigt innerhalb des Wortes bis zum Gravis an, jedoch schwächer als in vergleichbaren Wörtern mit Akut oder Zirkumflex, und sinkt danach nicht wieder kräftig ab, sondern verzeichnet bis zum nächstfolgenden ‚Vollaakzent‘ einen weiteren Anstieg. Der Gravis bezeichnet also einerseits den Tongipfel seines Wortes, leitet andererseits die Intonationskurve zum nachfolgenden Wort weiter, sodaß das gravistragende Wort mit dem folgenden eine einzige Intonationseinheit bildet; diese wird damit automatisch länger und hat eine längere Anstiegsphase als kürzere Einheiten (Diagramm 1). Das bedeutet, daß durch den Gravis größere Intonationsbögen erreicht werden, die sich nicht nur auf ein einzelnes Wort oder Wortbild beschränken. Damit ist bereits ein wichtiger Schritt zu einem Verständnis des griechischen Satzakzents vollzogen, über den die Forschung bisher wenig sagen konnte. Weitere Fortschritte können hier allerdings am ehesten über die Erforschung der Versmelodie des Hexameters erzielt werden; dafür sind zunächst einige Bemerkungen zum Wesen des griechischen Verses nötig.

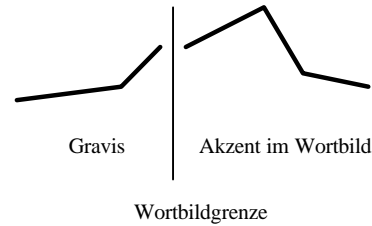


Diagramm 1

3. Pausen im Vortrag

In neuerer Zeit ist es üblich, in Verseinschnitten (Zäsuren) Pausen zu machen, vor allem wenn sie mit Sinneinschnitten zusammenfallen, an den Versgrenzen dagegen ohne jede Unterbrechung weiterzusprechen, wenn dies auch in Prosa syntaktisch angezeigt wäre (Enjambement). Für erstere Praxis existieren auch antike Hinweise, die allerdings erst der Zeit nach dem Niedergang des klassischen *pitch-accent* entstammen⁹. Beides kann jedoch im Hexameter nicht die ursprüngliche Praxis gewesen sein.

Zunächst beruht die Wahrnehmung des Verses, der ja keine Taktverstärkung kannte, allein auf der Abfolge langer und kurzer Silben, also auf der regelmäßigen Einteilung von Zeit. Pausen innerhalb eines Verses müssen diese Einteilung zumindest verwirren, laufen also schon der Grundlage antiker Metrik zuwider.

Jedoch würden Pausen auch aus anderen Gründen den Rhythmus zerstören¹⁰. Die Messung der Silben für den Vers beruht zum guten Teil auf Phänomenen der natürlichen Sprache, die nur in zusammenhängender Lautung auftreten können. Die Aufteilung der Silben erfolgt nämlich nicht nach Einzelwörtern, sondern über die Wortgrenzen hinweg. Im Einzelwort bewirkt ein auslautender Konsonant, daß die Silbe geschlossen ist und daher auch lang, wenn sie einen Kurzvokal enthält. Im Satzverband bleibt diese Einteilung vor anlautendem Konsonanten bestehen ("Positionslänge", nach dem unglücklichen griechischen $\theta\acute{\epsilon}\sigma\epsilon\iota$). Mit einem anlautendem Vokal dagegen bildet der auslautende Konsonant eine neue Silbe, die Silbengrenze wird zurückgesetzt, und die erste Silbe wird kurz. Ähnlich funktioniert die Kürzung eines auslautenden Langvokals vor Vokal (*correptio*). Bei der Messung eines auslautenden Kurzvokals vor folgender Doppelkonsonanz als Länge tritt genau das Gegenteil ein: Die Silbengrenze wird nach vorne in

⁹ Die Äußerungen über χρόνοι σιωπῆς für syntaktische Einschnitte beim Grammatiker Nikanor (2. Jh. n. Chr.) stehen in Zusammenhang mit der Interpunktion der homerischen Texte, die wiederum dazu dient, Zweideutigkeiten hintanzuhalten. Die Unvereinbarkeit mit metrischen Erfordernissen wird bisweilen problematisiert, ohne aufgehoben werden zu können (Nicanoris *περὶ Ἰλιακῆς στιγμῆς reliquiae emendatiores*, ed. L. Friedländer, Königsberg 1850).

