

## 1 Einführung

Das Thema der vorliegenden Arbeit ist der klassische antike, speziell römische Prosarhythmus. Die rhythmische Formung römischer Prosa im hier gemeinten, Ciceros Theorie entsprechenden Sinn ist eine unserer Wahrnehmung verborgene Kunst in doppelter Hinsicht: als eine verdeckt gehaltene Kunst, die vor allem in kämpferischen Gerichtsreden auf die antiken Hörer ihre Wirkung ausüben sollte, ohne ihnen als rhetorisches Mittel bewusst zu werden,<sup>1</sup> und als eine verlorene Kunst, die wir heute in den alten Texten nur so weit erkennen können und schätzen lernen, wie es uns gelingt, die Prinzipien der Prosa-Rhythmisierung zu rekonstruieren.

Es handelte sich um eine anspruchsvolle rhetorische Technik, die, so heißt es *de or.* III 188, nicht *in vulgari ista disciplina* gelehrt wurde, sondern eine gute spezielle Ausbildung und viel Übung erforderte (*or.*200): *id autem bona disciplina exercitatis ... non erit difficillimum*. Cicero, der ihr den mehr als sechzig Kapitel umfassenden Schlussteil seines »Orator« widmet, sieht in ihr einen wesentlichen und krönenden Teil der rhetorischen Kunst römischer Redner und Prosa-Schriftsteller der Epoche, in der die lateinische Sprachkunst unter dem Einfluss griechischer Bildung stand. Das Wissen um diese Kunst ging verloren in Jahrhunderten, in denen Latein nicht mehr als quantifizierend gesprochene Sprache lebte.

In der vorliegenden Arbeit geht es darum, einen Zugang zu ihr wieder freizulegen am Leitfaden der theoretischen Darstellung des Prosarhythmus in Ciceros rhetorischem Werk.

Meine Untersuchung stellt die Weiterentwicklung eines Forschungsansatzes dar, der ebenfalls wieder neu entdeckt werden muss. Sie basiert auf grundlegenden Erkenntnissen von Walter Schmid, dessen 1959 erschienene Studie »Über die klassische Theorie und Praxis des antiken Prosarhythmus«, wie es S. Koster formuliert, "in der Fachwelt registriert, jedoch nicht rezipiert" worden ist.<sup>2</sup>

Schmid gründete auf Aristoteles und Cicero seine Konzeption vom päanisch-kretischen Rhythmus als einem einheitlichen, durchgehenden Maß der Prosa (im Gegensatz zu den punktuell festgestellten Silbenmustern metrischer 'Klauseln') und von der Periode als dem rhythmischen Bauprinzip der Prosa (im Gegensatz zu einer Art des Satzbaus). In der seit langem etablierten *communis opinio derer*, die Prosarhythmus-Forschung als Klausel-Forschung, speziell in der Form der Klausel-Statistik verstehen, galt Schmid's Theorie schnell als abgetan. Es wird zu zeigen sein, dass dieses Urteil und die damit einhergehende abwertende Beurteilung der Prosarhythmus-Theorie Ciceros auf grundlegenden Missverständnissen beruht.

Dieser Sachlage entspricht die dreifache Zielsetzung meiner Arbeit. Intendiert ist

- die philologisch-historische Deutung und Bewertung der für meine Untersuchung relevanten antiken griechischen und römischen Quellen,
- die Auseinandersetzung mit der bis heute vor allem von den Vorstellungen de Groot's geprägten Forschungsliteratur, insbesondere was das Verständnis und die Beurteilung der Erkenntnisse von Schmid betrifft,
- eine systematische Darstellung der klassischen Theorie des Prosarhythmus und eine Handreichung zur Praxis der rhythmischen Analyse antiker Texte für Leserinnen und Leser aus dem Fachgebiet der Latinistik und der Gräzistik.

---

<sup>1</sup> Als Stichwörter seien hier *λανθάνειν* bei Aristoteles (*rhet.* III 8) und *latebit* bei Cicero (*or.*197) genannt.

<sup>2</sup> Koster 2011, 7.

Unter diesen Gesichtspunkten geht es hier nun darum, eine vor allem aus den Zeugnissen von Aristoteles, von seinem Schüler Aristoxenos und von Cicero entwickelte, in sich schlüssige Theorie des klassischen antiken Prosarhythmus systematisch darzustellen und scharf von abweichenden Konzeptionen zu unterscheiden. Die aus diesen antiken Quellen gewonnenen Informationen werden ab Kapitel 4.4 an vielen Stellen durch konkrete Textbeispiele illustriert. Diese Beispiele demonstrieren zugleich das Vorgehen bei der rhythmischen Analyse von Texten verschiedener Autoren, die in der von Cicero beschriebenen Art rhythmisiert sind. Wer will, kann an ihnen rhythmisches und zugleich sinngemäßes Sprechen im Zusammenhang erproben oder sie für eigene Rhythmus-Analysen als Vergleichsmaterial nutzen.

Für das Verständnis des römischen Prosarhythmus im Sinn von Cicero ist es unabdingbar, den Wortlaut auch grundlegender griechischer Testimonien möglichst genau in den Blick zu fassen. Griechische und lateinische Zitate werden teils in einer geeigneten gedruckten Übersetzung geboten, in den meisten Fällen paraphrasiert. Dabei werden aber stets in Klammern die griechischen oder lateinischen Stichwörter hinzugefügt, die in dem jeweiligen Kontext in einer prägnanten terminologischen Bedeutung aufgefasst und reflektiert werden müssen.

