

3. Lateinische Versrhythmen

Wenn man das in Theorie und Praxis erwiesene Wirken der Wortakzente in der lateinischen Sprache ernstnimmt, lassen sich für die verschiedenen überlieferten Versgebilde Rhythmen erschließen, die auf der metrischen Versgestalt (Versfüße und Quantitätenfolgen) und den regulierten Wortgrenzen beruhen. Die Struktur der Versfüße tritt dabei für die Wahrnehmung in den Hintergrund und dient nur mehr als Raster.

3.1. Das Timeline-System am Beispiel des Hexameters

Wenn man das Verhältnis von Länge und Kürze als 2:1, die Länge also zweizeitig und die Kürze einzeitig rechnet (cf. Quint. inst. 9, 4, 47: *longam esse duorum temporum, breuem unius etiam pueri sciunt*), dann haben Daktylus, Anapäst und Spondeus je 4 Zeiteinheiten, Iambus und Trochäus je 3, Creticus und Baccheus je 5, Molossus und Ionicus je 6 etc., die den metrischen Moren – oder musikalisch gesehen: den Achteln – entsprechen. Innerhalb einer Reihe von Worten, die sich aus diesen Versfüßen aufbaut, sitzen auf einigen der Silben die Wortakzente, die quasi die Takteinteilung bestimmen.

Ein Hexameter besteht, was die Abfolge der Quantitäten anbelangt, aus fünf Daktylen, deren erste vier durch Spondeen ersetzt werden können, und einem Spondeus und hat daher grundsätzlich 24 Zeiteinheiten. Die Syllaba anceps am Versende (Trochäus statt Spondeus) wird traditionsgemäß als Longa und zweizeitig gezählt.

Die große Mehrheit der Hexameter enthält fünf taktgebende Wortakzente, manche sechs, wenige vier oder sieben. Da die Akzente der Hexameterklausel reguliert sind, fallen (außer in den wenigen Fällen, in denen diese Regulierung vernachlässigt ist) immer Akzente auf die beiden letzten Gruppen von 4 Zeiteinheiten (Daktylus + Spondeus); die Klausel hat also regelmäßig 2x4 Moren mit der Akzentverteilung $\underline{\quad} \sim \underline{\quad} \underline{\quad}$ und läßt sich musikalisch als zwei Zweivierteltakte auffassen. Die restlichen 16 Zeiten sind durch ihre (zumeist) drei Wortakzente variabel in Zweiviertel- und Dreivierteltakte aufgeteilt. Dabei entstehen Taktwechsel nach Art von Zwiefachen (cf. weiter oben, cap. 2.3). Wie man an den überlieferten Hexametern der römischen Dichter sofort erkennt, sind (v.a. in Epos und Elegie) manche dieser Akzentverteilungen – und damit manche dieser Rhythmusschemata – sehr häufig, andere seltener und einige praktisch gemieden. Diese zwiefachen Taktfolgen lassen sich einerseits durch

rhythmische Notenschrift,²¹⁶ andererseits aber auch – einfacher und übersichtlicher – durch numerische Timeline-Chiffren wiedergeben.

Die Timeline-Chiffre eines Verses ergibt sich aus den Abständen zwischen seinen einzelnen Wortakzenten, genauer gesagt: den Akzent-Impulsen (der ersten Mora in der Longa), wobei die Anzahl der Moren gezählt wird.²¹⁷

In der Praxis sieht das folgendermaßen aus; z.B.:

Ov. rem. 31 *Éffice noctúrna frangátur iánua ríxa*

Zwischen *éf* und *túr* liegen sechs Moren, zwischen *túr* und *gá* ebenfalls sechs, zwischen *gá* und *ía* und *rí* jeweils vier. Das ergibt: 66444, oder – musikalisch gesprochen – eine „zwifache“ rhythmische Phrase von zwei Dreivierteltakten und drei Zweivierteltakten (anders gesagt: eine Hemiole): *éfficenoc - túrnafran - gátur - iánua - ríxa* (eine analoge hemiolische Struktur mit Einheiten von halber Dauer 33222 hat Bernsteins Lied: *Iliketo - beinA - me - ri - ca*), wobei die zweite Viertel im ersten Dreiertakt (*fice*) und die zweite Viertel im zweiten Zweiertakt (*nua*) jeweils in zwei Achtel aufgelöst sind, was sich aber in der Timeline, die nur das übergeordnete Taktschema des Verses abbildet, nicht niederschlägt. Zum Vergleich: ein iktierter Hexameter würde demgemäß einer „unzwifachen Timeline“ 444444 entsprechen, quod absit!

Die Struktur 66444 ist eine der Grundformen des Hexameters: Die Dreiviertel- und Zweivierteltakte sind dabei in zwei gleichlangen Vers-Hälften von jeweils 12 Moren so gruppiert, daß die erste Hälfte im Dreiertakt und die zweite im Zweiertakt steht. Ich nenne sie daher die „halbierte“ oder „hemiolische Grundform“ oder „hexameter dimidiatus siue hemiolius“, kurz: Typus A. Die Einhaltung der Penthemimeres geht darin mit einem verbindlichen Akzent auf dem Biceps II einher.

Da die Hexameterklausel in klassischer Dichtung regelmäßig Wortakzente auf den Longis der beiden Endfüße trägt (die Timeline also regelmäßig auf 44 endet²¹⁸), kann sie in der Chiffre aus Gründen der Übersichtlichkeit wegfallen;

²¹⁶ Coleman 1999, 205 gibt den Vers Verg. Aen. 6, 851 *Tu regere imperio populos, Romane, memento* in Notenschrift wieder, setzt dabei aber Taktstriche vor die Versfüße und versteht die Wortakzente mit einem musikalischen Akzent. Die Synaloephe zwischen *regere imperio* ist als Vorschlag innerhalb des zweiten Fußes/Taktes dargestellt. In Anm. 8 kritisiert Coleman das Notenschrift-System von J.M. Bolaños, Virgilio Rey del Hexametro, in: Estudios Virgilianos. Homaje de la Compañía de Jesus en El Ecuador al poeta Latino en el bimilenio de so nacimiento, Quito 1931, 70-121.

²¹⁷ Die oben genannte Morenrechnung nach Kuryłowicz bleibt hier außer Betracht, da Silben in der Praxis als Einheit gelten.

²¹⁸ Auch wenn die letzte, indifferente Verssilbe eine Brevis ist, gilt der letzte Versfuß als Spondeus, und die fehlende Mora wird in der Praxis ergänzt.

es bleibt also für den genannten Vers Ov. rem. 31 die Timeline-Chiffre 664. Im Falle von unregelmäßigen Klauseln muß man die gesamte Timeline anführen.

Ein Hexameter kann zwischen 12 und 17 Silben haben, je nachdem, wie seine 24 Moren durch Daktylen und Spondeen ausgefüllt werden. Derselben Timeline-Chiffre 664 entsprechen daher sowohl der 12-silbige, nur aus Spondeen bestehende Vers

Enn. Ann. 623 *Introducuntur legati Minturnenses*

als auch der 17-silbige, bis auf die Klausel nur aus Daktylen bestehende Vers

Ov. ars 1, 337 *Fleuit Amyntorides per inania lumina Phoenix*

und noch viele andere, in denen Spondeen und Daktylen gemischt sind, z.B.:

Ov. ars 1, 133 *Scilicet ex-illo sollemni more theatra* (14 Silben, DSSS)

Ov. ars 1, 169 *Saucius ingemuit telumque uolatile sensit* (16 Silben, DDSD)

Ov. ars 1, 223 *Hic est Euphrates, praecinctus harundine frontem* (14 Silben, SSSD)

Ov. ars 1, 289 *Forte sub-umbrosis nemorosae uallibus Idae* (15 Silben, DSDS)

Alle diese Verse haben dieselbe Timeline 66444, denn der übergeordnete Akzentrhythmus ist bei ihnen identisch, obwohl Daktylen und Spondeen unterschiedlich verteilt sind.

Für eine Klassifizierung der Verse erübrigt sich daher die herkömmliche Einteilung nach ihrer Abfolge von Daktylen und Spondeen keineswegs, und ich möchte an dieser Stelle ausdrücklich festhalten, daß die Timelines nicht dazu da sind, den Vers abzubilden, sondern daß es sich – ebenso wie bei den Kürzeln für die Abfolge von Daktylen und Spondeen – um ein reines Codierungsschema handelt, das die unübersichtliche Aufschlüsselung der Rhythmen mit den metrischen Zeichen für akzentuierte/unakzentuierte Längen/Kürzen nicht ersetzen kann, aber den Rhythmus auf den ersten Blick erfaßbar macht.

Diese einfachste Teilung des Verses (die Halbierung der 24 Zeiten in 12+12) ist naheliegend. Eine andere Teilung ist ebenso naheliegend, nämlich – da am Ende bereits 8 Moren durch die rhythmische Klausel fix belegt sind – die Drittelung des Verses in 8+8+8; ich werde diese Form als „dreigeteilte Grundform“ oder „hexameter tripartitus“, kurz: Typus B bezeichnen. Sie ist seltener, hat immer einen Akzent auf dem Longum III und daher keine Penthemimeres und wird uns weiter unten noch beschäftigen.

Eine dritte Teilung ist auf den ersten Blick nicht so naheliegend, aber, wie sich zeigt, im Hexameter die häufigste. Sie teilt den Hexameter ebenfalls in zwei Teile, wechselt aber Dreier- und Zweiertakte ab und hat daher keine gleich langen Hälften, sondern zwei ungleiche Teile von 10 und 14 Moren. Der Typus C, der mit der Penthemimeres ebenfalls immer einen Akzent auf dem Biceps II hat,

steht rhythmisch dem Typus A näher als dem Typus B; ich nenne ihn den „zweigeteilten“ Hexameter oder „hexameter bipartitus“; z.B.:

Ov. rem. 53 *Útile propósitum est saéuas extingueré flámmas* 64644

Diese Teilung kann sich auf ein illustres mathematisches Grundgesetz berufen: Wenn man den zweiten Teil noch in 6+8 Moren (Mittelteil + Klausel) unterteilt, entspricht sie nämlich dem Pythagoräischen Lehrsatz: $c^2=a^2+b^2$, in diesem Falle $100=36+64$. Da der dritte Akzent unmittelbar auf die Penthemimeres folgt, zeigt sich dieses Verhältnis auch, wenn man den Hexameter im traditionellen Sinne durch die Penthemimeres teilt und die Halbfüße zählt ($5+7$ Halbfüße, $5^2=3^2+4^2$, $25=9+16$), oder umgekehrt durch die Hephthemimeres ($7+5$ Halbfüße): Varros Beweis für die höhere geometrische Symmetrie des Hexameters, der in der Antike wohl zur Allgemeinbildung gehörte.²¹⁹ Diese beiden Arten von „pythagoräischer“ Teilung sind nicht gleichzusetzen; dazu weiter unten.

In seltenen Fällen finden sich zwischen Penthemimeres und adoneischer Klausel nur unakzentuierte Silben: sei es, daß die Wörter besonders lang sind, sei es, daß hier unbetonte Hilfszeitwörter und Konjunktionen stehen. Wenn nicht

²¹⁹ Cf. Gell. noct. Att. 18, 15: *Quod M. Varro in herois uersibus obseruauerit rem nimis anxiae et curiosae obseruationis. In longis uersibus qui „hexametri“ uocantur, item in senariis, animaduertunt metrici primos duos pedes, item extremos duos, habere singulos posse integras partes orationis, medios haut unquam posse, sed constare eos semper ex uerbis aut diuisis aut mixtis atque confusis. M. etiam Varro in libris Disciplinarum scripsit obseruasse sese in uersu hexametro, quod omnimodo quintus semipes uerbum finiret et quod priores quinque semipedes aequae magnam uim haberent in efficiendo uersu atque alii posteriores septem, idque ipsum ratione quadam geometrica fieri disserit.*

Ebenso Aug. de mus. 5, 12, 26: *M. Age, nunc commemora membrum uersus heroici breuius, quot semipedes habeat. D. Quinque. M. Dic exemplum. D. Arma uirumque cano. M. Num igitur aliud desideras, nisi ut alii septem semipedes cum istis quinque aliqua aequalitate conueniant? D. Nihil prorsus aliud. M. Quid? septem semipedes possuntne aliquem uersum complere per se? D. Possunt uero: nam tot semipedes habet primus ac minimus uersus, annumerato in fine silentio. M. Recte dicis: sed ut uersus esse possit, quomodo in duo membra diuiditur? D. In quatuor, scilicet, et tres semipedes. M. Duc ergo in legem quadrati has partes singulas, et uide quid faciant quatuor quater. D. Sexdecim. M. Quid tria ter? D. Nouem. M. Quid totum simul? D. Viginti quinque. M. Septem ergo semipedes quoniam possunt habere duo membra, singulis membris suis ad quadratorum rationem relatis, uigesimum quintum numerum in summa faciunt; et est una pars uersus heroici. D. Ita est. M. Altera igitur pars quae habet quinque semipedes, quoniam non potest in duo membra diuidi, et debet aliqua aequalitate concinere, nonne tota in quadratum ducenda est? D. Nihil aliud omnino censeo, et iam tandem agnosco aequalitatem mirabilem. Quinque enim quinquies ducta eadem uiginti quinque consummant. Nec ergo immerito senarii uersus caeteris celebratiores nobilioresque facti sunt: dici enim uix potest quantum inter illorum aequalitatem in membris imparibus, et aliorum omnium intersit.*

zu entscheiden ist, ob der Vers dem Typus A oder C angehört, nenne ich den Typus X; z.B.:

Verg. ecl. 10, 4	<i>Sic tibi, cum fluctus subterlabere Sicanos</i>	6-10-44
Verg. Aen. 8, 18	<i>Talia per Latium. quae Laomedontius heros</i>	6-10-44
Ov. ars 1, 417	<i>Magna superstitio tibi sit natalis amicae</i>	6-10-44
Ov. ars 2, 315	<i>Saepe sub autumnum, cum formosissimus annus</i>	6-10-44
Ov. met. 10, 133	<i>Dixit et, ut leuiter pro materiaque doleret</i>	6-10-44
Ov. met. 10, 389	<i>Illic concubitus intempestiua cupido</i>	6-10-44
Ov. fast. 3, 61	<i>Omnibus agricolis armentorumque magistris</i>	6-10-44

Wenn ein Vers mit einer unbetonten Silbe beginnt, wird die erste Silbe quasi zum „Auftakt“ und in der Timeline durch 2 bezeichnet; z.B.:

Ov. rem. 91	<i>Principibus obsta, séro medicina parátur</i>	244644
-------------	---	--------

Die Timeline ist (unter Abzug der Klausel 44) 2446, und der Vers gehört zum Typus C.

Die Chiffre 2 am Beginn erhalten auch Verse, die mit einem betonten Monosyllabon beginnen und somit sechs Wortakzente beinhalten:

Ov. rem. 17	<i>Cúr áliquis láqueo cóllum nodátus amátor</i>	2446
Ov. rem. 33	<i>Fác cóeant fúrtim iúuenes timidáequé puéllae</i>	2446

Das mag inkonsequent wirken, aber solange es um den Rhythmus einzelner Verse geht, ist diese Inkonsequenz im Rahmen des numerischen Chiffrensystems unvermeidlich. In den Buchstabenkürzeln (cf. weiter unten, cap. 3.7.1 und 3.8) soll der Unterschied notiert werden, denn er ist bei der Betrachtung mehrerer Verse im Zusammenhang wichtig. Bei einer unbetonten Auftaktsilbe sind die beiden respektiven Moren – wenn man davon ausgeht, daß zwischen den Versen keine Pause stattfindet – der Klausel des vorangehenden Hexameters zuzuschlagen; z.B.:

Ov. met. 10, 78ff.	<i>Tertius aequoreis inclusum Piscibus annum</i>	66444
	<i>finierat Titan, omnemque refugerat Orpheus</i>	246444
	<i>femineam Venerem, seu quod male-cesserat illi...</i>	244644

Es ergibt sich eine rhythmische Verkettung der Verse: 66444-246444-244644 zu 664464644644644, die in diesem Fall – wenn man die Einheiten als Takte betrachtet und vom Sinn absieht – zu einer übergeordneten Struktur von einem Dreiertakt (6), einem Siebentakt (644), einem Fünftakt (64) und drei Siebentakten (644644644) führen. Das ist natürlich schematisch. Wenn man den Sinn der Worte miteinbezieht, werden die Taktgrenzen entsprechend anders liegen, und da ist dann die Kunst des Vortragenden gefordert. Aus diesem Grund können diese größeren rhythmischen Bögen erst auf der Ebene der Interpretation miteinbezogen werden.