¹⁰ Zum Folgenden vgl. S. G. Daitz, *On Reading Homer Aloud: to Pause or not to Pause?*, *AJPh* 112 (1991), 149-160.

den Anlaut des nächsten Wortes verschoben. Dieses System, das in natürlicher Sprache üblicherweise nur in engeren syntaktischen Strukturen zur Anwendung kommt, erscheint in der griechischen Metrik generell auf den ganzen Vers ausgedehnt. Das kann nur dann funktionieren, wenn innerhalb des Verses keine Pausen auftreten, die die Möglichkeit der Versetzung von Silbengrenzen über Wortgrenzen hinweg natürlich aufheben müßten.

Zum Beispiel steht in der Ilias in einem Drittel aller Zäsuren κατὰ τὸν τρίτον τροχαῖον ein Wort mit konsonantischem Schluß (32.51%), bei daktylischer bukolischer Diärese sogar fast in der Hälfte (45.84%). Eine Pause nach diesen Hauptzäsuren würde diese Silbenstruktur unweigerlich lang machen (den Eindruck einer verbotenen Mittendiärese erwecken bzw. den Daktylus zum Kretikus machen), ganz abgesehen von der weiteren Verzögerung durch die Pause selbst¹¹.

Aus metrischen Gründen muß daher auf ein Aussetzen der Stimme innerhalb des Verses ganz verzichtet werden. Der Ausdruck der Zäsur bleibt vielleicht winzigen rhythmischen Unregelmäßigkeiten vorbehalten, etwa einer feinen Längung der letzten Silbe eines Kolons, die der Hörer empfindet, ohne daß sie den Rhythmus stört, ähnlich der Gestaltung musikalischer Linien beim Musizieren. Dazu kommt aber vor allem noch die später zu besprechende satzmelodische Gestaltung.

Da der Vortragende innerhalb des Verses also nicht Luft holen kann, irgendwann aber doch atmen muß, ergibt sich die Notwendigkeit, nach jedem Vers eine Pause zu machen. Zwar wäre bei gesprochenem — kaum bei gesungenem — Vortrag das Hervorbringen zweier Verse möglich, ohne Atem zu schöpfen, aber bei Homer sind auch mehr als zwei Enjambements hintereinander durchaus üblich. Zudem wäre es eigentlich recht unsinnig, wenn die epische Tradition zwar auf einem stichischen Vers als strenger Einheit beruht, der Vortrag aber wie in neuerer Zeit darauf bedacht wäre, diesen Vers möglichst zu verdunkeln. Daran knüpft sich auch die Frage nach Pathos im ursprünglichen aödischen Vortrag des Epos, das, anders als

¹¹ Dem widerspricht nicht, daß in Zäsurstellen zum Teil Wortgrenzen häufiger mit Silbengrenzen übereinstimmen als innerhalb von Kola (M. Steinrück, Sprechpause und Wortende: zum Rhythmus des Hexamters, QUCC 1995, 135-140). Diese Übereinstimmung trägt zur Wahrnehmung der Zäsur nämlich auch gerade dann bei, wenn keine Pause gesprochen wird.

für den späteren rhapsodischen, wohl abzulehnen ist. Im Gegenteil dürfte erst die strenge und scheinbar eintönige Regelmäßigkeit der Form die zeitlich langdauernde Produktion des mündlichen Sängers ermöglichen, und letztlich auch die Rezeption erleichtern, die sich unabgelenkt nur mit Inhalt und Erzählstruktur des Dargebotenen befassen muß¹².