Diese im Ursprung griechische Terminologie gilt es zu deuten und in den lateinischen, zum Teil auch nur indirekten Formulierungen Ciceros zu erkennen. Das beginnt mit dem Begriff des ‘Rhythmus’ selbst. So ergibt sich folgende Disposition:

- In Kapitel 2 wird der Begriff ‘Rhythmus’ thematisiert. Im Zentrum steht eine eingehende, in wesentlichen Punkten neue und stringente Deutung der systematisch dargestellten Rhythmus-Theorie des Aristoxenos und der Nachweis eines mit der Konzeption von Aristoxenos kompatiblen, klassischen Rhythmus-Begriffs auch bei Aristoteles und bei Cicero. Dieser ist sowohl vom Rhythmus-Begriff anderer antiker Autoren wie Aristides Quintilianus, Demetrios oder Dionysios von Halikarnass zu unterscheiden als auch vom konventionellen, metrisch definierten Rhythmus-Begriff der modernen Prosarhythmus- und Metrik-Forschung.
- In Kapitel 3 werden auf dieser Grundlage die beiden Kapitel interpretiert, in denen Aristoteles im dritten Buch seiner »Rhetorik« den Rhythmus als Maß (rhet. III 8) und Form (rhet. III 9) der Prosa behandelt.
- In Kapitel 4 wird die Prosarhythmus-Theorie Ciceros ausführlich dargestellt. Sie wird an den von Cicero selbst gewählten und kommentierten Beispielzitaten und weiteren Textbeispielen von Cicero und Caesar, Livius, Plinius und Mark Aurel demonstriert.
- In Kapitel 5 wird aufgezeigt, dass Quintilians Theorie des ‘Prosarhythmus’ (*oratorius numerus*) mit Ciceros Begriff des ‘Prosarhythmus’ (*oratio numerosa*) grundsätzlich zwar ganz unvereinbar ist, dass aber gewisse Äußerungen Quintilians zu konkreten Details dennoch geeignet sind, auf bestimmte Stellen aus Reden Ciceros, die Quintilian als Beispiele zitiert, Licht zu werfen.
- In Kapitel 6 findet aus der Perspektive, die sich im Verlauf der eingehenden und differenzierenden Betrachtung der antiken Zeugnisse in den Kapiteln 2-5 ergeben hat, abschließend die Auseinandersetzung mit repräsentativen Beiträgen zur Prosarhythmus-Forschung seit etwa 1900 statt. Einerseits steht dabei die Bewertung der antiken Prosarhythmus-Theorien, vor allem die negative Bewertung der Theorie Ciceros durch die Forschung im Fokus. Andererseits werden im direkten Vergleich mit der von mir angewandten Praxis der Prosarhythmus-Analyse die modernen Untersuchungsmethoden bis hin zur digitalen Klauselstatistik kritisch beurteilt.

Die vorliegende Untersuchung baut in wesentlichen Punkten nicht auf den in der Prosarhythmus- und Metrik-Forschung derzeit herrschenden Meinungen auf, sondern sie verfolgt einen fundamental anderen Ansatz. Dieser Ansatz kann nur in der Weise dargestellt werden, dass ein thematischer Komplex zunächst vollständig entwickelt wird. Dabei kommen zwangsläufig Konzepte ins Spiel, die in der aktuellen Forschung umstritten sind oder gar nicht mehr diskutiert werden. Eine Auseinandersetzung mit den aktuellen Auffassungen erfolgt dann jeweils im Anschluss daran in einem eigenen Kapitel. Sie ist grundlegend dafür, dass der von mir anfangs gewählte gedankliche Ansatz zielführend ist. Durch dieses Verfahren tritt erstens der zentrale Gang der Untersuchung der relevanten antiken Quellen klar hervor. Zweitens können auf diese Weise unterschiedliche Deutungen in ihrem je eigenen Kontext erörtert werden und auch Aspekte berücksichtigt werden, die in den jeweils gerade zu interpretierenden Texten nicht direkt zur Sprache kommen.

In allen Teilen, sowohl bei der Entwicklung der hier entwickelten Theorie als auch bei der Widerlegung abweichender Theorien, ist immer die entscheidende Frage, welches Verständnis der Details zu einem in sich widerspruchsfreien Verständnis des jeweiligen Ganzen führt und von welcher Konzeption des Ganzen her sich am besten die meisten Details erklären lassen. Dabei wird es sich als notwendig erweisen, bestimmte Konzepte neu und unvoreingenommen zu betrachten.

Um das an einem Beispiel deutlich zu machen: Gleich in Kapitel 2.2 gebrauche ich das Wort 'Iktus' zur Benennung einer Erscheinung, für die eine Benennung gewählt werden muss, ohne damit, wie zum Beispiel Stroh<sup>3</sup>, die Vorstellung eines künstlichen Wortakzents zu verbinden. Wer zu denen gehört, die er als "Leugner des Iktus"<sup>4</sup> bezeichnet, wird vielleicht geneigt sein, schon hier alles Weitere als einen vermeintlich überholten Forschungsstand abzuweisen.<sup>5</sup> Für eine differenzierte philologisch-historische Beurteilung der antiken Quellenlage ist es aber unabdingbar, allzu vertraute Vorannahmen zu vermeiden. Um die Klärung der Frage, ob und in welchem Kontext und in welcher Bedeutung der Begriff 'Iktus' im Rahmen der antiken Rhythmus-Theorie seinen Ort und seinen Sinn hat, geht es, aus verschiedenen Blickwinkeln, in allen Teilen des Kapitels 2. Erst mit dem letzten Abschnitt (2.7) sind alle Bausteine der hier entwickelten Theorie beisammen, die für eine Diskussion über den Terminus 'Iktus' und seine Bedeutung relevant sind.

In diesem Zusammenhang sei auf einige grundsätzliche Schwierigkeiten der philologischen Interpretation hingewiesen, deren man sich gerade auch bei den Texten von Aristoteles und Cicero bewusst sein muss:

Allgemein gilt, dass einzelne Aussagen in ihrem je eigenen Kontext betrachtet werden müssen. Die Tatsache, dass ein Gedanke nicht explizit ausgedrückt wird, bedeutet nicht an sich, dass er nicht im Rahmen eines Gedanken-Zusammenhangs implizit vorhanden ist und mitgedacht werden muss – wenn das, was explizit gesagt wird, ihn logisch voraussetzt.

---

<sup>3</sup> Stroh 1990, 88 im Rahmen einer detaillierten Darstellung des alten Forschungsstreits.