Bei einer besonders eindrucksvollen Verkettung liegt der Zusammenhang mit dem Text auf der Hand: nämlich im Katalog der Bäume, die dem Gesang des Orpheus folgen und in Versen mit gleichem Rhythmus quasi „antanzten“:

Ov. met. 10, 90ff.	<i>non Chaonis afuit arbor,</i>	2444
	<i>non nemus Heliadum, non frondibus aesculus altis,</i>	246444
	<i>nec tiliae molles, nec fagus et innuba laurus,</i>	246444
	<i>et coryli fragiles et fraxinus utilis hastis</i>	246444
	<i>enodis qu(e)-abies curuataque glandibus ilex</i>	246444
	<i>et platanus genialis acerque coloribus inpar...</i>	264444

Da in einer Aufzählung der Akzent verneinender Partikel wie *non* und *nec* wahrscheinlich hinter dem der aufgezählten Nomina zurücktritt und sich dem des *et* angleicht, verkettet sich die Passage zu einem sehr regelmäßigen Gebilde 2446464464644646446464464444, das in seiner „Eintönigkeit“ von abwechselnden Fünfer- und Siebenereinheiten in Ovids Werken ziemlich allein auf weiter Flur steht: es genügt hier ein Blick auf die sonst vorherrschende *uarietas* der Akzentrhythmen in Ovids Hexametern, wie sie im Anhang dokumentiert ist.

Die bisherigen Beispiele boten nur Verse mit einfachen Zweiviertel- und Dreivierteltakten, die sich zu Phrasen mit zwiefachem Rhythmus aneinanderfügen. Die Viertel bestehen aus je zwei Moren, weswegen diese Timelines nur gerade Zahlen enthalten. Sehr oft fließen jedoch in das daktylische Versschema trochäisch-iambische Wortfolgen ein.²²⁰ Sie umfassen einen Zeitraum von ein-einhalb Daktylen, der in zwei Hälften geteilt wird, und behalten natürlich ebenfalls ihre Wortakzente (daher enthält ihre Timeline ungerade Zahlen). Ein Dreivierteltakt (eben ein-einhalb Daktylen, in Chiffre: 6) wird dabei nicht *láng-kurz-kurz-lang* betont, sondern *láng-kurz-kürz-lang*. Musikalisch gesprochen liegt eine Duole vor (cf. cap. 2.1), bei der die 6 Moren dieses Dreivierteltaktes nicht in 3x2, sondern in 2x3 unterteilt werden; z.B.:

Ov. rem. 1	<i>Légerat huús Ámor título noménque libélli</i>	4336	C
Ov. rem. 3	<i>Párce túum uátem scéleris damnáre, Cupído</i>	3346	C
Ov. rem. 179	<i>Écce, pétunt rúpes praerúptaque sáxa capéllae</i>	3364	A

Ein analoges Duolen-Phänomen findet sich in der antiken Metrik bei den Ionikern und heißt hier *Anaklasis* (ἀνάκλασις, von ἀνακλᾶν „aufbrechen“²²¹): der 6-

²²⁰ Dieses Thema wurde ausführlich behandelt von J. Perret, *Mots et fins de mots trochaïques dans l'hexamètre latin*, in: *Revue des Études Latines* 32 (1954), 183-199; Ders., *Le partage du demi-pied dans les anapestiques et dans l'hexamètre*, in: *Revue des Études Latines* 33 (1955), 352-366; J. Gérard, *La ponctuation trochaïque dans l'hexamètre latin d'Ennius à Juvenal. Recherches sur les modalités de l'accord entre la phrase et le vers*, Paris 1980.

²²¹ Eine gute Zusammenfassung findet sich bei de Neubourg 1986, 81ff. und 100ff.
 Crusius – Rubenbauer 1955, 80 „Zurückbiegen des Rhythmus; Quantitätsverschiebung“;
 Drexler 1967, 26 „Umbrechung, Vertauschung von Längen und Kürzen“ mit Hinweis auf

morige Ionicus a maiore $- \cup - \cup$ lang-lang-kurz-kurz (musikalisch ebenfalls ein Dreivierteltakt) wird durch die Umstellung der beiden Binnenelemente zu einem Sechachteltakt, der in zwei Dreiergruppen unterteilt ist: $- \cup - \cup$ lánɡ-kurz-lánɡ-kurz. Eine weitere antike Sechachtelfigur, der Choriambus $- \cup -$, der als Verbindung eines χορείος (eines Tanzverses, der dem τροχάιος entspricht) mit einem Iambus erklärt wird,²²² läßt sich letztlich auch als anaklastische trochäische Dipodie, also als Folge von zwei Trochäen, deren zweiter anaklastisch (eben ein Iambus) ist, auffassen: wieder erscheinen die beiden Dreiergruppen, diesmal ist allerdings die Aufteilung von Vierteln und Achteln anders: lánɡ-kurz-kúrz-lang. Die trochäisch-iambischen Wortfolgen im Hexameter entsprechen rhythmischen Choriamben.

Überhaupt läßt sich der Hexameter, wenn man so will, auch durch rhythmische Versfüße definieren; z.B.:

Ov. rem. 1	<i>Légerat húius Ámor titulum noménque libélli</i>	4336
	(Daktylus, Choriambus, Ionicus a minore, Daktylus, Spondeus)	
Ov. rem. 3	<i>Párce túum uátem scéleris damnáre, Cupído</i>	3346
	(Choriambus, Spondeus, Ionicus a minore, Daktylus, Spondeus)	
Ov. rem. 13	<i>Síquis ámat quod amáre iúuat, feliciter árdens</i>	3535
	(Trochäus, Päon secundus, Trochäus, Baccheus, Daktylus, Spondeus)	
Ov. rem. 39	<i>Háec ego: móuit Ámor gemmátas áureus álas</i>	4354
	(Daktylus, Trochäus, Baccheus, Spondeus, Daktylus, Spondeus)	

Duolen können nur dort entstehen, wo der Vers daktylisch ist – Spondeen verfügen über keine Breves, die sich aufteilen ließen –, und beginnen immer mit einem Longum. Da im Hexameter Daktylen nur durch Spondeen ersetzt werden können, nicht aber durch ihre rhythmische Umkehrung, die ebensolang dauernden Anapäste – im Gegensatz zu den Versmaßen des Dramas, wo etwa statt eines Iambus an gewissen Stellen auch ein Daktylus oder Anapäst stehen kann –, sind Duolen an bestimmte Stellen im Vers gebunden.

Der Begriff Anaklasis ist im Falle der daktylischen Dichtung etwas problematisch, weil es nicht wie im Ionicus zu einer Umstellung von Longum und Breve kommt, sondern zu einer akzentbedingten rhythmischen Figur, die für das Ohr denselben Eindruck macht wie die Anaklasis in einem rhythmisch aufgefaßten, textlosen Ionicus; ich möchte ihn aber trotzdem als „rhythmische Anaklasis“ oder „rhythmisches Anaklomenon“ ins Auge fassen, da sich Metriker darunter etwas vorstellen können. Der Begriff der Duole oder des Choriambus würde in vielen Fällen nicht passen, da häufig der nächste Wortakzent nicht direkt auf die trochäisch-iambische Kombination folgt, sondern erst nach dem an-

Marius Victorinus GLK VI 93, 30; Boldrini 1999, 134 „Umbiegung, Vertauschung von Länge und Kürze“.

²²² Crusius – Rubenbauer 1955, 33.

schließenden Biceps auf dem Longum des nächsten Fußes sitzt (in Chiffre also 35 statt 33); z.B.:

Ov. rem. 347

Improuísus ádes, depréndes tútus inérmem

4354

Durch die Regulierung der Klausel des Pentameters in der Elegie Tibulls und Ovids schließt jedes Distichon mit einer solchen trochäisch-iambischen Kombination und daher mit diesem einprägsamen Rhythmus von -33. Da normalerweise das Ende eines Distichons auch einen Gedanken oder – grammatikalisch gesehen – einen Satz endet, kommt der Anaklasis die Funktion zu, dieses Satzende für das Ohr zu signalisieren. Sie erhält gewissermaßen eine rhythmische Schlußfunktion: Der Zyklus ist zu Ende, und ein neuer kann beginnen. In der Praxis zeigt sich, daß Ovid dieses Signal auch im Hexameter seiner elegischen Distichen verwendet, um den Schluß eines Gedankens oder einer Passage anzukündigen; im epischen Hexameter markiert er auf diese Weise absolute Satzschlüsse an Caesurstellen innerhalb des Verses (cf. cap. 3.7.3).²²³

Mit dieser Vorstellung der Grundtypen A, B, C und X und der rhythmischen Anaklasis ist die akzentrythmische Anamnese des lateinischen Hexameters, die etwa 99% der Verse Vergils und Ovids abdeckt (cf. Tabelle in cap. 3.7.3), im Grunde abgeschlossen. Unregelmäßige Formen werden im cap. 3.7 besprochen.

Hier noch ein paar Worte zu Feinheiten:

Eine grundsätzliche Schwierigkeit bei der Bestimmung des individuellen Versrhythmus liegt auf der Hand: Wie ist die Betonung von Monosyllaba und pyrrhichischen Wörtern innerhalb des Verses einzuschätzen?²²⁴ Und: mögen die

²²³ Bereits Tamerle weist 1936, 73ff. auf die Besonderheit trochäischer Wortschlüsse hin und bietet eine Sammlung von Hexametern Vergils und Ovids der Typen 4336 und 4354 (er nennt diesen Versbeginn „daktylisch-trochäische Reihe“), die entweder nach dem ersten Daktylus oder an der Penthemimeres einen Sinneinschnitt haben, wobei er die Kausalität allerdings umgekehrt sieht: „Und da weder bei Vergil noch bei Ovid andere Verse vorkommen, so folgt daraus, daß beide die Zulassung des daktylisch-trochäischen Rhythmus zu Beginn des Verses an die Bedingung geknüpft haben, daß entweder dieser Rhythmus nach dem ersten Daktylus unterbrochen werde oder daß der erste Halbvers ein streng geschlossenes Ganzes bilde.“

²²⁴ Klaus Thraede löst diese Schwierigkeit hinsichtlich seiner statistischen Belange, indem er das „metrische Wort“ nach Nilsson definiert; Thraede 1978, 6: „er bezieht sich auf Wortformen von mindestens drei Moren Länge. Alle graphischen Einheiten geringeren Umfangs, also von nur höchstens zwei Moren Dauer – Monosyllaba und pyrrhichische Wörter – gelten als metrisch unselbständig und zählen (metrisch) zum Nachbarwort (meist zum folgenden).“ Dieser geplante Weg ist für unsere Zwecke nicht gangbar, da dem Wortsinn, dem Satzduktus und der Emphase dabei nicht Rechnung getragen wird. Statistisch läßt sich laut Thraede (p. 9) „die Gleichbehandlung von *et tua* und *insula* so gut wie beweisen“, aber bei *quid facis?* (Ov. met. 5, 13), das Thraede ebenfalls als Daktylus auffaßt, möchte man schon fragen, ob *facis* nicht doch in irgendeiner Form seinen eigenen

Wortakzente von mehrsilbigen Wörtern auch meist eindeutig sein, so ist deren relative Stärke zueinander von dieser Eindeutigkeit mitunter leider weit entfernt. Hier bleibt in Ermangelung antiker Tonaufnahmen nichts anderes übrig, als in den betreffenden Fällen nach dem Textsinn abzuwägen und eine Entscheidung zu treffen. In einigen Fällen habe ich mich dazu entschlossen, schwächer betonte Wörter dem Rhythmus unterzuordnen und ihnen keinen eigenen „Taktstrich“ zu geben, der in der Timeline ablesbar wäre. Das widerspricht nicht dem Zeugnis Quintilians, der für jedes Wort, auch für Monosyllaba, einen eigenen Akzent postuliert,²²⁵ denn er sagt nichts über die Stärke dieses Akzents aus.²²⁶ Diese genau zu definieren, ist heute klarerweise vor allem bei Konjunktionen und Pronomina aller Arten nicht mehr möglich.

In Fällen, in denen rhythmische Grundformen weiter unterteilt sind, ergibt sich oft ein gewisser Interpretationsspielraum, der scheinbare Inkonsistenzen geradezu herausfordert. So würde ich, um ein anschauliches Beispiel zu wählen, dem Vers

Ov. rem. 35 *Et módo blandítias rígido, módo úrgia pósti*

die jedes Wort beachtende Timeline 24442 zuweisen, da *modo* wegen der Antithese zwischen Schmeicheleien und Beschimpfungen wahrscheinlich stärker als *et* betont ist. In einem anderen Vers hingegen, der die gleiche Wortgrenzen- und Akzentverteilung hat:

Ov. rem. 29 *Tú cóle matérnas, túto quíbus útimur, ártes,*

sehe ich aufgrund des Verssinnes eher die Timeline 646: *tú* ist in diesem Falle sicher stark zu betonen, da Cupido vom Dichter dem zuvor genannten Mars als

Akzent behält. Mag hier auch ähnlich wie bei *quíd-agis* das Fragepronomen stärker betont sein: In dem Vers Ov. met. 8, 873 *Nunc equa, nunc ales, modo bos, modo ceruus abibat*, in dem Thraede metrische Wortgrenzen so setzt, daß sie zur Akzentuierung *núncequa* und *módobos* führen würden (p. 11), lese ich lieber *Nunc équa, nunc áles, modo bós, modo céruus abíbat* (Timeline 2464, Typus A). Als Faustregel gilt mir in der vorliegenden Arbeit: Mögen *ét tua, dúm mihi, séd tamen* und dergleichen mit einiger Rechtfertigung als rhythmische Daktylen aufzufassen sein, so bezweifle ich dies, solange nicht weitere Forschungen gute Gründe liefern, für Verbindungen mit lexikalischen Wörtern wie *et légít, dum fúror* und *sed púer*. Das rein formale Argument halte ich in solchen Fällen für nicht stichhaltig. Der Computer zeigt sich hier von seiner hilflosesten Seite, denn er macht keinen semantischen Unterschied, wenn er Wortgestalten auswirft. Allerdings legt Thraede keinen Wert auf die Position der Wortakzente.

²²⁵ Quint. inst. 1, 5, 31: *Ea uero quae sunt syllabae unius erunt acuta aut flexa, ne sit aliqua uox sine acuta*. Zu den Zweifeln der modernen Phonetiker, die sich ebenfalls auf antike Zeugnisse berufen, cf. Soubiran 1988, 312f.

²²⁶ In den metrischen Wörtern *ín-foro, dé-grege* etc. hat das Monosyllabon sogar die Kraft, den Akzent des gesamten Wortes an sich zu ziehen.

Kontrast gegenübergestellt wird, während *cole* und *quibus* sich dem Rhythmus unterordnen. Es sträuben sich irgendwie die Haare bei dem Gedanken, daß einem Wort wie *modo* im Ambitus seines Verses mehr rhythmischer Impuls als dem Imperativ *cole* in Ov. rem. 29 zukommen soll, aber es geht bei diesen Chiffren nicht um traditionelle sprachliche Werthierarchien. Jeder Interpret wird danach trachten, dem Sinn gemäß vorzutragen, und hat dabei weiten Spielraum. Beide Verse gehören jedenfalls zum übergeordneten Typus C.

In manchen Fällen ist es aufgrund dieser unsicheren Relationen schwierig, den Typus eindeutig zu bestimmen; z.B. entscheide ich mich in Fällen wie

Ov. rem. 9 *Quin etiam docui, qua posses arte parari* 24424,

in denen es sich offenbar nicht um X-Typen handelt, eher für den Typus C anstelle des Typus A, da in der Penthemimeres ein Sinneinschnitt vorliegt. Der Grund dafür ist in diesem Vers ein negativer: *posses* ist verssinngemäß nicht emphatisch zu lesen und wird praktisch zum Hilfszeitwort. Positiv könnte man anführen, daß *qua* auch indirekt gebraucht ein Fragepronomen bleibt und nach Aussage der Grammatiker einen Akzent trägt.

Dem Sinn gemäß betone ich auch *non* stärker als *toto* in

Ov. met. 10, 443f. *Vicimus! infelix nón toto pectore sentit*
 laetitiam uirgo, praesagaque pectora maerent

und entscheide mich für 6424 C und gegen 6424 A, denn es kann nicht gemeint sein, daß Myrrha sich nur in einem Winkel (*non tóto*) ihres Herzens freut, sondern vielmehr, daß ihre Freude nicht so vollkommen ist, wie sie erwartet hat, worauf Ovid ja auch mit *infelix* und *pectora maerent* hinweist.

Ein – ungeachtet des Sinnes – grundsätzliches Argument dafür, daß der Akzent eines Monosyllabons, an das ein auf der ersten Silbe akzentuiertes Wort anschließt, für den Versrhythmus wichtiger sein dürfte, ist, daß die Stimme in der ersten akzentuierten Silbe den Ton erhebt/verstärkt und damit den Impuls des Akzents markiert. Die zweite akzentuierte Silbe kann die Intensität der vorangegangenen übernehmen und braucht keinen eigenen Impuls mehr.