Dazu kommen wieder metrische Beobachtungen. Irregularitäten innerhalb des Verses werden streng vermieden. So trifft in der Ilias etwa in der Penthemimeres ein Kurzvokal mit folgendem Vokal (Hiat) nur in sieben Fällen aufeinander (0.09%), wovon nur drei nicht wenigstens durch altes *ϕ* gemildert werden — übrigens ein weiterer Hinweis, daß hier keine Pause gesprochen wurde. Wäre an der Versgrenze unmittelbar weitergesprochen worden, müßte man auch hier zumindest bei Enjambements eine Vermeidung des Hiats erwarten. Im Gegensatz dazu tritt ein solcher Hiats über die Versgrenze durchschnittlich an jedem zehnten Vers der Ilias auf (9.69%). Zwar ist der Anteil in Enjambement um weniges geringer (8.95%), was aber darauf zurückzuführen ist, daß Sätze öfter mit Kurzvokalen beginnen als Verse, die einen begonnenen Satz fortsetzen. Es ist also von der Struktur der Versgrenzen selbst sehr wahrscheinlich, daß eine Sprechpause hier die Regel war, und der Vortrag tatsächlich ebenso stichisch wie sein Metrum.

4. Melodiebögen

Die Tonhöhe einer sprachlichen Äußerung wird in allen Sprachen nicht nur vom Wortakzent, sondern auch von der Satzmelodie beeinflusst. Üblich ist in normalen Aussagesätzen ein gleitender Abfall des Bereiches, innerhalb dessen sich die Akzentkurven bewegen, über den Satz hinweg. Daß dies für die griechische Sprache ebenfalls gilt, ist anhand der Musikfragmente gezeigt worden¹³. Es zeigt sich dabei, daß dieser allgemeine Abwärtstrend

¹² "Der epische Vortrag ist das Buch der mündlichen Gesellschaft" (David Stifter). So wie wir von einem Buch nicht erwarten, daß die Zeilen an spannenden Stellen unregelmäßig oder größer werden, sondern wir die Spannung erst in der Rezeption erzeugen, gibt es auch keinen Grund anzunehmen, der epische Sänger müßte seinen Vortrag illustrieren. Erst mit dem Ende der Mündlichkeit und dem Übergang zur Folklore ist die Tendenz zum Pathos im südslawischen Bereich zu beobachten.

¹³ Devine — Stephens, 435-451.

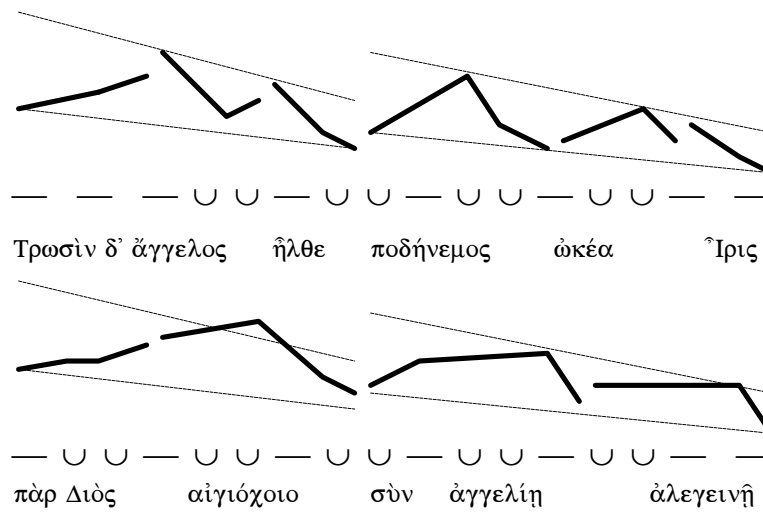


Diagramm 2 : Sprachmelodie (B 786f.)