<sup>4</sup> Ausdruck von Stroh 1990, 90.

<sup>5</sup> Tatsächlich ist er nicht überholt; in ihrem Forschungsbeitrag "Notizen zu Nietzsches Deutung von Arsis und Thesis" kommt K. Glau (1998, 234) zu dem Ergebnis, die Theorie, "daß es im Vers der griechischen Musik keinen dynamischen Akzent gegeben habe," sei "einer erneuten Prüfung bedürftig." Eine erneute, gründliche Prüfung der antiken Zeugnisse ist, soweit ich sehe, seither nicht erfolgt.

Es ist zu bedenken, dass weder die Prosarhythmus-Theorie des Aristoteles noch die Ciceros in der systematischen Form eines Prosarhythmik-Lehrbuchs dargestellt ist. Aristoteles behandelt den Rhythmus in nur zwei Kapiteln im dritten Buch seiner »Rhetorik«. <sup>6</sup> Cicero widmet in seinem »Orator« dem Rhythmus mehr als sechzig Kapitel. Er betont aber (or.112), dass er nicht als Lehrer (*praecipendi causa*) zu Schülern, sondern als Kritiker, als Sachkundiger im gelehrten Austausch mit ebenfalls Sachkundigen spreche: *illud tamen quod iam ante diximus meminimus: nihil nos praecipendi causa esse dicturos atque ita potius acturos ut existimatores videamur loqui, non magistri*. Kurz darauf (or.117) sagt er es noch einmal: *iudicem esse me, non doctorem volo*. Bezeichnend dafür ist auch die Gegenüberstellung von *sermo* und *ars (intima)* in Ciceros Bemerkung zur Art seiner Behandlung gerade des zentralen Themas 'Wesen des Rhythmus' (or.179 ... *non huius instituti sermonis est sed artis intimae*). Das 'innerste' Fachwissen wird nicht offen preisgegeben.

Die Tatsache, dass ein bestimmter Begriff oder eine bestimmte Formulierung bei zwei oder mehr antiken Autoren vorkommt, bedeutet wiederum auch nicht an sich, dass sie damit dasselbe meinen. Man hat es mit konventionellen Ausdrucksweisen zu tun, die über ein Jahrtausend hin tradiert wurden. <sup>7</sup> Es ist daher unabdingbar, historische Entwicklungen im Blick zu haben, die aber nicht nur linear verliefen, sondern dazu führten, dass unterschiedliche und unvereinbare Lehrmeinungen gleichzeitig kursierten und dass wir bei den späteren Autoren vielfach auch konventionelle Versatzstücke aus verschiedenen, nicht zueinander passenden Quellen zusammengestellt finden.

Bei eingehender und präzise differenzierender Prüfung der antiken Quellen zeigt sich, dass Aristoteles und Cicero von Aristoxenos her gedeutet werden können, dass aber Aristoxenos nicht von Aristeides Quintilianus her, Aristoteles nicht von Demetrios her, Cicero nicht von Quintilian oder Dionysios von Halikarnass oder den spätantiken Grammatikern her gedeutet werden kann.

---

<sup>6</sup> Vgl. Fuhrmann (1982, 144 f.) zu der Textgestalt von Aristoteles' »Poetik«: "Er [Aristoteles] erklärt am Ende von Kap.15 [1454b], daß ein bestimmtes Problem in den »veröffentlichten Schriften« hinreichend behandelt worden sei. Diese »veröffentlichten Schriften« sind offenbar mit Werken identisch, die Aristoteles sonst als »exoterische Schriften« zu bezeichnen pflegt, als Werke also, die für ein breiteres Publikum bestimmt und daher sorgfältig ausgearbeitet waren – sie hatten, nach dem Vorbilde Platons, fast stets Dialogform. Alle übrigen Schriften hingegen (zu denen auch die *Poetik* gehört) dienten lediglich dem inneren Gebrauch der Schule, der Aristoteles vorstand, als Gedächtnisstütze für weitere Forschungen und für den Lehrvortrag; man bezeichnet sie heute (mit einem antiken Begriff) als akroamatische, d. h. für Hörer bestimmte, oder (mit einem modernen Begriff) als esoterische Schriften – sie hatten, da sie ja für Außenstehende nicht vollauf verständlich zu sein brauchten, eine mehr oder minder skizzenhafte [...] Zweckform. [...] der Hellenismus kannte nur die exoterischen Schriften [...]. Doch im 1. Jahrhundert v. Chr. wandelte sich das Bild: man veranstaltete damals eine Aristoteles-Ausgabe, und in diese Ausgabe nahm man fast alle akroamatischen und keine einzige exoterische Schrift auf. Hiermit wurde die Überlieferung für alle Zeiten fixiert [...]."

<sup>7</sup> Vergleiche Luque Moreno 1995, 129; 147: "la teoría y la escuela, especialmente en el mundo antiguo, tienden siempre a ser conservadoras, dejando sentir en sí mismas el lastre de la tradición. De este modo, la historia de los términos que estamos estudiando, su constitución como tales tecnicismos, sus posteriores cambios e incluso sus posibles tergiversaciones, son un síntoma y reflejo especialmente vivo de la historia de la rítmica y la métrica antiguas."

Zu diesen an sich schon komplizierten, mit den Schichten einer archäologischen Grabungsstätte vergleichbaren historischen Gegebenheiten kam im 20. Jahrhundert ein weiteres Problem hinzu: der Einfluss der strukturalistischen Linguistik auf die Prosarhythmus-Forschung. Er bewirkte, dass seither weitgehend nicht die antike Metrik als ein Teilgebiet der antiken Rhythmik<sup>8</sup>, sondern die Metrik als ein Teilgebiet der Linguistik<sup>9</sup> und die Rhythmik als ein Teilgebiet der Musik<sup>10</sup> betrachtet wird.