Wenn zwei unbetonte oder gleich stark betonte Monosyllaba aufeinanderfolgen, dürfte die Rhythmusrelevanz des ersten jedenfalls stärker sein, außer das zweite ist emphatisch verwendet. Dafür spricht die Evidenz aus den Hexameterklauseln,²²⁷ wo zwei Monosyllaba am Versschluß häufig genug vorkommen,²²⁸

²²⁷ Cf. J. La Roche, Zur griechischen und lateinischen Prosodie und Metrik, in: Wiener Studien 19 (1897), 1-14.

²²⁸ hier einige Beispiele mit *cum*:

Verg. georg. 1, 314 *Spicea iam campis cum messis inhorruit et cum*
Verg. georg. 3, 358 *Nec cum inuectus equis altum petit aethera, nec cum*

sowie aus den Caesuren, vor denen einsame Monosyllaba verpönt, zweiseame aber – oder Monosyllaba in Begleitung eines pyrrhichischen Wortes – keine Seltenheit sind. Das gilt für die Penthemimeres, z.B.:

Verg. Aen. 2, 104 *Hoc Ithacus uélit et magno mercentur Atridae* 2446

und auch für die Hephthemimeres; z.B.:

Verg. Aen. 3, 59 *Monstra deum refero, et quae sit sententia posco* 3346

In diesem Fall trägt *quae* als Fragepronomen ohnehin einen Akzent.

Als Beispiel für betonte Monosyllaba bzw. Pyrrhichia an zweiter Stelle mögen folgende empörte Worte Jupiters dienen:

Ov. met. 1, 196ff. *An satis o superi tutos fore creditis illos* 2446
cum míhi qui fulmen qui uós habeoque regoque 2464
struxerit insidias notus feritate Lycaon? 646

Die Pronomina *míhi* und *uós* sind deutlich emphatisch verwendet und daher sicher stärker zu betonen als *cum* und *quí*.

Noch komplizierter wird die Frage, ob ein Wort rhythmuskonstitutiv ist oder sich dem Rhythmus unterordnet, wenn drei Monosyllaba unmittelbar aufeinanderfolgen; z.B.:

Ov. met. 10, 62 *Supremumque uale, quod iam uix auribus ille*

Hier treten wohl zwei der drei Monosyllaba unter einen Akzent: entweder *quód iam* (aber: *quod* ist Relativpronomen und daher ohne Akzent) oder *íam uix* (aber: sollte nicht *uix* sinngemäß stärker betont sein?); da dies nach dem heutigen Stand der Forschung kaum zu entscheiden ist, halte ich mich an die Evidenz der zweiseamen Monosyllaba und an die sinngemäße Hervorhebung von *uix* und gebe dem Vers *faute de mieux* die Timeline 43342, Typus C.

Dagegen behalten in

Ov. met. 10, 66 *Colla canis uidit, quem non pauor ante reliquit*

wohl *non* und *pauor* ihren Akzent; *quem* als Relativum hat gemäß den spätantiken Grammatikern im Gegensatz zum Fragepronomen keinen eigenen Akzent und ordnet sich dem Rhythmus unter: die Timeline wäre 33622, Typus A. Man könnte auch argumentieren, daß das *quem* nach der Penthemimeres, die mit einem Sinneinschnitt einhergeht, neu anhebt und doch ein gewisses Gewicht haben könnte; die Timeline wäre dann 334222, Typus C, oder, mit emphatischem *non*, ebenfalls Typus A.

Prop. 2, 17, 19

Prop. 2, 33, 23

Ov. her. 20, 93

At tu etiam iuvenem odisti me, perfida, cum sis

Non audis et verba sinis mea ludere, cum iam

Nunc reus infelix absens agor, et mea, cum sit

Schwer zu entscheiden, wo die verskonstitutiven Akzente liegen, ist auch bei

Ov. met. 10, 47 *Sustinet oranti nec, qui regit ima, negare:*

nec nimmt *nec regia coniunx* aus dem vorangehenden Vers auf und dürfte in der Bedeutung „weder – noch“ betont sein, während man bei *qui regit* argumentieren könnte, daß es sich um eine verbale Umschreibung von *rex* handelt, die vielleicht als habituelle Iunktur nur auf dem Relativum betont sein könnte (analog zu dem gut belegten *quód-amas* für geliebte Wesen in der Sprache der Komödie). Man nimmt natürlich einem Verbum ohne Not nicht gern seinen Akzent weg. Die Timeline wäre dann 6424, Typus C oder A. Um den Typus festzulegen, muß man sich entscheiden, ob *nec* oder *qui* stärker zu betonen ist. Ich folge hier sicherheitshalber der Kolometrie, betone das *nec* nach der Penthemimeres und schreibe 64222, Typus C, gestehe aber gern, daß mich 6424 A verführerisch anlacht, zumal die ganze Szene mit dem kunstlos (platte iuristische Termini anstelle von meisterlicher Poesie) und taktlos (forsche Anspielung auf den Raub der Proserpina, die ihrem Gemahl mitnichten aus Liebe in die Unterwelt folgte) agierenden Orpheus stark komödiantische Züge hat. Und während ich dies schreibe, möchte ich die Entscheidung am liebsten gleich wieder revidieren. Genug davon: glücklicherweise gibt es nur wenige solcher Fälle, und normalerweise ist die Verteilung der Akzente eindeutig.

Nach diesem Beitrag zur allgemeinen Verwirrung ein schwacher Trost: Nur selten liegen die Akzente zweier lexikalischer Wörter direkt nebeneinander, und oft gibt es einen lautmalerischen Grund dafür; z.B.:²²⁹

Verg. georg. 4, 174 *Illi inter sese magna ui brachia tollunt*

6442 C

3.2. Korrelationen zwischen Caesuren und Rhythmen

Grundsätzlich gilt: Wortschlüsse bestimmen nur Akzente, die ihnen vorangehen, nicht solche, die nach ihnen kommen. Hier ein Blick auf die wichtigsten Caesuren und ihre Auswirkungen:

Penthemimeres:

Die Einhaltung der Penthemimeres garantiert, daß ein Wortakzent in das Biceps II, also auf die 7. (bei anapästisch oder spondeisch endendem Wort vor der Caesura) oder die 8. Mora (bei iambischem Wort an dieser Stelle) des Verses fällt, daß also am Anfang des Verses eine sechs- oder siebenzeitige Figur (Chiffren 6, 24, 33, 43) steht.

— ∞ — ∞ — | ∞ — ∞ ∞ ∞ ∞ ∞

²²⁹ Crusius – Rubenbauer 1955, 49: „Der Vers malt den gleichmäßigen Takt der schweren Hammerschläge.“

oder:

– ∞ – ∞ – | ∞ – ∞ ∞ ∞ ∞

oder:

– ∞ – ∞ – | ∞ – ∞ ∞ ∞ ∞

Monosyllaba vor der Penthemimeres, die diesen Akzentfall verhindern könnten, gelten als „verpönt“. Sie treten nur in Verbindung mit einem zweiten Monosyllabon oder einem pyrrhichischen Wort auf, das den Rhythmus wahren hilft: ein wichtiges Argument, daß eben dieser Akzentfall gewollt war und daß prinzipiell die Wortakzente als rhythmuskonstitutiv gelten müssen.

Der nächstfolgende Akzent kann entweder auf die Silbe direkt nach der Caesura fallen oder erst später.

Die beiden oben genannten „pythagoräischen“ Teilungen des Verstypus C (646) (die hier vorgeschlagene nach Morenanzahl zwischen den Wortakzente und die Varronische nach Halbfüßen) darf man daher nicht gleichsetzen, denn ein Wortschluß an der Penthemimeres findet sich auch im (halbierten) Typus A (664) sowie in den anaklastischen Formen, die mit der Rhythmus-Chiffre 43 beginnen.

Noch ein Gesichtspunkt: Hexameter mit einem Wortschluß an der Penthemimeres und einem Akzent auf dem Biceps II – und das ist bekanntlich die überwiegende Mehrheit (Typen A und C, deren Timelines mit 6, 24, 42 oder 33 beginnen) – haben, wenn man sie an der Penthemimeres teilt, zwei strukturell analoge Teile, die jeweils mit einem sechsmorigen Element – ∞ – bzw. ∞ – ∞ beginnen und mit einer Klausel enden. Die Klausel lautet im ersten Teil ∞ – oder ∞ –, im zweiten Teil ∞ ∞ ∞ ∞ und ist jeweils hinsichtlich der Akzente reguliert, während das sechsmorige Element je nach Verstypus frei akzentuiert werden kann:

– ∞ – + ∞ – + ∞ – ∞ + ∞ ∞ ∞

Die Ähnlichkeit sieht man deutlich, wenn die beiden Teile untereinanderstehen:

Hexameter-Vorderteil: – ∞ – + ∞ –

Hexameter-Hinterteil: ∞ – ∞ + ∞ ∞ ∞

z.B.:

Ov. ars 1, 355 *Hánc tu pollicitis,*
 hánc tu corrúmpe rogándo

Wenn die beiden Klauseln reimen, entsteht ein sogenannter „Leoninischer Hexameter“; z.B.:

Ov. ars 1, 59 *Quót caélum stéllas,*
 tót hábet tua Róma puéllas

Diese Struktur wird für das elegische Distichon interessant; dazu weiter unten in cap. 3.8.

Hepthemimeres:

Ein Wortschluß an der Hepthemimeres ergibt einen Akzent entweder auf der 11. oder auf der 12. Mora; davor stehen Figuren wie 64, 244, 334, 433 (alle mit zusätzlicher Penthemimeres) sowie 263 und 353 (mit Wortschluß κατὰ τρίτον τροχαῖον); Verse vom Typus A sind bei Hepthemimeres ausgeschlossen, da der Wortakzent nicht auf das Longum IV (13.+14. Mora) fallen kann (es sei denn, es handelte sich wiederum um ein Monosyllabon, das ebenso wie an der Penthemimeres unbeliebt ist, außer es folgen zwei Monosyllaba aufeinander).

— ∞ — ∞ — — — | ∞ — ∞ — ∞

oder:

— ∞ — ∞ — ∞ — | ∞ — ∞ — ∞

oder:

— ∞ — ∞ — ∞ — | ∞ — ∞ — ∞

Die Hepthemimeres tritt oft zusammen mit der Trithemimeres und einem Wortschluß κατὰ τρίτον τροχαῖον auf und ergibt dann einen rhythmisch dreigeteilten Vers vom Typus B, genauer: vom Subtypus 3535, der von den Halbfüßen her betrachtet „pythagoräisch“ geteilt ist: 3+4+5 Halbfüße (mit steigenden Gliedern²³⁴).

— ∞ — | ∞ — ∞ — ∞ — | ∞ — ∞ — ∞

Diese Teile sind in vielen Fällen durch Anapher, Alliteration und Reim hervorgehoben; z.B.:

Verg. ecl. 5, 66	<i>Ecce duas tibi, Daphni, duas altaria Phoebō</i>
Verg. Aen. 8, 111	<i>Sacra uetat raptoque uolat telo obuius ipse</i>
Ov. am. 3, 9, 37	<i>Viue pius, moriere; pius cole sacra, colentem</i> ²³⁵
Ov. am. 3, 11, 49 (3, 11b, 17)	<i>Quicquid eris, mea semper eris; tu selige tantum</i>
Ov. ars 1, 203	<i>Marsque pater Caesarque pater, date numen eunti</i>
Ov. rem. 13	<i>Siquis amat quod amare iuuat, feliciter ardens</i>
Ov. rem. 583	<i>Tristis eris, si solus eris, dominaeque relictæ</i>
Ov. met. 10, 201	<i>Culpa potest, nisi culpa potest et amasse uocari</i>
Ov. met. 10, 288	<i>Rursus amans rursusque manu sua uota retractat</i>
Ov. met. 10, 414	<i>Horret anus tremulasque manus annisque metuque</i>
Ov. met. 10, 489	<i>Vota suos habuere deos. nam crura loquentis</i>
Ov. met. 10, 579	<i>Quale meum, uel quale tuum, si femina fias</i>
Ov. met. 11, 688	<i>Umbra fuit sed et umbra tamen manifesta uirique</i>

²³⁴ Cf. die oben genannten *uersus fistulares* bei Diomedes GLK I, 499, 15, die allerdings steigende Silbenzahlen haben.

²³⁵ Aus rhythmisch-typologischen Gründen könnte man hier die Hepthemimeres auch als Sinncaesura in Betracht ziehen: *Viue pius, moriere pius; cole sacra, colentem / mors grauis a templis in caua busta trahet*. Der Satzduktus (anaphorisches *pius* in beiden Kola) spricht aber für die Caesura κατὰ τρίτον τροχαῖον.

κατὰ τρίτον τροχαῖον:

Ein Wortschluß κατὰ τρίτον τροχαῖον ergibt einen Akzent auf dem Longum des dritten Fußes, genau jenem Longum, das bei Wortschluß in der Penthemimeres immer unbetont ist. Der Vers wird dadurch – bei regelmäßiger Klausel – rhythmisch in drei gleichlange Teile von jeweils 8 Moren geteilt: das erste Drittel 44 oder 35 oder 26, das zweite Drittel 44 oder 35 (26 ist unwahrscheinlich, da ein kurzes Monosyllabon vor der Caesura einen Akzent tragen müßte und bis zur Klausel kein Akzent mehr folgen dürfte) und die Klausel, wie üblich, 44:

— ∞ — ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞

Ein solcher Vers vom Typus B kann sowohl im ersten als auch im zweiten Teil unabhängig voneinander anaklastisch sein oder auch nicht, je nachdem, wo die Akzente vor und nach der Caesura sitzen. Er kann daher auch doppelt anaklastisch (3535) sein.

Daß ein Wortschluß κατὰ τρίτον τροχαῖον (außer dieses betreffende Wort wäre ein kurzes Monosyllabon) zwangsläufig einen Vers vom Typus B ergibt, ist wichtig, vor allem, wenn man daran denkt, daß diese Caesura in der Wertschätzung der Theoretiker immer ein wenig im Schatten von Penthemimeres und Hephthemimeres steht. Die römischen Dichter verwenden sie im Vergleich zu den griechischen auffallend seltener.²³⁶

Einen Akzent auf dem Longum III ergibt sonst nur noch eine Dihaerese nach dem Fuß III, der kein Monosyllabon vorausgeht, und eine solche wurde als – nun nicht rhythmisch, sondern generell fußbezogen gesehene – Halbierung des

²³⁶ Klaus Thraede geht – auf Computer-Statistik gestützt – soweit, die Existenz dieser Caesura überhaupt zu leugnen; Thraede 1978, 17: „Die im griechischen Hexameter mit Z10 [=Penthemimeres] wechselnde Z-Stelle bei WGr11 (eine Zäsur κατὰ τρίτον τροχαῖον) gibt es in Rom nicht. Das zeigt die Frequenz von WGr11, auch tritt sie, und zwar aus sprachlichen Gründen, zumeist zwischen Z6 [=Trithemimeres] und Z14 [=Hephthemimeres] auf, nie als Alternative zur Mittelzäsur Z10.

[...] daß oftmals ein Vers als ‚zäsurlos‘ gilt, der in Wirklichkeit eine der beiden Seitenzäsuren (oder beide) hat.

„Echtes“ Beispiel ist

(a) *impius haec tam culta novalia miles habebat* [sic!] (Verg. buc. 1, 70),

da WGr11 nicht zählt, während sie mitunter als ‚gräzischerer‘ Z-Ersatz (z.B. Aen. 1, 500; [...]) und zumindest in Versen wie

(b) *per conubia nostra, per inceptos hymenaeos* (Verg. Aen. 4, 316)

zugleich als Imitation (nicht ‚archaische Technik‘, Norden [1916] 432) nachweisbar ist:

(c) *per conubia nostra, per optatos hymenaeos* (Cat. c. 64, 141); [...].

Hingegen

(d) *huc ades o Galatea, quis est nam ludus in undis* (Verg. buc. 9, 39)

hat Z14 [=Hephthemimeres]!“

Vor allem diesem letzten Vers eine Hephthemimeres aufzuzwingen, weil nicht sein kann, was nicht sein darf, wirkt doch eher gewaltsam; cf. auch v. Gries 1998, 45.

Verses eher gemieden (dazu weiter unten in cap. 3.4). Durch die generelle Vorherrschaft der Penthemimeres (85% der lateinischen Hexameter²³⁷), die einen Akzent in das Biceps II zwingt, ist ein Vers mit Akzent auf dem Longum III innerhalb einer deklamierten Abfolge von Hexametern für ein rhythmisch empfindsames Ohr eine auffällige Besonderheit.