durch syntaktische Einschnitte unterbrochen werden kann, wobei mit dem Neueinsatz nach einem solchen Einschnitt wieder mit einem höheren Tonbereich begonnen wird. Für das Griechische typisch ist jene andere oben bereits beschriebene Erscheinung, daß innerhalb des Satzes Oxytona (also Wörter mit Gravis) dem Abwärtstrend entgegenstehen. Nach der betonten Silbe, an der der Ton ansteigt, kann der Ton nicht mehr abfallen und geht direkt in den Anstieg über, der zum Akzent des nächsten Wortbildes führt. Durch diesen doppelten Anstieg steht also dieser nicht tiefer als der Akzent, der dem Gravis zuvorgeht, und das Abfallen der Tonhöhe ist für einen Teil des Satzes umgekehrt¹⁴.

Auf den Vers kann man dieses Modell schlüssig übertragen, wenn man metrische Kola mit den kleineren Einheiten des Abwärtstrends gleichsetzt. Damit würden starke Verseinschnitte dadurch gekennzeichnet sein, daß nach ihnen die Tonhöhe wieder weiter oben einsetzt. Das stellt wiederum einen so starken Hinweis auf die Präsenz eines Einschnittes dar, daß eine

¹⁴ Devine — Stephens, 445-449.

Pause entsprechend den obigen Überlegungen als Zeichen der Zäsur entfallen kann.

Diese Gliederung des epischen Vortrags durch die Sprachmelodie läßt sich mit statistischen Methoden tatsächlich nachweisen¹⁵. Da nämlich, wie gesagt, Oxytona an sich ein Ansteigen der Stimme erzwingen, ist zu erwarten, daß diese dort vermieden werden, wo ein Absinken der Tonhöhe wünschenswert ist, also vor Zäsuren und am Versschluß. Das ist nun, auch nachdem mögliche Fehlerquellen sorgfältig ausgeschlossen sind, tatsächlich zu beobachten: Die Oxytona stehen vornehmlich zu Beginn metrischer Kola, selten in Zäsurstellen und nehmen im Regelfall gegen Ende des Verses zunehmend ab. Die daraus sich ergebenden steigenden Tendenzen zu Vers- oder Kolonbeginn verknüpfen sich mit den fallenden am Versschluß oder vor Zäsur offenbar zu Melodiebögen.

Aufgrund dieser Überlegungen soll in Diagramm 2 eine Annäherung an den Tonverlauf zweier formelhafter Verse versucht werden, wobei keine getreue Darstellung der Verhältnisse angestrebt wurde.

Weitere Aufschlüsse erhält man bei der Untersuchung der Verteilung der Oxytona in nach verschiedenen Kriterien gefilterten Versen, etwa in allen Versen, die Interpunktion an einer bestimmten Stelle haben, oder Enjambement nach Interpunktion in bukolischer Diärese. Die wichtigsten Ergebnisse seien hier kurz aufgezählt.

- Eine Interpunktion innerhalb des Verses ist stets mit dem Absinken der Stimme verknüpft.
- Starkes Enjambement bedeutet, daß der fallende Teil eines Melodiebogens in den Beginn des folgenden Verses verschoben ist und der Vers mit einem Gipfel endet. Damit ist auch das Enjambement melodisch markiert, nicht dadurch, daß die Pause zwischen den Versen entfällt.
- Wenn kein Enjambement vorangeht, ist die erste Zäsur des Verses die Mittelzäsur, die erste Vershälfte also melodisch nicht weiter untergliedert.
- Die zweite Vershälfte enthält oft noch einen kleineren melodischen Einschnitt in bukolischer Diärese oder danach.

¹⁵ S. Hagel, Zu den Konstituenten des griechischen Hexameters, WS 107/108 (1994/1995) 77-108 (91-108).

- Die Mittelzäsur kann zur Hephthemimeres oder bukolischen Diärese verschoben sein, vor allem, wenn dort interpungiert ist.
- Die melodische Kolongliederung tritt besonders klar zutage, wo sie nicht durch versinterne Interpunktion gestört wird.