Es wird dann grundsätzlich angenommen, dass rhythmische Strukturen in der Sprache nur durch Elemente der Sprache selbst in Erscheinung treten können und dass dafür im klassischen Griechisch oder Latein ausschließlich die bestimmten Quantitäten der Silben in Betracht kommen.<sup>11</sup> Diese Einengung ist aber fragwürdig, sobald man ‘Sprache’ nicht ausschließlich als schriftlich notierten Wortlaut, sondern als gesprochenen und gehörten Wortlaut versteht: ‘Sprache’ als das, was mit der Sprechstimme realisiert wird.<sup>12</sup>

Antike Hörbeispiele haben wir leider nicht. Aber genau an diesem Punkt zeigt sich, welche Bedeutung die Erforschung des Rhythmus in der Prosa auch im Hinblick auf den Bereich der antiken Dichtung und das Forschungsgebiet der Metrik hat: Den insgesamt späten Zeugnissen der antiken Metriker und Grammatiker treten wichtige Zeugnisse von Autoritäten früherer Epochen aus dem Bereich der Rhythmik und der Rhetorik gegenüber.

---

<sup>8</sup> Siehe dazu Riemann 1967, Musiklexikon Band III, 803 s.v. “Rhythmus”: “Um einer Verwechslung mit dem *Metrum*begriff vorzubeugen, wurde Rh. dahingehend charakterisiert, daß er keine normative Begrenzung im Sinne der mit festen (Vers-)Maßen rechnenden Metrik haben muß und außerdem keine normative Folge von Kürzen und Längen zu enthalten braucht. Mit der Bestimmung *omne metrum rh., non omnis rh. metrum est* resümierte Augustinus (De musica III, 2) die seit hellenistischer Zeit gültige Auffassung.”

<sup>9</sup> Siehe zum Beispiel Luque Moreno 1994, 29 ff.; Keeline/Kirby 2019, 163.

<sup>10</sup> So spricht Snell (1962, 30) von “der ‘Rhythmik’, d.h. von der Gestaltung, die die Verse durch die Musik erhielten”; siehe neuerdings Lynch 2016; Detel 2021.

<sup>11</sup> Siehe Luque Moreno 1994, 37; J. Leonhardt, DNP Band 8 (2000) s.v. “Metrik”: “Auch bei der rhythmischen Ausgestaltung von Prosatexten [...] waren in der griech.-röm. Ant. allein die Silbenquantitäten maßgeblich”.

<sup>12</sup> Zu der Tatsache, dass der Rhythmus in modernen Handbüchern zur antiken Metrik meist ausgeklammert sei, vermerkt Zamminer (DNP Band 10 (2001) s.v. “Rhythmik”): “Doch beginnt mit dem Versvortrag das Problem seiner Deutung.”

## 2 'Rhythmus' im Sinn von Aristoteles, Aristoxenos und Cicero

### 2.1 'Rhythmus' im Sinn von Aristoteles (rhet. III 8-9):

Die Funktion des Rhythmus in der Kunst-Sprache;

die Forderung nach Rhythmus in der Prosa (rhet. III 8. 1408b 21-32)

“Was ist aber Rhythmus?” Im Rahmen seiner Antwort auf diese Frage, mit der Georgiades<sup>13</sup> das Kapitel VIII (“Rückblick”) seines Buches »Musik und Rhythmus bei den Griechen« beschließt, zitiert er folgende Ausführungen von Werner Jaeger zur Grundbedeutung des griechischen Wortes ῥυθμός:

“Jaeger geht von dem ältesten Beleg (7. Jahrhundert) des Wortes <Rhythmus> aus, einem Archilochos-Zitat: <... Erkenne, welcher Rhythmus den Menschen in seinen Banden hält> ... und fügt hinzu: <Das Auf und Ab [des menschlichen Glücks, wovon bei Archilochos die Rede ist] darf jedoch nicht dazu verführen, nun in dem ‘Rhythmus’ bei Archilochos das Fließende zu sehen, das für modernes Gefühl wohl die natürliche Wirkung des Rhythmischen ist und sich sogar auf eine sprachliche Ableitung von ῥέω ‘fließen’ zu stützen pflegt. Sie wird durch die klaren Tatsachen der Wortgeschichte widerlegt, die beweist, daß die spezielle Anwendung des Wortes auf Tanzbewegung und Musik ... sekundär ist und die Grundbedeutung eher verdeckt ... Daß der Rhythmus die Menschen ‘hält’ – ich habe geradezu übersetzt ‘in Banden hält’ –, schließt jeden Gedanken an einen Fluß der Dinge aus. Wir denken an den Prometheus des Aischylos, der in dem Eisengeflecht seiner Fesseln regungslos festgehalten ist und von sich sagt: Ich bin hier in diesen ‘Rhythmus’ gebannt, oder an Xerxes, von dem Aischylos sagt, er habe den Fluß des Hellespont in Fesseln gelegt und den Wasserweg über ihn ‘in eine andere Gestalt (Rhythmus) gebracht’, d. h. in eine Brücke umgestaltet, und ihm feste Bande umgelegt. Hier ist Rhythmus gerade das, was der Bewegung, dem Fluß die Schranke, das Feste auferlegt, und das ist es, was auch für Archilochos einzig paßt. So spricht auch Demokrit im echten alten Sinne vom Rhythmus der Atome und versteht darunter nicht etwa ihre Bewegung, sondern, wie bereits Aristoteles treffend den Sinn wiedergibt, ihr ‘Schema’. Und so haben richtig auch schon die antiken Erklärer bei Aischylos das Wort interpretiert. Offenbar ist es nicht eine bildliche Übertragung vom Musikalischen her, wenn die Griechen vom Rhythmus eines Baus oder einer Statue reden, und die Uranschauung, die der griechischen Entdeckung des Rhythmus in Tanz und Musik zugrunde liegt, ist gleichfalls nicht das Fließen, sondern umgekehrt Halt und feste Begrenzung der Bewegung.»