κατὰ τέταρτον τροχαῖον:

Ein Wortschluß κατὰ τέταρτον τροχαῖον ergibt einen Akzent auf dem Longum IV und damit – vorausgesetzt, die Klausel ist regelmäßig – einen Vers vom Typus A oder B, der auf die Chiffre -444 endet. Dieser ganz gewöhnliche Rhythmus erklärt, warum die Römer ein Wortende an dieser Stelle (im Gegensatz zu den Griechen auffälligerweise) nicht gemieden haben;²³⁸ z.B.:

Ov. met. 10, 651 *Hippómenen ádii docuíque, quis úsus in illis* 246444

Bucolica:

Ein Wortschluß an der Bucolica ergibt – außer es steht im Biceps IV davor ein Monosyllabon oder ein pyrrhichisches Wort – ebenfalls einen Akzent auf dem Longum IV und damit einen Vers vom Typus A oder B).

Die möglichen Wortschlüsse vor der Bucolica im einzelnen:

bei κατὰ τέταρτον τροχαῖον:

– ∞ – ∞ – ∞ – ∞ ∞ | ∞ ∞ ∞ ∞ Hexameter auf -444

bei Hephthemimeres:

– ∞ – ∞ – ∞ – | ∞ | ∞ ∞ ∞ ∞ Typen B und C, die auf -244 (bei Monosyllabon oder pyrrhichischem Wort), -544 (bei zusätzlicher κατὰ τρίτον τροχαῖον) oder -644 (bei zusätzlicher Penthemimeres und unbetontem Monosyllabon oder pyrrhichischem Wort) enden

bei Dihaerese nach Fuß III:

– ∞ – ∞ ∞ ∞ | ∞ ∞ | ∞ ∞ ∞ ∞ Typus B: dreigeteilte Hexameter auf -4444

bei κατὰ τρίτον τροχαῖον:

– ∞ – ∞ ∞ ∞ | ∞ ∞ | ∞ ∞ ∞ ∞ Typus B: dreigeteilte Hexameter auf -4444

bei Penthemimeres:

– ∞ – ∞ – | ∞ ∞ ∞ | ∞ ∞ ∞ ∞ Typus A: halbierte Hexameter auf -444, wobei für den Versbeginn die Penthemimeres zuständig ist

Es wird deutlich, daß ein Wortschluß an der Bucolica per se auf den Rhythmus kaum Einfluß hat, sondern immer im Zusammenhang mit den anderen Wortgrenzen betrachtet werden muß.²³⁹

²³⁷ Cf. Thraede 1978, 17.

²³⁸ Cf. Norden 1916, 427f.

²³⁹ Die französische Schule der Metrik rechnet die Bucolica daher konsequentermaßen nicht zu den Caesuren; cf. de Neubourg 1986, 56, Anm. 30 mit Literatur.

Das tut mir im Rahmen dieser Arbeit naturgemäß leid, denn die spätantiken Metriker halten bekanntlich die Bucolica für das Charakteristikum des lateinischen bukolischen Hexameters, das ihn vom heroischen Hexameter des Epos unterscheidet, liefern damit aber keine Stütze für meine These. Zum Trost unternehmen wir in Begleitung der Grammatici Latini an einem strahlenden Septembertag eine Landpartie in die sonnen- und sangesdurchflutete Hirtenwelt und versuchen bei dieser Gelegenheit, ihnen weitere Informationen zu entlocken.²⁴⁰

3.3. Zum Bukolischen Hexameter

Kurz und bündig schreibt etwa Atilius Fortunatianus GLK VI, 292, 18:
*herous, si quarto pede partem orationis finiat, bucolicum facit, ut
 ab Ioue principium Musae, Iouis omnia plena* [ecl. 3, 60]
Theocritus hanc metri legem custodiuit, Virgilius contempsit.

Ähnlich Servius in seinem Centimetrum GLK IV, 461, 12: *De bucolico. Bucolicum constat hexametro catalectico, ita ut quartus dactylus partem determinet orationis, ut est hoc, rustica siluestres resonat bene fistula cantus.*²⁴¹

Wirklich vernachlässigt hat Vergil diese Vorschrift nicht, wenn man sich vor Augen hält, daß immerhin 219 seiner Eklogenverse (von 813,²⁴² also 26,94%²⁴³) an dieser Stelle einen Wortschluß aufweisen.

Auffallenderweise haben die beiden Beispielverse aber gemeinsam, daß sie neben der Bucolica jeweils auch Wortschlüsse nach dem Fuß I, an der Penthemimeres und an der Hephthemimeres haben. Mit Bucolica und Hephthemimeres einher geht ein pyrrhichisches Wort im Fuß IV. Sollte das eine ganz besonders bukolische Form sein? Immerhin stellt Vergil laut der Tabelle bei v. Gries 125mal ein pyrrhichisches Wort in das Biceps IV („d.h. in 15, 37% seiner Verse bzw. in 57, 08% der Verse mit dem daktylisch ausgehenden 4. Fuß“²⁴⁴), und pyrrhichische Wörter sind damit die bei weitem häufigste Wortgestalt vor einer Bucolica.

²⁴⁰ Eine gute Wanderkarte ist hierbei die 1998 erschienene sorgfältige Abhandlung über die hexametrische Verskunst römischer Bukoliker von Georg v. Gries (alias Korzeniowski), in der viele Punkte mit schöner Aussicht verzeichnet sind. Die Theorien der spätantiken Metriker hat v. Gries – wohl aus der Erkenntnis ihrer Unergiebigkeit heraus – nicht behandelt.

²⁴¹ Die Bucolica als Charakteristikum des bukolischen Hexameters auch bei Aphtonius (Marius Victorinus) GLK VI, 65, 30ff. (mit Beispiel Verg. Aen. 1, 1) und Diomedes GLK I, 495, 15f. (ohne Beispiel).

²⁴² v. Gries zählt die Refrainverse in ecl. 8 nur einfach.

²⁴³ Cf. die Tabelle bei v. Gries 1998, 75, und überhaupt seinen Abschnitt zur Bucolica p.73ff.

²⁴⁴ v. Gries 1998, 77 und Tabelle p. 89.

Für Servius und Atilius Fortunatianus scheint also der ideale *uersus bucolicus* so auszusehen und zu klingen:

⌊ ∞ | _ ∞ _ | ⌊ _ | ∞ | ⌊ ∞ ∞ ∞ 644244 DDSD

⌊ ∞ | _ _ _ | ∞ _ | ∞ | ⌊ ∞ ∞ ∞ 644244 DSDD

Interessant ist, daß Servius in seiner Praefatio zu Vergils Eklogen ausführlicher zum bukolischen Vers schreibt und hier noch eine weitere Spezifikation gibt, die mit dem Befund aus dem Centimetrum übereinstimmt. Nicht nur nach dem Fuß IV, sondern auch nach dem Fuß I soll ein Wort enden:

Serv. buc. praef. 2, 5 (Th.): *adhibetur autem ad carmen bucolicum, quod debet quarto pede terminare partem orationis: qui pes si sit dactylus, meliorem efficit uersum ut* [ecl. 1, 3] *„nos patriae fines et dulcia [linquimus arua]“. primus etiam pes secundum Donatum et dactylus esse debet et terminare partem orationis ut* [ecl. 1, 1] *„Tityre“. quam legem Theocritus uehementer obseruat, Vergilius non adeo; ille enim in paucis uersibus ab ista ratione deuiauit, hic eam in paucis secutus est: Terentianus cum de hoc metro diceret* [Ter. Maur. 2127] *„plurimus hoc pollet Siculae telluris alumnus“,* [Ter. Maur. 2132] *„noster rarus eo pastor Maro“. intentio poetae haec est, ut imitetur Theocritum Syracusanum.*

Laut Servius zeichnet also den typischen bukolischen Hexameter aus, daß er mit ⌊ ∞ | beginnt und mit ⌊ ∞ | ⌊ ∞ ∞ ∞ endet. Die im Centimetrum gebotene Form mit Hephthemimeres und pyrrhichischem Wort vor der Bucolica ist gemäß der Eklogenpraefatio offenbar doch nicht der Idealtypus, denn das hiesige Beispiel ecl. 1, 3 gehört zur gebräuchlichen Timeline 2464, Typus A, und die Angaben würden prinzipiell auf unseren Typus A passen, aber unter Umständen auch auf den Typus B.

Doch da waren auch noch die Hinweise auf Donat und Terentianus Maurus. Die Passage, in der Terentianus Maurus über den bukolischen Hexameter berichtet, lautet 2123ff.:

*Pastorale uolet cum quis componere carmen,
tetrametrum absoluat, cui portio demitur ima
quae solido a uerbo poterit conectere uersum,
bucolicon siquidem talem uoluere uocari.*

*Plurimus hoc pollet Siculae telluris alumnus,
ne Graecum immittam uersum, mutabo Latinum:
‘dulce tibi pinus summurmurat, en tibi, pastor,
proxima fonticulis; et tu quoque dulcia pangis’.*

*Iugiter hanc legem toto prope carmine seruat;
noster rarus eo pastor Maro, sed tamen inquit:* [Verg. ecl. 3, 1f.]

*‘dic mihi, Damoeta, cuium pecus? an Meliboei?
Non, uerum Aegonis: nuper mihi tradidit Aegon’.*

Wir lernen hier theoretisch nichts Neues. Aus den Beispielversen lassen sich jedoch Schlüsse ziehen: Beide Verse Vergils (ecl. 3, 1f.) zeigen Wortschlüsse nach den Füßen I und IV und zwischen Hephthemimeres und Bucolica ein pyrrhichisches Wort und passen daher zu den Beispielen im servianischen Centimetrum und bei Atilius Fortunatianus, nicht jedoch zur 2464-Form von ecl. 1, 3 in der Eklogenpraefatio. Diesem Schema entspricht auch der zweite Vers der terentianischen Übersetzung des Beginns des ersten Idylls Theokrits.²⁴⁵ Elegant bildet der Gelehrte zudem die beiden Verse zwischen den Beispielen ebenfalls in derselben Weise.

Der erste Vers der Übersetzung hingegen beginnt anaklastisch und hat nur die Bucolica ohne pyrrhichisches Wort davor, aber stattdessen den klangvollen Ionicus a maiore *summurmurat*, der den gehäuften Labialen und Dentalen, die wie bei Theokrit das Anblasgeräusch der Syrinx vergegenwärtigen sollen, einen Sackpfeifen-Bordun unterlegt. Die Rhythmenfolge der „bukolischen Verse“ ab v. 2129 ist: 336444 (A) - 66444 (A) - 4244244 (C) - 4334244 (C) - 644244 (C) - 244644 (C).

In Donats Eklogeneinführung²⁴⁶ findet sich jedoch mehr: die beiden Vorschriften, die Servius von ihm übernahm, aber noch eine dritte, nämlich, daß der bukolische Vers einen Wortschluß κατὰ τρίτον τροχάϊον haben soll;²⁴⁷ die Hephthemimeres in der Verbindung mit der Bucolica ist also hier nicht typisch: Expositio Donati, 70ff.: *Superest explanatio, quam in ordinem digeremus, cum praedixerimus illud imprimis tenendum esse: bucolicum poema usque adeo ab heroico caractere distare, ut uersus quoque huius carminis suas quasdam caesuras habeant et suis legibus distinguantur. Nam cum tribus his probetur metrum: caesura scansione modificatione; non erit bucolicus uersus, nisi in quo et primus pes partem orationis absoluerit et tertius trochaeus fuerit in caesura et*

²⁴⁵ Im Original:

ἄδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἅ πίτυς, αἰπόλε, τήνα
ἅ ποτὶ ταῖς παγαῖσι μελίσδετα, ἄδύ δὲ καὶ τὴ
σπρίσδεξ.

²⁴⁶ ed. K. Bayer, München (Tusculum) 1981, 240 = Don. Verg. ecl. praef. apud H. Hagen, Scholia Bernensia ad Vergili Bucolica atque Georgica, Lipsiae 1876, 744f.

²⁴⁷ Bei Terentianus Maurus lesen wir im Zusammenhang mit dem bukolischen Vers nichts von einer Caesura κατὰ τρίτον τροχάϊον. Er nennt sie andernorts bei der Besprechung der Caesuren des epischen Hexameters (*heroicus* oder *herous*; vv. 1669ff.) nach Penthemimeres und Hephthemimeres als dritte (1685f. *Horum si nihil est, specta ne forte trochaeus / sit tertius finemque det uocabulo*), wo er nur darauf aufmerksam macht, daß die Anfangsilbe des Wortes nach dem Trochäus kurz sein muß, um den Daktylus zu vervollständigen, und an einer weiteren Stelle, wo es um jene Versmaße geht, die sich aus verschiedenen *diuisiones* des Hexameters ableiten lassen; v. 2827 *Haec heroica iam tome probata est: / 'infandum regina'*.

quartus pes dactylus magis quam spondeus partem orationis terminauerit, quintus et sextus pes cum integris dictionibus fuerint, quod tamen Vergilius a Theocrito saepe seruatum uictus operis difficultate neglexit, in solo principio incertum industria siue casu bucolico uersu posito. Nam „Tityre“ dactylus per se partem orationis absoluit; „Tityre, tu patulae re[cubans]“ tertium trochaicum circa <„re“> praepositionem quamuis de composita dictione conclusit; „Tityre, tu patulae recubans sub [tegmīne fagi]“ quartum spondeum pro dactylo cum parte orationis exhibuit; „tegmīne fagi“ integrum comma perfecit, cuius rei diligentiam licet in Theocriti multis uersibus admirari.

Bukolische Verse haben laut Donat also Wortgrenzen nach dem ersten und vierten Fuß, wobei der vierte möglichst daktylisch sein soll, eine Caesura κατὰ τρίτον τροχαῖον, und der fünfte und sechste Fuß sollen aus ganzen Wörtern bestehen. Die Formulierung, mit der er die Klausel beschreibt, ist nicht ganz eindeutig. Auf den ersten Blick würde man annehmen, daß sowohl Fuß V als auch Fuß VI je durch ein eigenes Wort vertreten sein sollen, aber streng genommen sagt er nur, daß der Fuß IV mit einer Wortgrenze endet (wo das Wort beginnt, wird nicht angegeben); die Füße V und VI faßt er zusammen. Es ist daher anzunehmen, daß er eher gemeint hat, daß die Klausel als ganze aus selbständigen Wörtern besteht, was sich aus dem Wortschluß nach dem Fuß IV ohnehin automatisch ergibt, und daß die Klauseln $\underline{\sim} | \underline{\sim}$ und $\underline{\sim} \cup \underline{\sim}$ – wie im Hexameter üblich – unterschiedslos akzeptabel sind.²⁴⁸

Diese ausführlichen Vorschriften für den bukolischen Hexameter lassen aufhorchen, denn die Bucolica allein ist, wie sich gezeigt hat, rhythmisch nicht determinierend, und die Hephthemimeres kann sowohl in Versen des Typus B als auch des Typus C (nicht aber des Typus A) stehen. Ein Wortschluß κατὰ τρίτον τροχαῖον hingegen ergibt stets einen rhythmisch dreigeteilten Vers vom Typus B und einen Wortakzent auf dem Longum III, jenem, das bei Penthemimeres nie betont wird. Solche Verse geben der sonst penthemimereslastigen hexametrischen Dichtung in der Tat einen ungewohnten Charakter.

Könnte es sein, daß dieser besondere Rhythmus das „typisch Bukolische“ ausmacht? Tatsächlich ist ja die Anzahl von Versen mit Wortschluß κατὰ τρίτον τροχαῖον in den Eklogen Vergils und Calpurnius' signifikant höher als in den epischen Dichtungen.²⁴⁹

Undurchsichtig ist, warum Donat ausgerechnet den Vers ecl. 1, 1 *Tityre, tu patulae recubans sub-tegmīne fagi* als Beispiel gewählt hat. Er ist aus zwei

²⁴⁸ Hätte er ausschließlich die Klausel $\underline{\sim} | \underline{\sim}$ gemeint, hätte er etwa schreiben können: *quartus pes dactylus magis quam spondeus et quintus pes dactylus partes orationis terminauerint*, oder so ähnlich.

²⁴⁹ Cf. v. Gries 1998, 127ff. und 146ff.

Gründen ungeeignet: einerseits muß Donat *re-* von *-cubans* trennen, um mit Gewalt eine Caesura κατὰ τρίτον τροχαῖον herzustellen, und andererseits um der Bucolica willen das metrische Wort *sub-tegmine*. Der Vers hat Wortschlüsse an Penthemimeres und Hephthemimeres und gehört zur Timeline 646.