Ein Analogieschluß kann bezüglich schwachen Enjambements gezogen werden, wo einem in sich vollständigen Vers eine nicht notwendige Ergänzung nachgeschickt wird, etwa in Form eines Adjektivs. Da der vorangehende Vers wie üblich mit einem Absinken des Tones schließt, aber über die Versgrenze kein syntaktischer Einschnitt ein Hinaufsetzen der Melodie rechtfertigt, kann angenommen werden, daß die Ergänzung ebenfalls noch im tiefen Tonbereich liegt und der hohe Neueinsatz erst danach erfolgt. Das ergäbe eine sprachmelodische Kennzeichnung beider Arten von Enjambement. Abwesenheit von Enjambement bedeutet tiefen Versschluß mit hohem Neueinsatz am Beginn des Verses, starkes Enjambement hohen Versschluß mit Absinken der Tonhöhe im ersten Kolon des Folgeverses, schwaches Enjambement Fortsetzung im unteren Bereich des Sprechtones.

Wahrscheinlich ist auch, daß im Rahmen der skizzierten Versmelodie Gipfelpunkte der Melodien eher auf jene Wörter fallen, die das "Rhema" des Satzes tragen¹⁶.

5. Hat Homer gesungen?

Diese Frage läßt sich anhand unserer Quellen nicht mit absoluter Sicherheit entscheiden. Die Tätigkeit der Epenerzähler, allerdings jener der Heroenzeit (Demodokos, Phemios), ist in der Odyssee unmißverständlich als improvisierender Gesang mit Phorminxbegleitung beschrieben. Die Erzähler selbst (Ilias, Odyssee, Hesiod, Homerische Hymnen) nennen ihre eigene Tätigkeit ἀείδειν, ihre Produkte, bzw. die Form, in der die epischen Stoffe dauerhaft überliefert werden, ἀοιδή (z. B. Od. 24, 196-202). Die Texte der Epen liefern nirgends einen Hinweis darauf, daß sie nicht gesungen, sondern nur gesprochen werden; nur im Sinne von Gesang verständlich ist etwa die Selbstdefinition des Sängers im Apollonhymnus (165-78), die unmittelbar neben die Beschreibung des Singens des Mädchenchors gestellt ist. Auf der

¹⁶ G. Danek, „Singing Homer“. Überlegungen zu Sprechintonation und Epen-gesang, WHB 31 (1989), 1-15 (9 mit Anm. 21).

anderen Seite ist der Lorbeerstab, den Hesiod anlässlich seiner ‚Musenweihe‘ erhält (Theog. 30-4), in der antiken Tradition schon früh als $\rho\acute{\alpha}\beta\delta\omicron\varsigma$ aufgefaßt, wie ihn der Rhapsode wohl spätestens ab dem 6. Jh. hält. Zu diesem Zeitpunkt hat der Stab die Phorminx ersetzt, der Rhapsode singt nicht mehr, sondern rezitiert¹⁷. Auf der anderen Seite enthält die antike Überlieferung Informationen über frühe Musiker, die die Epentexte zu eigener Musik singen, also dem fixierten Text eine reichere musikalische Untermalung zukommen lassen¹⁸.

Aus all dem zeichnet sich folgende historische Linie ab: Am Anfang steht der improvisierende Epengesang zur Phorminx, wobei nach den zahlreichen Parallelen in epischen Traditionen anderer Völker davon ausgegangen werden kann, daß sowohl Wortlaut als auch Melodie mehr oder weniger ‚improvisiert‘ werden, d. h. nicht in fixierter Form vorgegeben und nur reproduziert, sondern in einem schöpferischen Akt jeweils neu hervorgebracht wird. Diese Tradition bricht an einem bestimmten Punkt ab, und wir können dann zwei unterschiedliche Fortsetzungslinien erkennen, von denen allerdings jeweils nur der Endzustand greifbar ist: einerseits das reproduzierende Rezitieren fixierter Texte ohne musikalische Komponente (Rhapsoden), andererseits das ‚Vertonen‘ der ebenfalls fixierten Texte zu einer ‚neuen‘ Musik. Diese Linie führt wohl dann zu einer völlig neuen Form des narrativ-musikalischen Erzählens, wie es bei Stesichoros im 6. Jh. kenntlich wird: Der Sänger-Dichter produziert einen selbständigen Text, wenn auch angelehnt an epische ‚Vorlagen‘, aber in einer rhythmischen Form, die einer stärkeren musikalischen Ausgestaltung eher angemessen ist als der epische Hexameter.