Damit ist auch die Leitvorstellung benannt, die Cicero im »Orator« (228) abschließend (*de utilitate*) unter Berufung auf Aristoteles mit dem Begriff der durchrhythmisierten Prosa (*oratio numerosa*) verbindet: *quod ait Aristoteles et Theophrastus, ne infinite feratur ut flumen oratio*. Der Rhythmus soll bewirken, dass die Rede nicht unbegrenzt dahinfließt. Rhythmus in diesem Sinn wird in rhythmisierter Prosa wie in Versen beim Sprechen hörbar als geordnete Bewegung im Zeitverlauf; er kann als tektonische Form sichtbar gemacht werden durch Notierung eines rhythmisch-kolometrischen Schemas.

Wie man sich das vorzustellen hat, sagt Aristoteles im dritten Buch seiner »Rhetorik« in den Kapiteln 8 und 9. Da sie für die von Cicero im »Orator« dargestellte Prosarhythmus-Theorie grundlegend sind, bildet die Interpretation dieser zwei Kapitel, die Aristoteles’ Prosarhythmus-Theorie enthalten, den ersten Teil meiner Untersuchung. Die Hauptaussagen sind:

---

<sup>13</sup> Georgiades 1958, 64-66.

- Die Prosa soll Rhythmus haben, Rhythmus aber 'nicht genau' (μὴ ἀκριβῶς).
- Der auf die Prosa angewandte Rhythmus ist der päanische Rhythmus.
- Die Anwendung dieses Rhythmus auf die Prosa geschieht auf die eine oder andere von zwei Weisen: rhythmisierte Prosa hat entweder die Form der λέξις εἰρομένη oder die Form der λέξις κατεστραμμένη.

Um den ersten Punkt geht es in der ersten Hälfte von Kapitel 8 (rhet. III 8. 1408b 21-32). Aristoteles sagt dort über die Form des Prosa-Ausdrucks (τὸ σχῆμα τῆς λέξεως): Sie darf nicht Versmaß haben wie ein Gedicht (δεῖ μῆτε ἔμμετρον εἶναι), weil das erstens unglaubwürdig wirkt und weil zweitens das allzu regelmäßig Wiederkehrende des Rhythmus von der Sache ablenkt; sie darf aber auch nicht unrhythmisch sein (μῆτε ἄρρυθμον).

Diese letztere Forderung begründet er mit einem allgemeinen, elementaren geistig-seelischen Bedürfnis nach Begrenzung: 'denn unerfreulich (ἀηδές) und unerkennbar (ἄγνωστον) ist das Unbegrenzte (τὸ ἄπειρον)'. Dies ist der Gedanke, von dem Aristoteles' Prosarhythmus-Theorie ausgeht; es folgt ihr Kernsatz: περαίνεται δὲ ἀριθμῶ πάντα · ὁ δὲ τοῦ σχήματος τῆς λέξεως ἀριθμὸς ῥυθμὸς ἐστίν, οὗ καὶ τὰ μέτρα τμητά.

'Begrenzt aber wird alles durch Zahl'. Diese Feststellung entspricht unserer Erfahrung in allen möglichen konkreten Situationen. Man erlebt zum Beispiel Zeit als begrenzt und erkennbar, wenn man zählen kann, wie oft von einem bestimmten Zeitpunkt an etwa eine Uhr schlägt oder die Sonne aufgeht – wenn man also einen Zeit-Abschnitt in Stunden beziehungsweise Tagen, das heißt in einer Maß-Einheit, messen kann. Ebenso dient der Orientierung im Raum, der Bestimmung eines Standortes, zum Beispiel das Abzählen von Längen- und Breitengraden.

Begrenzt also ist das in seiner Abmessung Bestimmte, und Abmessung geschieht durch Zählen von Maß-Einheiten. So spricht Aristoteles im folgenden Kapitel von 'Zahl, mit der gemessen wird': ἀριθμὸν, ᾧ μετρεῖται (9. 1409b 7f.). 'Zahl' ist also das 'Zahlhafte' oder 'Zahl-Element': das, was entsprechend dem, was jeweils zu messen ist, abzählbare Maß-Einheiten liefert.

'Die Zahl der Form des Prosa-Ausdrucks aber ist der Rhythmus, von dem auch die Metren abschneidbar sind.' Die zwei Schlüsselwörter dieses Satzes, ἀριθμὸς und ῥυθμὸς, sind im griechischen Wortlaut unmittelbar zusammengerückt. Ihre so pointierte Stellung hebt hervor, dass die beiden Begriffe im Zusammenhang mit Wort-Material geradezu gleichzusetzen sind. Dieser seiner Eigenschaft und Funktion als Zahl-Element entsprechend wird ῥυθμὸς von den Römern mit dem Wort für 'Zahl' selbst wiedergegeben: *numerus*.<sup>14</sup> Rhythmus also macht, dass man bei Prosa-Wortfolgen etwas zählen kann. Dadurch sind sie messbar, und sofern sie in ihrem Maß bestimmt sind, sind sie begrenzt. Sofern eine Prosa-Wortfolge auf ein bestimmtes Maß begrenzt ist, hat sie eine bestimmte erkennbare und erfreuliche Form.

Diese Wirkungsweise des Rhythmus als Maß- und Form-Prinzip in der Prosa wird dem Leser konkret vorstellbar durch den Zusatz, den Aristoteles zu ῥυθμὸς noch hinzufügt: οὗ καὶ τὰ μέτρα τμητά. Mit μέτρα sind die Versmaße gemeint; τμητός hat nach dem griechisch-englischen Lexikon von Liddell/Scott/Jones (LSJ) die Bedeutung "shaped by cutting". 'Auch' die Verse der Dichtung sind 'Abschnitte' von 'Rhythmus'. Jeder kann sich vorstellen, dass man zum Beispiel daktylische 'Hexa-meter' 'abschneidet', indem man von daktylischem Rhythmus immer sechs Maß-Einheiten ('Füße') abzählt. 'Auch' bezeichnet offensichtlich eine Analogie zwischen Versen und rhythmischer Prosa; auch bei rhythmischer Prosa handelt es sich also um 'Abschnitte' von 'Rhythmus'. Es fragt sich: Was für Abschnitte? Von was für Rhythmus?