Es gibt aber Verse Vergils, die wirklich diesem bukolischen Postulat Donats entsprechen. Wenn man die genannten Vorschriften anwendet, sieht das respektive metrische Grundschema so aus:

— ∞ | — ∞ — ∞ ∞ — ∞ | ∞ ∞ ∞ ∞

Wenn man das Schema mit möglichen Akzenten bestückt, ergeben sich grundsätzlich zwei Lösungen:

a) ∞ ∞ | ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ | ∞ ∞ ∞ ∞

Alle Akzente fallen dabei auf die Longa der Versfüße, und der Vers klingt wie iktiert. Die Timeline ist 444444, und bekanntlich werden solche Verse von den augusteischen Dichtern gemieden.

b) ∞ ∞ | ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ — | ∞ | ∞ ∞ | ∞ ∞

Mit einem zusätzlichen Wortschluß nach dem Longum IV und damit zwingend einer trochäisch-iambischen Kombination im Fuß III ergibt sich ein Vers mit der Timeline 443544.

Bei Durchsicht von Vergils Eklogen-Versen mit Wortschluß κατὰ τρίτον τροχαῖον (107 Verse)²⁵⁰ finden sich folgende Varianten:

„Echte“ bukolische Verse gemäß Donat:²⁵¹

a) 4444: 4 Exemplare, davon 2 mit daktylischem Fuß IV (42244 bzw. 844):

ecl. 1, 70	<i>Impius haec tam culta noualia miles habebit</i>	∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞
ecl. 9, 60	<i>Incipit apparere Bianoris. Hic, ubi densas</i>	∞ ∞ — ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞

²⁵⁰ Ich verwende dabei zunächst die Tabelle bei v. Gries 1998, 130, der 108 Verse in den Eklogen mit Wortschluß κατὰ τρίτον τροχαῖον zählt. Bei einer Gesamtanzahl von 813 Versen (die Refrainverse in ecl. 8 sind hier nur einfach gezählt) sind das 13,28%. v. Gries zählt dabei einen „latenten“ Wortschluß in ecl. 6, 6 *Nunc ego namque super tibi erunt qui dicere laudes* mit, der in rhythmischer Hinsicht nicht für die Caesura κατὰ τρίτον τροχαῖον charakteristisch ist – der Akzent fällt (wahrscheinlich) nicht auf das dritte Longum (*supér*) –, sondern wohl vielmehr zum anaklastischen Typus 4336 mit Penthemimeres gehört. Der Vers ist aus noch einem anderen Grund interessant: Zwei iambische Wörter mit einem kurzen Monosyllabon dazwischen sind eine sehr seltene und akzentmäßig schwer zu deutende Sonderform; dazu weiter unten in cap. 3.7.

²⁵¹ Zum Vergleich: in Ovids Metamorphosen findet sich nur ein einziger solcher Vers:

Ov. met. 7, 397 *Utaque se male mater Iasonis effugit arma* 42244

Ein Vers hat einen Spondeus am Beginn:

Ov. met. 9, 758 *At non uult natura potentior omnibus istis* 22444

Ein Vers hat keine Bucolica:

Ov. met. 4, 22 *Pentheia tu uenerande bipenniferumque Lycurgum* 448

Ein Vers mit spondeischem Fuß IV:

ecl. 8, 80 *Limus ut hic durescit, et haec ut cera liquescit* ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

Ein Vers hat nur einen graphischen Wortschluß nach dem ersten Fuß, denn *ad-astra* bildet ein metrisches Wort; der Rhythmus bleibt aber gleich:

ecl. 5, 52 *Daphnim ad-astra feremus: amaui nos quoque Daphnis* ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

b) 4435: 13 Exemplare, davon 6 mit daktylischem Fuß IV (hier findet sich die Hephthemimeres und das pyrrhichische Wort im Fuß IV wieder):

ecl. 2, 45 *Huc ades, o formose puer, tibi lilia plenis* ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

ecl. 2, 53 *Addam cerea pruna, honos erit huic quoque pomo* ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

ecl. 3, 75 *Si, dum tu sectaris apros, ego retia seruo* ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

ecl. 5, 50 *Nos tamen haec quocumque modo tibi nostra uicissim* ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

ecl. 7, 9 *Huc ades, o Meliboe; caper tibi saluus et haedi* ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

ecl. 10, 21 *Omnis unde amor iste rogant tibi, uenit Apollo* ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

und 7 mit spondeischem Fuß IV:

ecl. 1, 32 *Nec spes libertatis erat nec cura peculi*²⁵² ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

ecl. 1, 73 *Inserere nunc, Meliboe, puros, pone ordine uites* ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

ecl. 2, 22 *Lac mihi non aestate nouum, non frigore deficit* ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

ecl. 4, 37 *Hinc, ubi iam firmata uirum te fecerit aetas* ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

ecl. 9, 39 *Huc ades, o Galatea: quis est nam ludus in-undis* ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

ecl. 8, 83 *Daphnis me malus urit; ego hanc in-Daphnide laurum*²⁵³ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

ecl. 10, 3 *Carmina sunt dicenda: neget quis carmina Gallo* ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

Bei einigen 4435-Versen trifft eines der Postulate Donats nicht zu; sie sind aber rhythmisch nicht von den „echten“ zu unterscheiden.²⁵⁴

a) keine Wortgrenze vor der Klausel:

ecl. 1, 30 *Postquam nos Amaryllis habet, Galatea reliquit* ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

ecl. 3, 64 *Malo me Galatea petit, lasciua puella* ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

ecl. 4, 57 *Orphei Calliopea, Lino formosus Apollo* ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

ecl. 5, 19 *Sed tu desine plura, puer; successimus antro* ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

ecl. 5, 59 *Panaque pastoresque tenet Dryadasque puellas* ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

ecl. 8, 22 *Maenalus argutumque nemus pinosque loquentis* ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

²⁵² Dieser Vers gehört nur aus formalen Gründen hierher; rhythmisch wäre er unter der Timeline 2635 einzuordnen.

²⁵³ Wenn man *hanc* betonen will, kann man diesen Vers auch unter der Timeline 4444 einordnen. Ich habe mich für 4435 und Emphase auf *ego* entschieden, weil hier der Sympathiezauber und die Antithese der Protagonisten im Vordergrund steht: Daphnis läßt Alpheisiboeus in Liebe erbrennen, und Alpheisiboeus verbrennt dafür Lorbeer, um ihn herbeizuzwingen.

²⁵⁴ In diese Kategorie gehört bezeichnenderweise auch der berühmte Vers Verg. georg. 2, 493 *Fortunatus et ille, deos qui nouit agrestes* 4435, der den Inhalt mit bukolisch charakterisiertem Rhythmus begleitet.

- ecl. 5, 15 *Experiar: tu deinde iubeto certet Amyntas*
 ecl. 6, 33 *Et liquidi simul ignis; ut his exordia primis*
 ecl. 6, 80 *Quo cursu deserta petiuerit, et quibus ante*
 ecl. 9, 65 *Cantantes ut eamus, ego hoc te fasce leuabo*

Vereinzelte (alle mit unregelmäßigen Klauseln):

- 354624: ecl. 4, 34 *Alter erit tum Tiphys et altera quae uehat Argo*
 26664: ecl. 2, 24 *Amphion Dircaeus in Actaeo Aracyntho* (graecanicus)
 35664: ecl. 10, 12 *Ulla moram fecere, neque Aonie Aganippe* (graecanicus)

Die rhythmische Besonderheit, die mit dem Wortschluß *κατὰ τρίτον τροχάϊον* einhergeht, würde wohl rechtfertigen, von der Besonderheit der bukolischen Verse zu sprechen. Außer Donat spricht kein Grammatiker in diesem Zusammenhang den Wortschluß *κατὰ τρίτον τροχάϊον* an, aber dieses Zeugnis ist, obwohl spät (Donat wird in die Mitte des 4. Jahrhunderts datiert) und mit einem unpassenden Beispieler versehen, als ausführlichste Beschreibung des bukolischen Verscharakters von außerordentlicher Wichtigkeit.

Warum fehlt diese Angabe bei den anderen Autoren, insbesondere bei Servius, der nach eigener Aussage von Donat abschreibt? Ganz offenbar jedenfalls schmecken ihre Aussagen nach griechischer Theorie, die über lateinische Verse gestülpt wurde, und kaum ein Grammatiker versagt sich die Bemerkung, daß Vergil dem Vorbild Theokrits nicht in allem gefolgt sei. Der Wortschluß *κατὰ τρίτον τροχάϊον* ist freilich im Griechischen kein besonderes Charakteristikum der Bukolik, sondern gehört in gleicher Weise zum epischen Hexameter. Für Vergil aber war wohl die Versstruktur des Typus B mit Wortschluß *κατὰ τρίτον τροχάϊον* ein gangbarer Weg, seinen bukolischen Versen griechisches oder archaisierendes Flair zu verleihen, da die Bucolica allein kaum wahrnehmbaren Einfluß auf den lateinischen Rhythmus hat.

Dazu kommt, daß die griechisch konnotierten Hexameter mit Wortschluß *κατὰ τρίτον τροχάϊον* bei den römischen Metrikern bei weitem nicht so hoch im Ansehen standen wie die „echt römischen“ Verse mit der „männlichen“ Penthemimeres. Vielleicht wollten sie aus diesem Grund Vergils graecisierende Tendenzen in den Eklogen nicht allzusehr betonen. Dafür spricht auch ihre unterschiedliche Bewertung der Abkehr Vergils von der Bucolica: Was bei Donat *uictus operis difficultate neglexit* lautet und Vergils Unvermögen konstatiert, klingt bei Terentianus Maurus (*noster rarus pastor Maro, sed tamen inquit...*) nach freundlicher Kondeszenz („er müßte ja nicht, und trotzdem...“), im servianischen Eklogenprooemium (*legem Theocritus uehementer obseruat, Vergilius non adeo*) nach gerechtfertigter Befreiung von unnötigem Zwang („er will sich ja nicht absichtlich quälen...“) und bei Atilius Fortunatianus (*Vergilius contempsit*) nach unverhohlenem Stolz („er hat’s ja nicht nötig...“).

Spielt hier vielleicht auch mit, daß derselbe Anfangsrhythmus des Typus B mit Akzent auf dem Longum III sonst nur noch bei der verpönten Hexameter-Form mit Dihaerese nach dem Fuß III auftritt? In diesem Zusammenhang wird der sogenannte Priapeus interessant, denn der Grund, warum Terentianus Maurus Hexameter mit Mitteldihaerese als unwürdige Vehikel für epische Heldentaten ablehnt, ist deren allzugroße „Ähnlichkeit“ mit diesem Vers, der für Scherze und Spielereien charakteristisch ist.

3.4. Der Priapeus: ein unrühmlicher Verwandter des Hexameters?

Die Passage bei Terentianus Maurus lautet vv. 2741ff.:

*Ergo hinc nascitur altera
metri regula, ceu duas
partes hexametri secans
quae ternos dirimit pedes;
quos si reddideris sibi
hexametrum pedibus cernes constare receptis,
qui tamen heroum factis indignus habetur.
Namque tome media est uersu non apta seuero,
fitque soluta magis, quotiens spondeus inest pes
tertius et quartus. Non <esse> hunc incolumem ergo, 2750
sed de commatibus tradunt constare duobus.
Ipse etenim²⁵⁷ sonus indicat, esse hoc lusibus aptum
et ferme modus hic datur a plerisque Priapo.
Inter quos cecinit quoque carmen tale Catullus:*

²⁵⁷ So laut Keils Apparat in der Ausgabe von N. Brissaeus (Paris 1531) und laut Apparat der neuen Terentianus Maurus-Edition von Chiara Cignolo (Bibliotheca Weidmanniana 6, Collectanea grammatica Latina 2, Hildesheim – Zürich – New York 2002) in der Ausgabe von P. Phoenix und I. Marchant, Paris 1510. Keil und Cignolo entscheiden sich im Text für die Lesart *ipse enim*, ohne dies zu kommentieren: wahrscheinlich um einen priapeischen Trochäus an den Versbeginn zu setzen. Da es sich aber, wie die Quantitätenfolge im Mittelteil zeigt, um einen Hexameter handelt, hat ein Trochäus hier keinen Platz: *ipse enim* müßte im Hexameter mit Hiatus gelesen werden.

Ein Blick in die Appendice metrica in Chiara Cignolos Edition (Bd. II, 609) bestätigt dies: Sie setzt für die Verse 2752-2780 undifferenziert „priapei e esametri dattilici“ an. In Wirklichkeit sind die Verse 2752-2754 vor dem Beginn des Catull-Zitats noch Hexameter, danach erst folgen die Priapeen (*hōc gēnūs lex, coēptā saēpe, pōnīt hūnc, sŷllābaē, dāctŷlō, īn-sūīs, cētērīs, bīnā sūnt, māgīstrī uōcānt*). Terentianus Maurus nimmt sich allerdings die Freiheit, drei seiner Priapeen nicht aus Glykoneus+Pherekrateus zu bauen, sondern aus zwei Pherekrateen (in vv. 2759, 2762 und 2768 fehlt jeweils eine kurze Silbe als Paenultima vor der Versfuge). In v. 2759 verhalten sich die Quantitäten zudem so, daß sie auch für einen Hexameter passen würden; zu diesem Kunstgriff siehe weiter unten.

*'hunc lucum tibi dedico consecroque, Priape,
 qua domus tua Lampsaci est quaque <lege> Priapi.²⁵⁸
 Nam te praecipue in suis urbibus colit ora
 Hellespontia ceteris ostriosior oris'.
 Et plures similes sic conscripsisse Catullum
 scimus. Vsque adeo hoc genus lex heroica pellit, 2760
 ut sit utraque portio coepta saepe trochaeis,
 nam discrimine nullo ponit hunc uel iambum;
 nec mirabere syllabae finem commate primo,
 tamquam de pede dactylo fiat tertia longa.
 'Nam te praecipue in suis', talis uersus, et alter:
 'Hellespontia ceteris', aequae est ultima longa.
 Nam quia commata bina sunt, sumunt ambo supremas.
 Versus ergo magistri uocant hos priapeos.*

Eine Mitteldihaerese ist also für einen streng gebauten Hexameter unpassend, da der Vers an dieser Stelle aus dem Gefüge gerät – *fit soluta*.²⁵⁹ Das erinnert an die Gegenüberstellung von *oratio uincta* und *oratio soluta* und an die oben bereits zitierten Passagen Ciceros (de orat. 3, 175f. und 184; orat. 183) und Quintilians (inst. 9, 4, 19). Noch auffälliger wird dieser Makel, wenn die Füße III und IV Spondeen sind (*fitque soluta magis, quotiens spondeus inest pes tertius et quartus*): vielleicht weil der Spondeus in Fuß III vor der Dihaerese dann wie ein Versschluß klingen könnte. Da auf den Fuß IV ja bereits die regelmäßig akzentuierte adoneische Klausel folgt, hat jeder der Spondeen – außer es handelte sich

²⁵⁸ Cignolo nimmt in ihren Text die Konjektur Büchelers (Coniectanea, p. 333) auf. Keil hat im Text: *usque quaque, Priape* und verzeichnet im Apparat weitere Konjekturen: *Lampsaci sita est quaque Priape* (Brissaeus), *Lampsaci est, quaque silva Priape* (Scaliger).

²⁵⁹ Nur so ist diese Angabe in v. 2749 zu verstehen. Chiara Cignolo übersieht den rhetorischen und metrischen Fachbegriff, erklärt sich *soluere* als „verschleiern“ und übersetzt daher sinnwidrig: „Infatti la cesura mediana [...] viene piuttosto dissimulata tutte le volte che c'è lo spondeo come terzo e quarto piede.“ In ihrem Kommentar bezieht sie die Aussage auf die später zitierten Vergil-Verse und vertieft dabei das Mißverständnis; Bd. II, 562 ad v. 2749: „T. si riferisce a esametri come quelli virgiliani citati più avanti (vv. 2772-2775), in cui la dieresi risulta come dissimulata per il fatto che i due piedi centrali sono due spondei e pertanto la tesi del quarto [sic; gemeint ist: terzo] piede, compresa tra le due pause della cesura pentemimere e della dieresi mediana, è costituita da un monosillabo.“ Es ist nicht einzusehen, wie eine Dihaerese durch sie umgebende Spondeen verschleiert werden kann. Die Verschleierung, die Terentianus hinsichtlich dieser Vergil-Verse im Sinn hat (*effugit sonus aurem*), entsteht vielmehr dadurch, daß in ihnen eigentlich die Penthemimeres wirksam ist; dazu weiter unten.

um Monosyllaba – einen Akzent auf dem Longum.²⁶⁰ Jedenfalls lassen die Spondeen keine trochäisch-iambischen Kombinationen, die einen Daktylus voraussetzen, und daher auch keinen Wortschluß *κατὰ τρίτον τροχαῖον* zu, der eine für heroische Verse akzeptable Caesura darstellen würde.