An welchem Punkt innerhalb dieser Entwicklung steht nun Homer, d. h. der/die Dichter von Ilias und Odyssee? Heute herrscht weitgehend Übereinstimmung darin, daß die beiden Großen den Zustand der schriftlichen Fixierung durch den (jeweils) einen monumentalen Dichter repräsen-

¹⁷ Zum Problem vgl. West in seinem Kommentar zu Theog.30.— Die klassische Beschreibung des Rhapsoden findet sich im platonischen Ion.

¹⁸ Als Schlüsselfigur zeichnet sich der Sänger Terpandros ab, dem die antike Musiktheorie auch die Erfindung der siebensaitigen Leier zuschreibt, was wohl den Reflex eines Wissens davon bedeutet, daß Epengesang vor Terpandros von einem Instrument mit weniger Saiten begleitet war.

tieren. Damit ist der auch der Anstoß zum Übergang vom improvisierenden Epenvortrag zur reproduzierenden Wiedergabe eines fixierten Texts gegeben. Wenn dieser Übergang mit dem Wegfall der musikalischen Komponente Hand in Hand ging, so heißt das, daß Homer selbst noch vor diesem Wechsel liegt, diesen Wechsel erst initiiert. Homer war also selbst ein ᾠοδός, der die Technik des improvisierenden Epengesangs erlernt hatte und professionell ausübte. So wie er sich an die in der Technik überlieferten Formelemente der Tradition gebunden fühlte (Formelsprache, Szenentypik), so war für ihn auch die Vortragsweise als Teil der Dichtungstechnik vorgegeben, und er konnte sich von ihr nicht willkürlich befreien. Selbst wenn man also annehmen will, daß Homer beim Niederschreiben der Ilias bewußt nach jedem Wort suchen konnte, also unabhängig vom Zwang des Zeitdrucks der Improvisation war, so steht doch fest, daß er beim Formulieren der Hexameter deren traditionellen Klang, und das heißt, deren melodische Realisierung, im Ohr haben mußte. Es scheint deshalb plausibel, daß die Form des Vortrags, die von Homer für die Ilias intendiert wurde, die traditionell musikalische ist. Die Melodie mußte sich dabei an den Akzenten orientieren, wie bereits mehrfach vermutet wurde¹⁹ und wie es auch in Gesangstraditionen anderer Kulturen belegt ist²⁰, da ansonsten der gezielte Einsatz der Akzente im Vers, wie er statistisch nachweisbar ist, unmöglich wäre.

6. Stimmung der Phorminx

Die Phorminx als jenes Instrument, mit dem der Epensänger seinen Vortrag begleitet, ist in Ilias und Odyssee bestens bezeugt. Der archäologische Befund und Angaben aus dem musikhistorischen Schrifttum der Griechen las-

¹⁹ U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Die Perser*, Leipzig 1903, 85ff.; M.L. West, *The singing of Homer and the modes of early Greek music*, JHS 101 (1981), 113-129.