<sup>14</sup> Cicero or.67: *numerus ... qui Graece ῥυθμὸς dicitur*.

Zunächst aber zurück zum Gedankengang des Aristoteles; er führt in vier Schritten zu der Forderung hin, die in negativer Formulierung (μήτε / μήτε) indirekt schon gestellt worden ist:

Unerfreulich und unerkennbar ist das Unbegrenzte.

Begrenzung erfolgt allgemein durch Zahl.

‘Zahl’ bedeutet im speziellen Fall einer Wortfolge ‘Rhythmus’.

Rhythmus soll die Rede deshalb haben.

Aristoteles präzisiert: sie soll aber – wie oben gesagt – nicht Vers-Maß (μέτρον) haben, und sie soll Rhythmus ‘nicht genau’ (μη ἀκριβῶς) haben, sondern nur ‘bis zu einem gewissen Grad’ (μέχρι του). Bevor man sich eine Vorstellung davon bilden kann, was ‘Rhythmus, nicht genau’ ist, muss nun zunächst festgestellt werden, was für Aristoteles ‘Rhythmus’ überhaupt ist.

## 2.2 Zum Verhältnis von Rhythmus und Metrum

Aristoteles’ Satz vom ‘Rhythmus, von dem auch die Metra abgeschnitten / abschneidbar (τιμητά) sind’, entspricht der Vorstellung derer, die man modern als Rhythmometriker im Gegensatz zu den Rhythmikern bezeichnen kann. In der Antike nannte man die einen die (Rhythmik und Metrik) ‘Verbindenden’ (συμπλέκοντες), die anderen die (Rhythmik und Metrik) ‘Trennenden’ (χωρίζοντες).<sup>15</sup> Über die Grundauffassungen dieser beiden Schulen schreibt Aristeides Quintilianus (I 23, S.45) sinngemäß Folgendes: Die einen sagen, das Versmaß unterscheide sich vom Rhythmus wie ein Teil von einem Ganzen (ὡς μέρος ὅλου); Abschnitt von Rhythmus (τομὴ ῥυθμοῦ) nämlich nennen sie es. – So versteht Aristoteles das Verhältnis von Rhythmus und Metrum, wenn er in seiner »Rhetorik« die Formulierung ῥυθμός, οὐ καὶ τὰ μέτρα τιμητά gebraucht und in seiner »Poetik« (1448b) die Versmaße als ‘Teilstücke der Rhythmen’ bezeichnet: τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστὶ φανερόν. ‘Die Rhythmen’ sind hier als infinite Reihen rhythmisch-metrischer Elemente wie z.B. daktylischer oder jambischer Füße gedacht. Aristeides Quintilianus erklärt weiter, was dagegen die anderen sagen: Das Metrum sei vom Rhythmus der Materie nach (κατὰ τὴν ὕλην) verschieden. Während beides aus zwei ungleichen Elementen (ἐκ δυοῖν ἀνομοίων) entstehe, habe der Rhythmus sein Wesen in Ars (ἄρσις) und Thesis (θέσις), das Metrum aber in Silben und ihrer Ungleichheit. So komme ein Rhythmus auch bei gleichen Silben zustande und aus entgegengesetzten Versfüßen, ein Metrum (aus sich selbst heraus) aber niemals, wenn sich alle Silben gleich verhielten, und nur selten bei entgegengesetzten Füßen. Das heißt, daktylischer Rhythmus etwa kann nicht nur dann bestehen, wenn die Silbenfolge  $\sim\sim$  gegeben ist, sondern auch dann, wenn an die Stelle der Kürzen eine zweite Länge tritt ( $\sim$ ), und ein Anapäst ( $\sim\sim$ ) bleibt rhythmisch ein Anapäst sogar auch dann, wenn durch Kontraktion der beiden Kürzen und Auflösung der Länge in zwei Kürzen ( $\sim\sim$ ) das metrische Erscheinungsbild des dem Anapäst entgegengesetzten Fußes, des Daktylus, entsteht. Umgekehrt kann daher eine bestimmte Folge von langen und kurzen Silben in Bezug auf den Rhythmus unbestimmt sein.

Ein besonders einleuchtendes, antikes Beispiel für rhythmische Ambivalenz ist das von Caesius Bassus bei Rufinus (GL VI, 555). Er sagt: *Iambicus autem, cum pedes etiam dactylici generis adsumat, desinit iambicus videri, nisi percussione ita moderaveris, ut, cum pedem supplodes, iambum ferias ...*: ‘Der jambische Vers aber, da er Füße auch des daktylischen Geschlechts aufnimmt, hört auf, als jambischer zu erscheinen, wenn du ihn nicht durch den Schlag

<sup>15</sup> Aristidis Quintiliani De musica libri tres, ed. R. P. Winnington-Ingram, Leipzig 1963, I 18, S.38. Diese Ausgabe des Werks mit ihrer Seitenzählung wird im Folgenden zugrunde gelegt.

(*percussione*) so ins Maß bringst (*moderaveris*), dass du, wenn du den (Vers-)Fuß dazu schlagen / klatschen / stampfen willst (*supplodes*), den Jambus schlägst (*ferias*) ...'

Er wolle das am Beispiel eines Trimeters von Terenz deutlicher machen: *quod dico, exemplo faciam illustrius. est in Eunucho Terentii statim in prima pagina hic versus trimetrus: 'exclisit, revocat: redeam? non si me obsecret.' hunc incipe ferire: videberis heroum habere inter manus.* Wenn man anfangs, diesen Vers zu schlagen, werde man meinen, es mit einem Herous, einem daktylischen Hexameter, zu tun zu haben.