Aufhorchen läßt, daß Terentianus Maurus hier auf den Klang (*sonus*) des Verses Bezug nimmt: Unwürdig ist die Mitteldihaerese deswegen, weil sie so klingt wie ein Priapeus, und er gibt gleich darauf Beispiele, um zu illustrieren, was er damit meint.

Priapeus und Hexameter sind auf den ersten Blick völlig verschiedene Versarten. Im Gegensatz zum daktylischen Hexameter ist der Priapeus eine Kombination von aeolischen Formen, in diesem Fall von einem Glykoneus und einem Pherekrateus:

— υ υ υ υ υ υ | — υ υ υ υ υ υ

Auf den zweiten Blick sieht man Ähnlichkeiten: Die Klausel ist wie beim Hexameter ein Adoneus. Die drei Elementa indifferentia sitzen an hexameterkompatiblen Stellen: Wenn man in die glykoneische Basis einen Spondeus setzt, sind die ersten beiden, wenn man vor die Versfuge eine Brevis setzt, die ersten drei, wenn man vor die Klausel eine Longa setzt, alle sechs „Füße“ daktylisch-spondeisch und analog zu einem Hexameter mit der Struktur SDDSDS. In einer dergestalt regulierten Form hätte der Priapeus 24 Moren, genauso wie der Hexameter. Die Versfuge entspräche dann einer Mitteldihaerese im Hexameter. Terentianus Maurus weist allerdings ausdrücklich darauf hin, daß es sich nicht um Hexameter handelt (*hoc genus lex heroica pellit*), da sie eine aeolische Basis haben und an dieser Stelle in beiden Kola neben Spondeen auch Trochäen und Iamben zulassen.

Alle vier Verse Catulls, die Terentianus Maurus hier zitiert, haben einen Wortakzent auf jener Silbe, die im Hexameter das Longum III und damit die – zumeist unbetonte – Silbe vor der Penthemimeres wäre. Dasselbe gilt für seine eigenen Priapeen vv. 2761-2768, die seine Argumentation wie immer mit angewandten Beispielen lebendig illustrieren. Wenn es Terentianus um den Klang geht, dann muß genau dieser Akzentfall eines dreisilbigen Wortes vor der Mitteldihaerese das *tertium comparationis* und der Stein des Anstoßes sein.

Zur Untermauerung bedarf es anderer lateinischer Gedichte in diesem Versmaß; leider sind nur zwei erhalten: Catull c. 17 und ein Priapeum, das Vergil zugeschrieben wird. Im folgenden ist die Aufschlüsselung in metrischen Zeichen

²⁶⁰ Einen Hexameter mit zwei Spondeen um die Mitteldihaerese bietet Terentianus Maurus gleich im betreffenden v. 2750 als abschreckendes Beispiel; allerdings verhindert das Monosyllabon *non*, daß der Akzent auf das Longum III fällt. Nicht so in den vv. 2777-2779, ebenfalls mit Mitteldihaerese und flankierenden Spondeen (siehe weiter unten), wo der iktoide Rhythmus nicht zu überhören ist.

angegeben. Es zeigt sich, daß mit Ausnahme der aeolischen Basis am Beginn des Verses die Ancipitia reguliert sind, allerdings in der Weise, daß sie gerade nicht dem Hexameter entsprechen: Vor der Versfuge erscheint in beiden Gedichten ausnahmslos eine Longa, hingegen vor der Klausel, abgesehen von zwei Catull-Versen, immer die Brevis. Den Dichtern – und Terentianus Maurus zählt hier auch zu ihnen – war es also offenbar ein Anliegen, den Priapeus nicht zum Hexameter zu machen: im Gegensatz zu den Grammatikern, wie weiter unten zu zeigen sein wird.

Der Vers behält in der Praxis daher seinen aeolischen Charakter mit freier Basis (im Gegensatz zu den Glykoneen des Horaz, der die Basis regelmäßig spondeisch bildet: $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$); das Innenleben soll sich vom Hexameter möglichst unterscheiden, während die Klausel, da nur wenige Verse nicht-adoneisch sind, wieder deutlich nach Hexameter klingt.

Wenn die Basis spondeisch ist, der Vers also 24 Moren hat, unterscheidet er sich von der Quantitätenstruktur des Hexameters nur insofern, als eine Brevis aus dem Fuß III um vier Moren (zwei Longa) nach hinten verlegt ist. Der Rhythmus wird dadurch (im musikalischen Sinne) synkopisch; im metrischen Sinne aber läßt sich der Priapeus mit spondeischer Basis als anaklastischer Hexameter bezeichnen – hier ist der Begriff Anaklasis traditionell verwendet, denn ebenso wie bei den Ionici ist eine Brevis aus dem Bibreve herausgetrennt und verschoben:

Hexameter (SDDS): $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$
 Priapeus: $\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}\text{---}$

Interessant ist, daß trotzdem in fast allen Versen die Akzente so fallen, daß der Rhythmus jeweils nicht völlig irrational wird, sondern – vor allem in dem ps.-vergilischen Gedicht – hexameterähnliche Strukturen erkennbar sind, die B- und C-Typen entsprechen. Die Synkopen in der Quantitätenfolge werden im übergeordneten Akzentrhythmus nur in wenigen Fällen bei Catull (passend zum Thema des Gedichts) hörbar.

In der folgenden Aufschlüsselung ist die Timeline neben den metrischen Zeichen um der Übersichtlichkeit willen (und Horazens Regulierung pro forma anwendend) auf 24 Moren ergänzt: Überall wo eine trochäische Basis als Spondeus gerechnet ist, und in jenen beiden Versen Catulls, die eine regulierungswidrige Longa im zweiten Teil aufweisen, wird dies durch einen Asterisk vor der Timeline signalisiert. Die Versalien beziehen sich auf meine Hexametertypologie; zu den Typen D, E und F siehe weiter unten (cap. 3.7).

Cat. c. 17:

<i>O Colonia, quae cupis ponte ludere longo,</i>	— — — — — — — — — —	*463344	C
<i>et salire paratum habes, sed ueris inepta</i>	— — — — — — — — — —	*442644	B
<i>crura ponticuli assulis stantis in rediuuis,</i>	— — — — — — — — — —	*62574	B
<i>ne supinus eat cauaque²⁶¹ in palude recumbat,</i>	— — — — — — — — — —	*433644	C
<i>sic tibi bonus ex tua pons libidine fiat,</i>	— — — — — — — — — —	*643344	C
<i>in-quo uel Salisubsili sacra suscipiantur,</i>	— — — — — — — — — —	8574	B
<i>munus hoc mihi maximi da, Colonia, risus.</i>	— — — — — — — — — —	*85344	B
<i>Quendam municipem meum de-tuo uolo ponte</i>	— — — — — — — — — —	643524	C/F
<i>ire praecipitem in-lutum per caputque pedesque,</i>	— — — — — — — — — —	*62844	B
<i>uerum totius ut lacus putidaeque paludis</i>	— — — — — — — — — —	46644	C
<i>liuidissima maximeque est profunda uorago.</i>	— — — — — — — — — —	44844	B
<i>Insulsissimus est homo, nec sapit pueri instar</i>	— — — — — — — — — —	4632324	F
<i>bimuli tremula patris dormientis in ulna.</i>	— — — — — — — — — —	*64644	C
<i>Cui cum sit uiridissimo nupta flore puella</i>	— — — — — — — — — —	85344	B
<i>(et puella tenellulo delicatior haedo,</i>	— — — — — — — — — —	*44844	B
<i>adseruanda nigerrimis diligentius uuis),</i>	— — — — — — — — — —	44844	B
<i>ludere hanc sinit ut libet, nec pili facit uni,</i>	— — — — — — — — — —	*4245324	C/F
<i>nec se subleuat ex-sua parte, sed uelut alnus</i>	— — — — — — — — — —	445344	B
<i>in fossa Liguri iacet suppernata securi,</i>	— — — — — — — — — —	*244644	C
<i>tantundem omnia sentiens quam si nulla sit usquam,</i>	— — — — — — — — — —	*42245344	B
<i>talis iste meus stupor nil uidet, nihil audit,</i>	— — — — — — — — — —	*433232	F
<i>ipse qui sit, utrum sit an non sit, id quoque nescit.</i>	— — — — — — — — — —	*436344	E
<i>Nunc eum uolo de-tuo ponte mittere pronum,</i>	— — — — — — — — — —	*2425344	B
<i>si-pote stolidum repente excitare ueternum</i>	— — — — — — — — — —	*65544	D
<i>et supinum animum in-graui derelinquere caeno,</i>	— — — — — — — — — —	*422844	B
<i>ferream ut soleam tenaci in uoragine mula.</i>	— — — — — — — — — —	*65544	D

Von 26 Versen haben 16 eine trochäische, 10 eine spondeische Basis. Die Silben vor der Versfuge sind konsequent reguliert (Longae), und vor dem Adoneus finden sich bis auf zwei Ausnahmen (*suppernata, quam sī*) Breues.²⁶² In 13 Versen hat jene Silbe, der im Hexameter die Silbe vor der Penthemimeres entsprechen würde (siehe Markierung), einen Wortakzent; diese 13 Verse gehören daher zum *Hexametertypus B; 8 gehören zum *Typus C (davon 2 mit unregelmäßiger Klausel), 2 zum *Typus D; 3 weitere Verse sind entweder mit Gewalt den *Hexametertypen E oder (mit unregelmäßiger Klausel) F zuzuordnen oder bleiben besser ohne Entsprechung.

²⁶¹ Da auf das *que* ein Vokal folgt, betone ich *cáua que-in*. Würde man *cauáque* betonen, erhielte man den *Hexametertypus E mit der Timeline *434544. Wäre das *que* vor Vokal enklitisch, würde es hier und in v. 11 *maximeque est* die Versfuge überbrücken: auch das spricht für die Entscheidung, ein *que* vor Vokal der Folgesilbe zuzurechnen.

²⁶² Das *o* in *profundere* und *profusus* (*prōfunda* v. 11) wird zumeist kurz gemessen: Lucr. 4, 757; 5, 225; 6, 6; Tib. 1, 3, 67; Verg. Aen. 4, 26; 5, 614; 6, 462; 7, 515; Ov. her. 10, 55; met. 2, 229; met. 7, 91; met. 9, 680; met. 11, 418; fast. 6, 605 etc. Catull selbst mißt in c. 64, 202 *prōfudir: has postquam maesto profudit pectore uoces*.

Ps.-Verg. Catal. 3a = Priap. 85:

<i>Hunc ego, o iuuenes, locum uillulamque palustrem</i>	--_v_v_ _v_v_v_v_v_v_	*244644	C
<i>tectam uimine iuncoo caricisque manipulis</i>	_v_v_v_v_ _v_v_v_v_v_v_	44844	B
<i>quercus arida rustica fomitata securi</i>	_v_v_v_v_ _v_v_v_v_v_v_	*44844	B
<i>nutrior: magis et magis fit beata quotannis.</i>	_v_ _v_ _v_ _v_ _v_ _v_ _v_ _v_	*64644	C
<i>Huius nam domini colunt me deumque salutant</i>	_v_v_v_v_ _v_v_v_v_v_v_	64644	C
<i>pauperis tuguri, pater filiusque adulescens,</i>	_v_v_v_v_ _v_ _v_v_v_v_v_v_	*64374	C
<i>alter assidua colens diligentia, ut herbae</i>	_v_v_v_v_ _v_v_v_v_v_v_	*64644	C
<i>asper aut rubus a-meo sint remota sacello,</i>	_v_v_v_v_ _v_v_v_v_v_v_	*62844	B
<i>alter parua manu ferens saepe munera larga.</i>	_v_v_v_v_ _v_v_v_v_v_v_	433644	C
<i>Florido mihi ponitur picta uere corolla,</i>	_v_v_v_v_ _v_v_v_v_v_v_	*85344	B
<i>primitus tenera uirens spica mollis arista,</i>	_v_v_v_v_ _v_v_v_v_v_v_	*643344	C
<i>luteae uiolae mihi lacteumque papauer</i>	_v_v_v_v_ _v_v_v_v_v_v_	*64644	C
<i>pallentesque cucurbitae et suaue olenitia mala,</i>	_v_v_v_v_ _v_v_v_v_v_v_	44844	B
<i>uua pampinea rubens educata sub umbra.</i>	_v_v_v_v_ _v_v_v_v_v_v_	*64644	C
<i>Sanguine haec etiam mihi (sed tacebitis) arma</i>	_v_v_v_v_ _v_v_ _v_ _v_ _v_ _v_ _v_ _v_	*4243344	C
<i>barbatus linit hirculus cornipesque capella.</i>	_v_v_v_v_ _v_v_v_v_v_v_	242844	B
<i>Pro-quis omnia honoribus nunc necesse Priapo est</i>	_v_v_v_v_ _v_v_v_v_v_v_	44844	B
<i>praestare et domini hortulum uineamque tueri.</i>	_v_v_v_v_ _v_v_v_v_v_v_	242844	B
<i>Quare hinc, o pueri, malas abstinete rapinas.</i>	_v_v_v_v_ _v_v_v_v_v_v_	244644	C
<i>Vicinus prope diues est neglegensque Priapus.</i>	_v_v_v_v_ _v_v_v_v_v_v_	242844	B
<i>Inde sumite: semita haec deinde uos feret ipsa.</i>	_v_v_v_v_ _v_v_v_v_v_v_	*4432322	B

Von 21 Versen haben 12 eine trochäische, 9 eine spondeische Basis; die Silben vor der Versfuge (Longae) und vor dem Adoneus (Breues) sind konsequent reguliert. In 10 Versen hat jene Silbe, der im Hexameter die Silbe vor der Penthemimeres entsprechen würde (siehe Markierung), einen Wortakzent; sie gehören zum *Hexametertypus B; 11 Verse gehören zum *Typus C;²⁶³ weitere *Hexametertypen kommen nicht vor.

Für unsere Argumentation ist wichtig, daß etwa nur die Hälfte der Verse den Akzent auf jener Silbe trägt, die dem Longum III im Hexameter entspricht. Die von Terentianus Maurus zitierten Verse hingegen gehören alle dem *Hexametertypus B bzw. (mit unregelmäßiger Klausel) B/F an und zeigen genau diesen Akzentfall:

<i>hunc lucum tibi dedico consecroque, Priape,</i>	_v_v_v_v_ _v_v_v_v_v_v_	242844
<i>qua domus tua Lámpsaci est quaque <lege> Priapi.</i>	_v_v_v_v_ _v_v_v_v_v_v_	*265344
<i>Nam te praecipue ín-suis urbibus colit ora</i>	_v_v_v_v_ _v_v_v_v_v_v_	625524
<i>Hellespontia céteris ostriosior oris.</i>	_v_v_v_v_ _v_v_v_v_v_v_	44844

Terentianus hat offenbar diese Beispiele mit Absicht gewählt, um seine Klangvorstellung zu verdeutlichen. Damit kein Zweifel möglich ist, bildet er seinerseits die zentralen Verse 2752f.:

²⁶³ v. 6 verliert, wenn man *filius que-aduléscentis* liest, den klaren Adoneus in der Klausel, was aber im Fluß kaum auffällt.

Ipse etenim sónus índicat, ésse hoc lúsibus áptum
et férme módus híc dátur a plerísque Priápo.

2424444
 2422644

ebenfalls als „priapeische“ Hexameter mit (verpönter) Mitteldiäerese und Akzent auf dem Longum III.

Es geht aber noch weiter: Der erste Vers des Catull-Fragments hat an den beiden indifferenten Versstellen jeweils Silben, die in der lateinischen Dichtung hinsichtlich ihrer Quantität nicht fixiert sind: nämlich die 1.P.sg.präs. eines Verbums und die Kürze vor Muta cum liquida, die auch als positionslang gelten kann, wenn man das *c* in *consecro* zur Mittelsilbe rechnet. Dieser Vers kann also, wenn man so will und die Quantitäten entsprechend liest, auch als echter Hexameter mit Mitteldiäerese durchgehen, und Catull ist zuzutrauen, daß er den Vers mit voller Absicht und Schalk im Nacken so gestaltet hat: Im ersten Vers läßt sich das Gedicht wie ein landläufiger hexametrischer Hymnus an, und das priapeische Versmaß kommt erst nach der Anrufung des Adressaten zur Geltung.²⁶⁴

Dieses metrische Vexierspiel Catulls war wahrscheinlich die Veranlassung für den Grammatiker Caesius Bassus (gest. 79 n.0), den Priapeus – nachdem er ihn vom phalaeceischen Elfsilbler hergeleitet hatte – überhaupt kurzerhand als Abkömmling des Hexameters zu interpretieren und homerische, aber auch vergilische Verse als Belege zu nominieren; GLK VI, 260, 12:

De priapeo metro. Ex hac diuisione [sc. tertia hendecasyllabi phalaeccii] *et priapeus nascitur uersus, cuius exemplum apud Catullum*

‘hunc lucum tibi dedico consecroque, Priape’.

nam cum in duo commata hic uersus diuidatur, superius comma octo syllabarum erit, sequens septem deminuta superioris commatis parte, ut si facias

‘mater saeua Cupidinum mater saeua Cupido’. [Hor. c. 1, 19, 1, verballhornt]

sed adeo totus hic ex heroo uenit hexametro, ut et apud Homerum nullo immutato uerbo complures inueniantur priapei et apud Virgilium, quorum unum in praesentia posuimus, qui forte succurrit, credo et alios inueniri posse complures,

‘cui non dictus Hylas puer et Latonia Delos’. [georg. 3, 6]

quod apparet ita esse, quoniam ita huius uersus exigit natura, ut inter duo commata exiguam pronuntiando interponas moram. nam ‘cui non dictus Hylas puer’ par est huic ‘hunc lucum tibi dedico’, sequens autem comma ‘et Latonia Delos’ huic ‘consecroque Priape’. non ignoro autem uariari primas et secundas syllabas utriusque in priapeo commatis, ut modo ab iambo incipiat, modo a trochaeo, tamquam:

hunc lucum tibi dedico consecroque, Priape,
libens hoc tibi dedico, libens, sancte Priape.