²⁰ Devine — Stephens (167, unter Verweis auf L. E. N. Ekwueme, *Analysis and analytic techniques in African music*, *African Music* 6 [1980], 89ff): "African song in general is characterized by improvisation. When a soloist sings several verses of a song, he adapts the melody to accommodate the different words of each verse. Soloists are actually chosen for their ability to make quick and appropriate adaptations of the tune to fit the words."

sen darauf schließen, daß dieses Instrument (im Gegensatz zur ‚späteren‘, siebensaitigen Lyra) nur vier Saiten hatte, also nur vier Töne von sich geben konnte. Da die Griechen grundsätzlich keine polyphone Musikbegleitung kannten, kann auch der homerische Aoidē nur auf einer reduzierten Tonskala von vier Tönen gesungen haben. Überlegungen über die Stimmung der vier Saiten können sich von vornherein nur auf die relative Stimmung, also auf das Wesen der Tonskala beziehen, nicht auf die absolute Stimmung, da diese wohl jeder Sänger für seine eigene Tonlage modifizierte. Einen Versuch, die relative Tonskala zu ermitteln, hat Martin West unternommen²¹, der unter Berufung auf eine als ‚alt‘ überlieferte ionische Tonskala *e f a c' d'* und der ebenfalls überlieferten Benennung der Töne (=Saiten) zu einer für den ionischen Epengesang besonders charakteristischen Skala *e f a d'* gelangt. Diese Skala hat den Vorzug, daß sie innerhalb des griechischen Musiksystems sichtlich besonders systemkonform ist (wir haben es mit zwei übereinanderliegenden Quartan zu tun, die im späteren Tetrachordsystem eine so große Rolle spielen werden). Sie stellt zwar zweifellos nicht die einzige Möglichkeit der Rekonstruktion dar, bewährt sich aber in der Praxis, da sie einen zur musikalischen Umsetzung gesprochener Sprache ausreichend großen Frequenzbereich umfaßt.

7. Implementation der Melodie

Die Übertragung der Sprachmelodie mit ihren gleitenden Übergängen ohne fixierte Tonhöhen in echten Gesang erfordert natürlich den Verzicht auf manche Feinheiten der Tonführung zu Gunsten einer starken Stilisierung. Diese Stilisierung ist für das Wesen musikalischer Sprache an sich charakteristisch, und etliches von dem hier Postulierten ist für die Melodieführung griechischer Musik in den Musikfragmenten bestens bezeugt. Trotz der Beschränkung des verfügbaren Tonmaterials können die meisten Grundstrukturen der Sprache aber mit den vier Saiten der Phorminx verwirklicht werden.

Die Stilisierung bringt es mit sich, daß in der Sprache nur sanft steigende oder fallende Linien in Musik auf einem gleichbleibenden Ton gesungen werden. Das ermöglicht insbesondere eine gleichmäßige Abwärtsbewe-

²¹ West, 113-129.

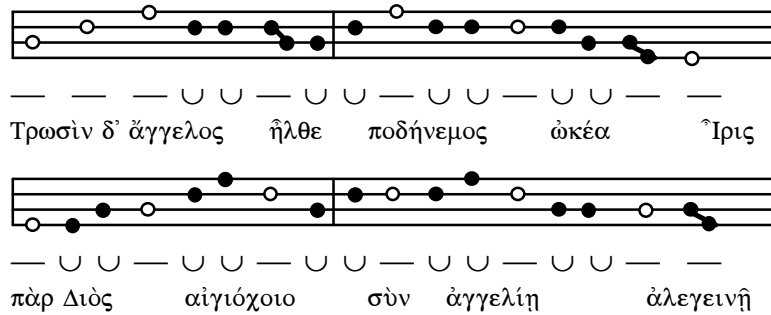


Diagramm 3 : Melodie (B 786f.)

gung gegen Ende des Verses, indem alle Silben eines Wortes bis einschließlich der akzentuierten auf dem Ton der letzten Silbe des vorhergehenden Wortes oder sogar einen Ton tiefer stehen.

Der Akzent wird also immer durch das Fallen des Tones nach der akzentuierten Silbe angezeigt, nicht jedoch unbedingt durch Ansteigen auf ihr.