Tatsächlich kann man, wenn man vor die Aufgabe gestellt wird, diesen Vers zu lesen, nicht von Anfang an wissen, ob es sich um den jambischen Trimeter von Terenz (Eun. I. i. 4) handelt:

*exclisit. revocat. redeam? non si me obsecret.*

oder um den daktylischen Hexameter von Horaz (serm. 2, 3, 264):

*'exclisit. revocat. redeam? non si obsecret.' ecce*

Dass eine Silbenfolge verschiedene Rhythmen annehmen kann, ist in der Dichtung nicht der Normalfall; es ist aber möglich, in der Prosa häufig, und es ist der Fall, der sichtbar werden lässt, was am 'Fuß' 'rhythmisch' und was 'metrisch' ist. Der jambische oder daktylische Rhythmus wird hier nicht schon durch die langen und kurzen Silben der Wortfolge

*exclisit. revocat. redeam? non ...*

— — — — —

als solche erkennbar, sondern durch die eine oder andere Art, sie nach Arsis und Thesis zu unterscheiden. Die Stellen, die gemäß dem jeweiligen Rhythmus durch 'Schläge', zum Beispiel Klatschen, markiert werden können, sind die Thesis-Stellen, die als stärker betonte Stellen des Fußes gegenüber den relativ schwächer betonten Arsis-Stellen hervortreten. Diese hörbare Ungleichheit von Arsis und Thesis ist die Voraussetzung dafür, dass Füße als Maßeinheiten eines Rhythmus wahrnehmbar und zählbar sind. Der Begriff, der sich zur Bezeichnung der rhythmischen Betonung – durch entsprechende Bewegung der Stimme, nicht durch die begleitende Bewegung eines Körperteils, und neben, nicht anstelle der Wortbetonung – anbietet, ist 'Iktus', nicht im modernen Sinn von "künstlicher Wortakzent"<sup>16</sup>, sondern in dem Sinn, in dem Horaz den Ausdruck in seiner »Ars poetica« (ars 253) gebraucht, wenn er sagt, der jambische Trimeter 'gebe je sechs Ikten her' (*cum senos redderet ictus*).<sup>17</sup>

Kurz gesagt: Um die Wortfolge *exclisit. revocat. redeam? non si ...* rhythmisch zu bestimmen, muss man sie jambisch oder daktylisch iktieren. Um den jeweiligen Rhythmus im Schriftbild deutlich zu machen, braucht man ein zusätzliches Zeichen. Ich verwende zu diesem Zweck im Folgenden einen Punkt so, wie er auch in Übersetzungen griechischer Dichtung gebraucht wird, um gemäß dem Versmaß betonte Silben zu kennzeichnen. Zugleich sei hier eine von S. Koster<sup>18</sup> übernommene Schreibweise eingeführt, die meiner Erfahrung nach beim Lesen kolometrisch notierter Texte sehr hilfreich sein kann: Ich kennzeichne den ersten Teil von Doppelkürzen an rhythmisch betonten Stellen sowie kurze Schluss-Silben an rhythmisch betonten Stellen durch ein Kürze-Zeichen mit Punkt:  $\overset{\cdot}{\text{v}}$ . Die mit Ausnahme des Schlusses identischen Verse, der jambische Trimeter und der daktylische Hexameter, stellen sich dann rhythmisch so dar:

<sup>16</sup> Siehe z.B. DNP Band 8 (2000) s.v. "Metrik", Übersicht "Metrische Sachbegriffe".

<sup>17</sup> Siehe die ausführliche Behandlung dieser Fragen in den Kapiteln 2.6 und 2.7.

<sup>18</sup> Koster 2011, 10.



immer die gleiche Dauer, wohl aber das gleiche Verhältnis zwischen ihren Dauern: die kurze sei halb so lang wie die lange, die lange doppelt so lang wie die kurze.

Aus dem Umkreis von Aristoteles erwächst demnach bei Aristoxenos als neue Errungenschaft die Abstraktion des rhythmischen vom metrischen Aspekt des rhythmometrischen Fußes. Seine systematische Entwicklung der rhythmischen Grundbegriffe sei hier kurz zusammengefasst, zunächst die Hauptgedanken der Kapitel 1-9:

Aristoxenos erklärt (Kap.1), dass er im zweiten Buch der »Elementa rhythmica« speziell den Rhythmus in der 'Musik' (ἐν μουσικῇ) thematisieren wird.

Hier sei vorweg erklärt, dass in Kapitel 9 dem Begriff μουσική drei Arten des Ausdrucks zugeordnet werden, die beim Chortanz eine Einheit bilden: der verbale Ausdruck (λέξις), die Melodie (μέλος) und die Körperbewegung (κίνησις σωματική). Im Zusammenhang mit den 'Teilen' dieser Arten der 'Bewegungen' wird in Kapitel 11 die φωνὴ λέγουσα und μελωδοῦσα unterschieden: "I am speaking of movements of the voice in speaking or singing and of the body in its gestures and dance movements and similar such movements."<sup>23</sup>

Beim Prosa-Rhythmus sind ausschließlich die Wortfolgen der Lexis in ihrer Eigenschaft als gesprochene Silbenfolgen betroffen. Es liegt daher nahe, im Folgenden Beispiele vor allem aus dem Bereich der Lexis zu wählen. Einige von Aristoxenos' Vorstellungen sind aber von der heutigen, Sprachkunst und Musik trennenden Denkgewohnheit her leichter nachvollziehbar, wenn man im Blick behält, dass in gleicher Weise von Silben wie auch von Tönen die Rede ist.

Ausgangspunkt der Betrachtung ist (2) die allgemeine Feststellung, dass es beim Rhythmus um Zeitwerte (χρόνοι) und ihre Wahrnehmung (αἴσθησις) geht.

Es ist, so fährt Aristoxenos (3) fort, grundsätzlich zu unterscheiden zwischen dem Rhythmus (ῥυθμός) und dem Rhythmisierbaren<sup>24</sup> (ῥυθμιζόμενον), die ihrem Wesen nach verschieden sind (δύο φύσεις) und sich zueinander verhalten wie die Form (σχῆμα) zum Formbaren (σχηματιζόμενον), Form und Stoff. So kann zum Beispiel ein- und dieselbe Wortfolge verschiedene rhythmische Formen annehmen nicht gemäß ihrem eigenen Wesen, das heißt als konkrete Reihe von langen und kurzen Silben, sondern gemäß dem Wesen des jeweiligen Rhythmus, den sie annimmt (4). Der Rhythmus ist nicht gleichzusetzen mit irgendeinem Rhythmizomenon (5).