²⁶⁴ Daß Terentianus Maurus diesen Kunstgriff erkennt, zeigt seine Abfolge der Metren (bis zum Zitat Hexameter und ab diesem Vers Priapeen) und sein v. 2759, der ebenfalls als Priapeus und gleichzeitig als Hexameter gelten kann.

Diese Vorgangsweise ist natürlich gewaltsam und unzulässig, denn Vergils Vers ist ganz sicher ein Hexameter und kein dubioser Priapeus, wie die Quantitäten von *puēr* und *Lātonia* zeigen. Catulls Vers hingegen ist wohl zweideutig, steht aber in rein priapeischem Zusammenhang. Wenn Caesius *par est* sagt, dann gilt das nur unter der Bedingung, daß man die bewußten Silben Catulls hexameterkompatibel liest: ein Hinweis, den Caesius sich schenkt. Die Erklärung, daß eine *exigua mora* in der Hexameter-Caesura nach *puer* die Brevis longifiziert habe, zeigt Einfallsreichtum und praktische Vertrautheit mit der Materie (siehe die oben zitierten Anweisungen Quintilians inst. 11, 3, 35ff., wie der Beginn der Aeneis vorzutragen sei), ist aber nichtsdestoweniger an den Haaren herbeigezogen. Ob Caesius diese Identifizierung selbst erfunden oder von einem anderen Theoretiker übernommen hat, ist fraglich; seine Aussage, der Vergil-Vers sei ihm zufällig untergekommen, suggeriert ersteres.

Nach Caesius Bassus wird dieser Vergleich des Priapeus mit Vergils *Georgica*-Vers allerdings offenbar kanonisch, denn er taucht an vier weiteren Stellen auf, die den Priapeus zum Thema haben (Terentianus Maurus, Diomedes, Aphthonius und Atilius Fortunatianus).

Terentianus Maurus verwendet den *Georgica*-Vers unter mehreren anderen und gibt dabei eine hochinteressante Begründung, warum Vergil – entgegen seinem zuvor apodiktisch gefällten Urteil, sie seien unwürdig – sich doch Verse mit Mitteldihaerese erlauben konnte; 2769ff.:

*Et Maro dat tales, sed quia distinctio uerba
dissociat nectitque aliter nec partibus aequis
distingui patitur pedes, effugit sonus aurem:*

*‘fronde super uiridi sunt nobis mitia poma,
castaneae molles et pressi copia lactis’:*

[Verg. ecl. 1, 80f.]

‘turbabat caelo, nunc terras ordine longo

aut capere aut captas iam despectare uidentur’.

[Verg. Aen. 1, 395f.]

Si distinctio separet ‘nobis mitia poma’,

‘pressi copia lactis’, ‘terras ordine longo’,

‘despectare uidentur’, fient sic resonantes

ut uersus sonat alter quem distinctio nudat:

‘cui non dictus Hylas puer et Latonia Delos’.

[Verg. georg. 3, 6]

Siquis hic quoque findat prima commatis instar,

ex uno choriambico,

de quo disserui modo,

uersus stare uidebitur:

‘cui non dictus Hylas puer’,

‘Thebis laeta dies adest’,

‘carmen Pierides dabunt’.

Terentianus erklärt hier, daß Vergil in seinen „unwürdigen“ Hexametern²⁶⁵ die anstößige Mitteldihaerese für unser Ohr (!) zu verbergen versteht (*effugit sonus aurem*), indem er darauf achtet, die Worte so zu gruppieren (*dissociat nectitque aliter*), daß die versrelevante Caesura die Penthemimeres ist, nicht aber die Mitteldihaerese (*nec partibus aequis distingui patitur pedes*). Die folgenden Beispiele (Verg. ecl. 1, 80f. und Aen. 1, 395f.) haben alle formal einen Wortschluß in der Mitteldihaerese, aber dazu noch eine hörbar wirksame Kolongliederung durch die Penthemimeres; das Wort vor der Dihaerese ist ein Monosyllabon. Würde man, so sagt Terentianus Maurus weiter, statt der Penthemimeres in diesen Versen die Mitteldihaerese hörbar machen, klängen sie so wie jener eine pseudopriapeische Vers, der nun wirklich eine hörbare Mitteldihaerese und in der Penthemimeres dafür nur einen Wortschluß hat, eben georg. 3, 6 *cuí non dictus Hylas púer / et Latónia Délos*. Dieser Vers, der in der Folge als Beispiel dient, daß die erste Hälfte eines priapeischen Hexameters einem Glykoneus (mit kurzer Schlußsilbe) entspricht (und darauf kommt es Terentianus eigentlich an), ähnelt natürlich – und das ist wichtig – in seiner Wortgrenzenstruktur der „anderen“ Sorte von Priapeen (433644, siehe oben *Typus C, etwa: *álder párua mánu férens saépe múnera lárga*) mit Wortschluß quasi an der Penthemimeres, also jener Sorte, die den Akzent nicht auf dem Longum III hat, denn diese Akzentuierung wird ja von den epischen Dichtern für ihre Hexameter gemieden. Beispiele solcher Verse gibt es in der Tat kaum und bei Vergil überhaupt nicht.²⁶⁶ Terentianus, der schon zuvor seine eigenen Verse 2761-2768 mit Akzenten auf dem Longum III gestaltet hat, fabriziert auch hier einige ad hoc, um seine Argumentation zu illustrieren. Akzente auf dem Longum III haben alle vier vorangehenden Verse: der Priapeus v. 2776, die „hexametrischen“ Verscollagen vv. 2777-2778 und vor allem auch v. 2779 direkt vor dem Vergilvers. Verse wie die drei Hexameter mit Mitteldihaerese und flankierenden Spondeen sind genau das, was ein epischer Dichter laut Terentianus vermeiden soll. Ihr Rhythmus ist unüberhörbar iktoid.

Der nächste Schritt ist, Hexameter mit Wortschluß in der Mitteldihaerese zu untersuchen. Als Material dienen Vergils Eklogen und zum Vergleich die Bücher 4 und 8 von Vergils Aeneis und das 10. Buch von Ovids Metamorphosen. Es finden sich Unmengen von eigentlichen Penthemimeres-Versen mit Monosyllabon oder

²⁶⁵ *Maro dat tales* kann sich nicht auf die direkt davor besprochenen Priapeen beziehen, da die Beispielverse allenfalls hinsichtlich ihrer zweiten Hälften priapeisch sind. Die erste Hälfte ist in keinem Fall glykoneisch. Terentianus meint daher klarerweise Hexameter mit Mitteldihaerese.

²⁶⁶ Eine Suche mit Hilfe der Tübinger Lochkarten ergibt nur zwei Beispiele in der gesamten erfaßten lateinischen Hexameterproduktion: Lucr. 4, 493 und Hor. ars 41; cf. de Neubourg 1986, 120ff., und in der vorliegenden Arbeit auch weiter unten, p. 139.

pyrrhichischem Wort zwischen Penthemimeres und Mitteldihaerese, aber nur wenige, die wirklich diesen „priapeischen“ Charakter mit einer Kolongliederung durch die Mitteldihaerese aufweisen, überwiegend mit pyrrhichischem Wort oder Monosyllabon vor dem Sinneinschnitt und daher ohne Akzent auf dem Longum III.

Vergil, Eklogen:

Kolometrische Mitteldihaerese:²⁶⁷

Verg. ecl. 1, 62	<i>Aut Ararim Parthus bibet / aut Germania Tigrim</i>	2446	C
Verg. ecl. 3, 33	<i>Est mihi namque domi pater, est iniusta nouerca</i>	4336	C
Verg. ecl. 8, 49	<i>Crudelis mater magis, an puer improbus ille?</i>	24442	C
Verg. ecl. 9, 3	<i>(Quod nunquam ueriti sumus) ut possessor agelli</i>	24-10	X
Verg. ecl. 9, 24	<i>Et potum pastas age, Tityre, et inter agendum</i>	24424	C
Verg. ecl. 10, 39	<i>Et nigrae uiolae sunt / et uaccinia nigra</i>	24-10	X

Eine kolometrische Mitteldihaerese in Synalophe findet sich in:

Verg. ecl. 2, 54	<i>Et uos, o lauri, carpam et te, proxime myrte</i>	24442	C
Verg. ecl. 6, 59	<i>Aut herba captum uiridi aut armenta secutum</i>	2446	C
Verg. ecl. 8, 97	<i>His ego saepe lupum fieri et se condere siluis</i>	4336	C

²⁶⁷ Vergils Eklogen-Verse mit nicht-kolometrischer Mitteldihaerese sind:

Verg. ecl. 1, 4. 16. 18. 31. 39 (in Syn.). 51. 71. 78. 77. 80. 81.

Verg. ecl. 2, 2. 4 (in Syn. +κατὰ τρίτον τροχαῖον). 12. 19. 23. 27. 35. 38. 42 (+Buc.). 52. 56. 69. 73.

Verg. ecl. 3, 4. 6. 13. 19. 20. 24. 28. 35 (in Syn.). 42. 48. 50. 51. 54. 56. 57. 58. 65. 68 (+Buc.). 69. 76. 78. 86 (+Buc.). 89. 93 (in Syn.). 98. 100. 107. 109 (+κατὰ τρίτον τροχαῖον). 110.

Verg. ecl. 4, 16 (+κατὰ τρίτον τροχαῖον). 24. 34 (+κατὰ τρίτον τροχαῖον). 62. 63.

Verg. ecl. 5, 10. 26. 35 (in Syn.). 38. 43. 49. 58. 74. 75. 88.

Verg. ecl. 6, 3. 7. 9. 10. 11. 23. 24. 33 (+κατὰ τρίτον τροχαῖον). 39. 45. 47. 52. 65. 73.

Verg. ecl. 7, 5. 23. 44 (+Buc.). 45. 53. 54. 55.

Verg. ecl. 8, 2. 7 (+Buc.). 10. 11. 12. 26. 30. 33. 39. 41. 61. 63. 64 (in Syn.). 67. 68 (Refrainvers: 9x). 74 (in Syn.). 80 (+κατὰ τρίτον τροχαῖον). 81. 83 (in Syn.; +κατὰ τρίτον τροχαῖον). 89. 91. 92. 109.

Verg. ecl. 9, 1. 7. 9. 16. 23. 32. 33 (+Trit., +Buc.). 34. 38 (in Syn.; +κατὰ τρίτον τροχαῖον). 39 (+κατὰ τρίτον τροχαῖον). 41. 53 (+Buc.). 63. 65 (in Syn.; +κατὰ τρίτον τροχαῖον). 66. 67.

Verg. ecl. 10, 2. 5. 10. 12 (in Syn.). 25. 33. 34. 38. 42. 46. 48. 50. 69. 77 (+Buc.).

Folgende Verse haben eine kolometrische Penthemimeres, und in der Mitteldihaerese beginnt ein Nebensatz:

Verg. ecl. 2, 19	<i>Despectus tibi sum nec qui sim quaeris, Alexi</i>	24424	C
Verg. ecl. 5, 88	<i>At tu sume pedum, quod, me cum saepe rogaret</i>	4354	A
Verg. ecl. 7, 23	<i>Versibus ille facit, aut, si non possumus omnes</i>	4336	C
Verg. ecl. 7, 55	<i>Omnia nunc rident: at, si formosus Alexi</i>	6424	C
Verg. ecl. 9, 1	<i>Quo te, Moeri, pedes? An, quo uia ducit, in urbem?</i>	433222	C
Verg. ecl. 9, 66	<i>Desine plura, puer, et quod nunc instat agamus</i>	4354	A
Verg. ecl. 10, 2	<i>Pauca meo Gallo, sed quae legat ipsa Lycoris</i>	33622	A

Ein Vers hat zwar keine kolometrische Mitteldihaerese, sondern an dieser Stelle nur einen Wortschluß, aber weder kolometrische Penthemimeres (*Phoebi chorus* ist sinngemäß nicht zu trennen) noch Bucolica:

Verg. ecl. 6, 66 *Utque uiro Phoebi chorus adsurrexerit omnis* 3346 C

Eine nicht-kolometrische Mitteldihaerese und ein Akzent auf dem Longum III finden sich in 12 Versen, davon 10 mit Caesura κατὰ τρίτον τροχῶϊον:

Verg. ecl. 3, 109	<i>Et uitula tu dignus et hic et quisquis amores</i>	24244	B
Verg. ecl. 4, 16	<i>Permixtos heroas et ipse uidebitur illis</i>	2644	B
Verg. ecl. 4, 34	<i>Alter erit tum Tiphys et altera quae uehat Argo</i>	3324624	FB
Verg. ecl. 6, 33	<i>Et liquidi simul ignis; ut his exordia primis</i>	24244	B
Verg. ecl. 8, 80	<i>Limus ut hic durescit, et haec ut cera liquescit</i>	4444	B
Verg. ecl. 9, 39	<i>Huc ades, o Galatea: quis est nam ludus in undis?</i>	22435	B

in Synaloephe:

Verg. ecl. 2, 4	<i>Adsidue ueniebat. ibi haec incondita solus</i>	2635	B
Verg. ecl. 8, 83	<i>Daphnis me malus urit; ego hanc in Daphnide laurum</i>	42235	B
Verg. ecl. 9, 38	<i>Si ualeam meminisse; neque est ignobile carmen</i>	2635	B
Verg. ecl. 9, 65	<i>Cantantes ut eamus, ego hoc te fasce leuabo</i>	2644	B

und zwei Verse ohne Caesura κατὰ τρίτον τροχῶϊον, aber auch sonst ohne anerkannte Caesura im kolometrischen Sinne:

Verg. ecl. 3, 4	<i>Dum fouet ac ne me sibi praeferat illa ueretur</i>	2644	B
Verg. ecl. 10, 33	<i>Arcades. O mihi tum quam molliter ossa quiescant</i>	4444	B

Im Vergleich dazu ein Blick auf epische Bücher:

Vergil, Aeneis, Buch 4:

Kolometrische Mitteldihaerese:²⁶⁸

Verg. Aen. 4, 350	<i>Inuidia est? et nos fas / exera quaerere regna</i>	26224	B
Verg. Aen. 4, 370	<i>Num lacrimas uictus dedit / aut miseratus amantem est?</i>	2446	C

²⁶⁸ Die Verse mit nicht-kolometrischer Mitteldihaerese sind:

Verg. Aen. 4, 2. 11. 14. 28. 37. 40. 53. 59. 61 (in Syn.). 66. 87. 91. 94-95. 98. 115. 118. 123-125. 127. 149. 158 (in Syn.). 165. 176-177. 181. 186-187. 190. 204 (in Syn.). 206. 230. 237. 244. 254. 265. 274. 284. 293. 296. 298 (in Syn.). 307. 311-312. 322. 328-329. 333. 336. 337 (in Syn.). 343. 347. 353. 364. 368. 371. 377. 379 (+Hephth.). 382. 384. 409. 438. 442. 447. 453. 455 (Reflexivum). 456. 459. 481. 489. 492. 501. 511. 520. 528. 536. 565. 567. 574. 586. 594-596. 601. 610. 622 (in Syn.). 631. 638. 644. 651. 652 (in Syn.). 667. 684. 702. 703 (in Syn.)