Ansonsten können die für die Sprech- und Versmelodie gewonnen Erkenntnisse weitgehend problemlos angewandt werden. Der Gravis selbst wird etwa auf einer höheren Tonstufe stehen als die vorhergehenden Silben des selben Wortes, aber nicht höher als die Silben des folgenden, zumindest nicht als dessen Akzent. Den Gravis selbst nicht durch Erhöhung auszudrücken empfiehlt sich im Zusammenhang der Versmelodie öfters bei Präpositionen und anderen Präpositiven, besonders, wenn sie in Folge auftreten, manchmal auch, entsprechend den Musikfragmenten, bei zweisilbigen, vor allem pyrrhichischen Wörtern.

Nicht eindeutig zu beantworten ist die Frage nach der Behandlung des Zirkumflexes. Da dieser sich statistisch nicht auf Aufwärts- oder Abwärtstrends festlegen läßt, ist am ehesten anzunehmen, daß er, wie auch in den Musikfragmenten, sowohl zweimorig fallend, als auch auf einem einzigen Ton realisiert werden konnte. Steht er am Ende eines Wortes, kann er in der ersten Form in eine fallende, in der anderen in eine steigende Bewegung integriert werden. Auf zwei Tönen könnten, zumindest in manchen Fällen, auch akutierte (steigende) Diphthonge gesungen werden, eventuell sogar

Langvokale, vor allem, wo damit Spondeen musikalisch in Daktylen aufgelöst werden.

Diagramm 3 zeigt eine mögliche Übertragung des Sprechtones auf vier distinkte Tonstufen unter Anwendung der aufgezeigten Regeln.

Natürlich bleiben viele Fragen offen. Eine der für das Klangbild wichtigsten ist die Behandlung von Oxytona am Versschluß. Realisiert man diese als Hochton, ergibt sich durch die abschließende Umkehrung des Melodieverlaufs eine markante Klausel, die zur Hervorhebung von Inhalten geeignet erscheint. Das würde zu vielen der betreffenden Wörter gut passen, gerade wo es sich um Eigen- oder Volksnamen (alle Namen auf -εός mit den Haupthelden und dem Hauptgott der homerischen Gedichte; Ἀχαιοί) oder, wo diese selbst nicht oxyton sind, um entsprechende Formeln mit akzentuiertem Schluß handelt (Ἀλέξανδρος θεοειδής etc.; Τρῶες ἀγαυοί; vgl. auch Ἴλιος ἱρή). Auch stimmt dazu die Beobachtung, daß in solchen Versen mit Hochton am Ende, der keine Enjambementfunktion hat, in der zweiten Vershälfte sonst deutlich weniger Oxytona stehen als anderswo, was gewährleisten würde, daß die Melodie bereits früher den Tiefpunkt erreicht, um auf der letzten Silbe nochmals ansteigen zu können.

Andererseits ist auch denkbar, daß in gesprochener Sprache Hochton vor Pause im Frequenzabfall am Ende eines Satzes unterging (in einer Simulation der Frequenzkurve läßt sich dieser Effekt mit bestimmten Parametern nachvollziehen), was sich melodisch am ehesten als Verbleiben auf dem (untersten) Ton ausdrücken ließe. Auch das wäre mit der genannten statistischen Beobachtung vereinbar.

In der Rekonstruktion mag eine Synthese beider Konzepte am sinnvollsten sein, wobei markierte Oxytona eine steigende Klausel erhalten, die Akzentuierung anderer Wörter jedoch (z. B. oxytone Partizipien) der Satzmelodie untergeordnet wird.

Im einzelnen bleibt jedem Interpreten, ob er sich der Wort- und Satzmelodie der griechischen Sprache anzunähern versucht oder dem musikalischen Vortrag, ein gutes Maß an Freiheit der Interpretation. Wir hoffen aber, denjenigen, die dem Klang griechischer Verse näher kommen wollen, als die Schulaussprache und unser Druckakzent gestatten, mit diesen Ausführungen gedient zu haben.