So, wie eine Form einen formbaren Stoff braucht, um durch ihn in Erscheinung zu treten, braucht der Rhythmus – als abstraktes Zeitwertesystem – ein stoffliches Rhythmizomenon, das in erkennbare Teile mit einer bestimmbareren Zeitdauer – zum Beispiel Silben oder Töne – zerlegt werden kann (6).

Von den möglichen Arten der Aufteilung eines Rhythmizomenon in solche Teile und der Zusammenordnung dieser Teile sind wenige rhythmisch, viele andere unrythmisch (7-8).

Jedes der drei oben bereits genannten Rhythmizomena teilt die Zeit in die ihm eigenen Teilelemente (9).

Damit ist der Grund gelegt für die Einführung von Begriffen für drei verschiedene Arten von unteilbaren rhythmischen Zeit-Einheiten, die ich im Folgenden als πρῶτος χρόνος, ἀσύνθετος χρόνος und ποδικὸς χρόνος benenne.

<sup>23</sup> Übersetzung von Pearson (1990, 7 f.).

<sup>24</sup> Vgl. die Formulierungen von Pearson (1990, 3) "rhythmizable medium", "shapable material".

### 2.3.2 Kapitel 10-12: Der Begriff des πρώτος χρόνος

Mit dem Begriff πρώτος χρόνος bezeichnet Aristoxenos zunächst (10-12) eine kleinste, nicht weiter teilbare Zeiteinheit. Sie ermöglicht es, die Dauer von Zeitwerten zu bestimmen und die Zeitwerte, die von Teilen eines Rhythmizomenon eingenommen werden, zu den Zeitwerten, die von Teilen eines Rhythmus eingenommen werden, in ein Verhältnis zu setzen. – Das geschieht bei der Rhythmisierung, der ‘Rhythmopoia’ (13 ῥυθμοποιία), d.h. der praktischen Anwendung (χρήσις) von Rhythmus auf ein Rhythmizomenon – wenn also zum Beispiel dem Wort- bzw. Silben-Material *exclusit. revocat. redeam?* Terenz jambische, Horaz daktylische Form gibt.

Ein Zeitwert kann in seiner Dauer bestimmt werden durch die Zahl der πρώτοι χρόνοι, die er umfasst: als ‘zweizeitiger’ (δίσημος), ‘dreizeitiger’ (τρίσημος) usw. – Der in diesen Ausdrücken gegebene Begriff σημεῖον kann hier zunächst einfach wie χρόνος als Bezeichnung für einen Zeitwert verstanden werden; ich komme später auf ihn zurück. Wir verwenden heute zur Bezeichnung der πρώτοι χρόνοι üblicherweise den von dem lateinischen Wort für ‘Zeitdauer’ (*mora*) abgeleiteten Begriff ‘Moren’.

Der rhythmische Zeitwert eines πρώτος χρόνος orientiert sich am kleinsten erkennbaren Teilelement des jeweiligen Rhythmizomenon. Im Bereich der Lexis entspricht er der Zeit, in der nicht mehr als eine Silbe gesprochen werden kann. – Dass als kleinstes wahrnehmbares Teilelement im Redefluss eine Silbe gilt, ist plausibel, weil sie einen Vokal enthält bzw. aus einem Vokal besteht. Die Silben sind im Hinblick auf ihre metrischen Zeitwerte einerseits bestimmt durch die der Sprache selbst ‘von Natur’ eigene Länge oder Kürze ihres Vokals, andererseits ‘durch Setzung’ (*positione*); so spricht man von ‘Positionslänge’. Eine lange Silbe gilt als so lang wie zwei kurze Silben.<sup>25</sup> Ein πρώτος χρόνος entspricht also der Dauer einer kurzen Silbe; er stellt keinen absolut bestimmten Zeitwert dar, sondern er ist abhängig vom jeweils zugrunde gelegten Sprechtempo.<sup>26</sup>

### 2.3.3 Kapitel 13-15: Der Begriff des ἀσύνθετος oder σύνθετος χρόνος

Die Teile eines Rhythmizomenon – die langen und kurzen Silben der Lexis – können im Hinblick auf ihre Dauer mit den rhythmischen Zeitwerten, die sie einnehmen, entweder kongruent sein oder auch nicht. Das ist ein Unterschied, der nicht den Rhythmus als solchen betrifft, sondern die Art und Weise, in der ein rhythmisches Formelement bei der Rhythmopoia mit einem oder mehreren Teilen eines Rhythmizomenon gefüllt wird. Um diesen Unterschied zu bezeichnen, führt Aristoxenos nun (13-15) zwei komplementäre Begriffe ein:

Ein ‘unzusammengesetzter Zeitwert’ (ἀσύνθετος χρόνος) ist ein Teilelement des Rhythmus, das von einem einzigen Teilelement des jeweiligen Rhythmizomenon, zum Beispiel einer Silbe, eingenommen wird, ein ‘zusammengesetzter Zeitwert’ (σύνθετος χρόνος) ist eine rhythmische Einheit, die durch zwei oder mehr Teilstücke eines Rhythmizomenon dargestellt wird.

<sup>25</sup> Vergleiche Psellos (1): “Syllables do not always keep the same lengths of time, but they keep the same ratio of time-lengths, the short being half the length of the long, the long twice the length of the short.” (Übersetzung von Pearson 1990, 21).

<sup>26</sup> Siehe das bei Porphyrios überlieferte Aristoxenos-Fragment »Περὶ τοῦ πρώτου χρόνου« (Pearson 1990, 32-35). Vergleichbar ist unsere Musikpraxis, den für einen Satz jeweils maßgebenden Notenwert durch Angabe einer Metronomzahl festzulegen. Einen Sonderfall stellen die alogisch oder irrational genannten Füße dar; siehe Kapitel 2.3.5.