Folgende Verse haben eine kolometrische Penthemimeres, und in der Mitteldihaerese beginnt ein Nebensatz:

Verg. Aen. 4, 181	<i>Monstrum horrendum, ingens, cui quot sunt corpore plumae</i>	4264	A
Verg. Aen. 4, 293	<i>Temptaturum aditus et quae mollissima fandi</i>	42-10	X
Verg. Aen. 4, 445	<i>Ipsa haeret scopulis et quantum uertice ad-auras</i>	2464	A

Verg. Aen. 4, 477	<i>Consilium uultu tegit / ac spem fronte serenat</i>	24442	C
Verg. Aen. 4, 508	<i>Effigiemque toro locat / haud ignara futuri</i>	43324	A
Verg. Aen. 4, 561	<i>Nec quae te circúmstent / deinde pericula cernis</i> ²⁶⁹	2644	B
Verg. Aen. 4, 679	<i>Idem ambas ferro dolor / atque eadem hora tulisset</i>	24442	C

Ein Vers hat sowohl eine kolometrische Penthemimeres als auch eine kolometrische Mitteldihaerese:

Verg. Aen. 4, 45	<i>Dis equidem auspicibus / reor / et Iunone secunda</i>	2446	C
------------------	--	------	---

Zwei Verse haben nur einen Wortschluß an dieser Stelle:

Verg. Aen. 4, 378	<i>Interpres diuum fert horrida iussa per-auras</i>	24424	A
Verg. Aen. 4, 702	<i>Deuolat et supra caput astitit. hunc ego Diti</i>	6424	A

Eine kolometrische Mitteldihaerese in Synaloepe findet sich in:

Verg. Aen. 4, 93	<i>Egregiam uero laudem et spolia ampla referitis</i>	24442	C
Verg. Aen. 4, 162	<i>Et Tyrii comites passim et Troiana iuuentus</i>	2446	C
Verg. Aen. 4, 180	<i>Progeniuit pedibus celerem et pernicibus alis</i>	2446	C
Verg. Aen. 4, 280	<i>Arrectaeque horrore comae et uox faucibus haesit</i>	26332	B
Verg. Aen. 4, 472	<i>Armata facibus matrem et serpentibus atris</i>	2446	C
Verg. Aen. 4, 573	<i>Praecipitis: uigilate, uiri, et considite transtris</i>	2635	B

Eine nicht-kolometrische Mitteldihaerese zusammen mit einem Akzent auf dem Longum III steht in einem Vers ohne Wortschluß κατὰ τρίτον τροχάϊον:²⁷⁰

Verg. Aen. 4, 274	<i>Ascanium surgentem et spes heredis Iuli</i>	2644	B
-------------------	--	------	---

²⁶⁹ Daß es *circúmstent* heißen muß, nicht aber *círcum stént*, erweisen die folgenden Hexameterklauseln:

Verg. georg. 4, 360	<i>At illum / curuata in montis faciem circúmstetit unda</i>
Verg. Aen. 2, 559	<i>At me tum primum saeuus circúmstetit horror</i>
Verg. Aen. 8, 299f.	<i>Non te rationis egentem Lernaeus turba capítum circúmstetit anguis</i>
Ov. met. 11, 505	<i>Nunc, ubi demissam curuum circúmstetit aequor</i>

Der Vers

Ov. trist. 5, 6, 41	<i>Tam me circúmstat densorum turba malorum</i>	664	A
---------------------	---	-----	---

würde bei einer Akzentuierung *círcum stát* der Timeline 4444 entsprechen und wie iktiert klingen.

²⁷⁰ Verlockend wäre, auch den Vers

Verg. Aen. 4, 702	<i>Deuolat et supra caput astitit. hunc ego Diti</i>
-------------------	--

als 844 B hierher zu stellen und *suprá-caput* zu lesen, aber die oben in cap. 1.2 erwähnten Pentameterklauseln sprechen dafür, daß zweisilbige Präpositionen mit ihrem Substantiv nicht notwendigerweise ein metrisches Wort bilden; der Vers wird also eher als 6424 A gelten müssen; er hat starken bukolischen Charakter mit Wortschluß nach Fuß I und kolometrischer Bucolica mit pyrrhichischem Wort in der Klausel, aber ohne Wortschluß κατὰ τρίτον τροχάϊον.

Vergil, Aeneis, Buch 8:

Kolometrische Mitteldihaerese:²⁷¹

Verg. Aen. 8, 175	<i>Haec ubi dicta, dapes iubet / et sublata reponi / pocula</i>	4336	C
Verg. Aen. 8, 182f.	<i>Vescitur Aeneas simul / et Troiana iuuentus</i>	646	C
	<i>Perpetui tergo bouis / et lustralibus extis</i>	2446	C

Ein Vers hat nur einen Wortschluß an dieser Stelle:

Verg. Aen. 8, 218	<i>Mugiit et Caci spem custodita fefellit</i>	646	C
-------------------	---	-----	---

Eine kolometrische Mitteldihaerese in Synaloephe findet sich in:

Verg. Aen. 8, 248	<i>Inclusumque cauo saxo atque insueta rudentem</i>	4336	C
Verg. Aen. 8, 275	<i>Communemque uocate deum et date uina uolentes</i>	44332	B
Verg. Aen. 8, 336	<i>Carmentis nymphae monita et deus auctor Apollo</i>	24442	C
Verg. Aen. 8, 347	<i>Hinc ad Tarpeiam sedem et Capitolia ducit</i>	646	C
Verg. Aen. 8, 382	<i>Ergo eadem supplex uenio et sanctum mihi numen</i>	244464	G
Verg. Aen. 8, 567	<i>Abstulit haec animas dextra et totidem exiit armis</i>	42442	C
Verg. Aen. 8, 576	<i>Si uisurus eum uiuo et uenturus in-unum</i>	4336	C
Verg. Aen. 8, 698	<i>Omnigenumque deum monstra et latrator Anubis</i>	4336	C

Nur ein Vers hat eine nicht-kolometrische Mitteldihaerese zusammen mit einem Akzent auf dem Longum III und einer Caesura κατά τρίτον τροχαίον:

Verg. Aen. 8, 440	<i>Aetnaei Cyclopes, et huc aduertite mentem</i> ²⁷²	2644	B
-------------------	---	------	---

²⁷¹ Die Verse mit nicht-kolometrischer Mitteldihaerese sind:

Verg. Aen. 8, 17 (in Syn.). 18, 49, 51, 57, 63, 73, 85-86, 119 (in Syn.). 127, 131-132, 138 (+Hephth.). 140, 150, 152 (in Syn.). 154, 162, 168, 172 (in Syn.). 185-186, 205, 211 (in Syn.). 223, 229-230, 232, 235, 239, 251, 261, 274, 283, 291, 298-299, 315, 320, 341-342, 362-363, 368, 371, 377, 387, 393, 412 (in Syn.), 414, 415 (in Syn.), 425, 428, 430 (+Hephth.). 440 (+κατά τρίτον τροχαίον). 443, 463 (in Syn.). 473, 476-477, 491 (in Syn.). 510, 514, 517-518, 525 (in Syn.). 528 (in Syn.). 539, 547, 570, 580-581, 594-595, 606, 617, 625, 634, 658, 664, 668, 670, 682-683, 700, 708, 712, 715 (in Syn.). 728 (in Syn.).

Nur ein Vers hat eine kolometrische Penthemimeres, und in der Mitteldihaerese beginnt ein Nebensatz:

Verg. Aen. 8, 15	<i>Quid struat his coeptis, quem, si fortuna sequatur</i>	22246	C
------------------	---	-------	---

²⁷² Dieselbe Struktur hinsichtlich Versfüße und Akzentverteilung hat:

Verg. Aen. 3, 644	<i>Infandi Cyclopes et altis montibus errant</i>	2644	B
-------------------	--	------	---

Im 10. Buch der *Metamorphosen* Ovids gibt es noch weniger kolometrische Mitteldihaeresen:²⁷³

Ov. met. 10, 194	<i>Sic uultus moriens iacet / et defecta uigore</i>	2446	C
Ov. met. 10, 466	<i>Virgineosque metus leuat / hortaturque timentem</i>	4336	C
Ov. met. 10, 637	<i>Quod facit, ignorans amat / et non sentit amorem</i>	2446	C

Ein Vers hat einen Wortschluß an dieser Stelle:

Ov. met. 10, 467	<i>Forsitan aetatis quoque nomine filia dixit</i>	6424	A
------------------	---	------	---

Eine kolometrische Mitteldihaerese in Synaloepe mit Akzent auf dem Longum III findet sich in:

Ov. met. 10, 429f.	<i>Viue, ait haec, potiére tuo – et, non ausa parente dicere, conticuit</i>	2635	B
--------------------	---	------	---

Eine nicht-kolometrische Mitteldihaerese mit Akzent auf dem Longum III gibt es in met. 10 nur zweimal, und in beiden Fällen stehen in der betreffenden Umgebung vier Monosyllaba hintereinander, deren relative Betonung zueinander schwer zu definieren ist:

Ov. met. 10, 523	<i>Iam iuuenis, iam uir, iam se formosior ipso est</i>	2644	B
Ov. met. 10, 613	<i>Coniugium petere hoc? non sum, me iudice, tanti</i>	24226	B

Wer meine Auffassung des *que* vor Vokal nicht teilt, kann als 3544 B dazustellen:

Ov. met. 10, 476	<i>Myrrha fugit: tenebrisque et caecae munere noctis</i>	3364	A
------------------	--	------	---

Wenn es also dermaßen viele unanstößige Fälle von Wortschlüssen an der Mitteldihaerese gibt – eben sofern daneben eigentlich eine Penthemimeres oder andere Caesura im Vers wirkt –, und wenn das Kriterium, das gegen eine Mitteldihaerese spricht, laut Terentianus ein hörbarer Effekt ist, dann kann das Gemiedene nur der Wortakzent auf dem Longum III sein, nicht aber die Mitteldihaerese an sich. Das steht im Einklang mit den bereits oben vorgebrachten Argumenten: Ein Wortschluß wird im Vers nicht selbst hörbar, sondern nur der Akzent, den er mit sich bringt.

²⁷³ Ovids Verse in met. 10 mit Wortschluß in der Mitteldihaerese und Penthemimeres (in zwei Fällen *Bucolica*) sind:

Ov. met. 10, 4. 5. 20. 25-28. 29 (in Syn.). 34. 47. 51-53. 57. 60-62. 66. 71. 80. 85. 88-93. 98. 108. 132. 135. 147. 149. 160. 164. 170-172. 176. 187. 199. 222. 205. 225. 230-231. 234. 236. 261. 264. 273-275. 281 (+Buc.). 298. 304-305. 314. 318. 330. 339. 344. 346. 351-352. 356. 361. 371-373. 377. 387. 396-397. 413. 416. 427-428. 433. 441. 443. 457. 461. 463. 476. 511-512. 518. 521-523. 525. 527 (+Buc.). 529. 538. 544. 547. 551. 554. 556. 566 (in Syn.). 569. 572-573. 584. 588. 595. 603. 613. 615. 616. 619. 622. 641. 645. 652. 657-658. 660. 664. 674. 682. 684-686 (685 in Syn.). 706-707. 720 (in Syn.). 724. 734. 737. 739.

Damit einher geht die umgekehrte Folgerung hinsichtlich der Verse mit Wortschluß κατὰ τρίτον τροχαῖον, der ja, wie oben gezeigt, als einziger außer der Mitteldihaerese einen Akzent auf das Longum III bringt. Diese Form ist ebenfalls unanstößig.

Daraus läßt sich schließen: Ein Akzent auf dem Longum III ist im gehobenen Hexameter nur dann erwünscht, wenn der weitere Rhythmus des Verses durch die Caesura κατὰ τρίτον τροχαῖον + Iambus, also durch eine rhythmische Anaklasis geprägt ist.²⁷⁴

Im Buch 4 von Vergils Aeneis finden sich nur folgende Ausnahmen (26 von 705 Versen: 3,69%):

-44:

Verg. Aen. 4, 81	<i>Luna premit suadentque cadentia sidera somnos</i>	3544
Verg. Aen. 4, 172	<i>Coniugium uocat, hoc praetexit nomine culpam</i>	24244
Verg. Aen. 4, 274	<i>Ascanium surgentem et spes heredis Iuli</i>	2644
Verg. Aen. 4, 560	<i>Nate dea, potes hoc sub-casu ducere somnos</i>	33244
Verg. Aen. 4, 561	<i>Nec quae te circúmstent deinde pericula cernis</i>	2644
Verg. Aen. 4, 647	<i>Dardanium, non hos quaesitum munus in-usus</i>	24244

-242:

Verg. Aen. 4, 27	<i>Ante, pudor, quam te uiolo aut tua iura resoluo</i>	35242
Verg. Aen. 4, 242	<i>Tum uirgam capit: hac animas ille euocat Orco</i>	242242
Verg. Aen. 4, 315	<i>Quando aliud mihi iam miserae nihil ipsa reliqui</i>	26242
Verg. Aen. 4, 372	<i>Nec Saturnius haec oculis pater aspicit aequis</i>	44242
Verg. Aen. 4, 406	<i>Obnixae frumenta umeris, pars agmina cogunt</i>	26242
Verg. Aen. 4, 429	<i>Quo ruit? extremum hoc miserae det munus amanti</i>	242242

-422

Verg. Aen. 4, 350	<i>Inuidia est? et nos fas extera quaerere regna</i>	26224
-------------------	--	-------

-26:

Verg. Aen. 4, 47	<i>Quam tu urbem, soror, hanc cernes, quae surgere regna</i>	242226
Verg. Aen. 4, 54	<i>His dictis impenso animum flammauit amore</i>	2626
Verg. Aen. 4, 56	<i>Principio delubra adeunt pacemque per-aras</i>	2626
Verg. Aen. 4, 113	<i>Tu coniunx, tibi fas animum temptare precando</i>	242226
Verg. Aen. 4, 167	<i>Dant signum; fulsere ignes et conscius aether</i>	2626
Verg. Aen. 4, 174	<i>Fama, malum qua non aliud uelocius ullum</i>	3526
Verg. Aen. 4, 208	<i>Aspicias haec? an te, genitor, cum fulmina torques</i>	4426
Verg. Aen. 4, 240	<i>Aurea, quae sublimem alis siue aequora supra</i>	826
Verg. Aen. 4, 260	<i>Aenean fundantem arcas ac tecta nouantem</i>	2626
Verg. Aen. 4, 285	<i>Atque animum nunc huc celerem nunc diuidit illuc</i>	2626

²⁷⁴ Dieses Ergebnis paßt zur These Tamerles, wonach sowohl in Fuß I und II als auch in Fuß III und IV daktylisch-spondeischer Rhythmus gemieden wurde; 1936 passim, bes. 34ff.

Verg. Aen. 4, 290	<i>Arma parent et quae rebus sit causa nouandis</i>	3526
Verg. Aen. 4, 385	<i>Et, cum frigida mors anima seduxerit artus</i>	4426
Verg. Aen. 4, 676	<i>Hoc rogas iste mihi, hoc ignes araeque parabant?</i>	223126

Dagegen gibt es im 4. Aeneisbuch 66 Verse mit Akzent auf Longum III und Anaklasis im zweiten Teil (48 Verse von der Form -35 und 18 von der Form -332); das sind 9,36%.

Im Buch 8 von Vergils Aeneis finden sich nur folgende Ausnahmen (16 von 731 Versen: 2,19%):

-44:

Verg. Aen. 8, 99	<i>Tecta uident, quae nunc Romana potentia caelo</i>	3544
Verg. Aen. 8, 146	<i>Gens eadem, quae te, crudeli Daunia bello</i>	2644
Verg. Aen. 8, 163	<i>Anchises. mihi mens iuuenali ardebat amore</i>	2644
Verg. Aen. 8, 357	<i>Hanc Ianus pater, hanc Saturnus condidit arcem</i>	24244
Verg. Aen. 8, 440	<i>Aetnaei Cyclopes, et huc aduertite mentem</i>	2644
Verg. Aen. 8, 453	<i>In-numerum, uersantque tenaci forcipe massam</i>	2644
Verg. Aen. 8, 549	<i>Fertur aqua segnisque secundo defluit amni</i>	3544

-242:

Verg. Aen. 8, 20	<i>Atque animum nunc huc celerem nunc diuidit illuc</i>	242242
Verg. Aen. 8, 102	<i>Forte die sollemnem illo rex Arcas honorem</i>	35242
Verg. Aen. 8, 481	<i>Hanc multos florentem annos rex deinde superbo</i>	26242
Verg. Aen. 8, 532	<i>Tum memorat: ne uero, hospes, ne quaere profecto</i>	242242

-26:

Verg. Aen. 8, 4	<i>Extemplo turbati animi, simul omne tumultu</i>	2626
Verg. Aen. 8, 100	<i>Aequauit, tum res inopes Euandrus habebat</i>	24226
Verg. Aen. 8, 444	<i>Ocius incubuere omnes pariterque laborem</i>	826
Verg. Aen. 8, 561	<i>Qualis eram cum primam aciem Praeneste sub ipsa</i>	3526
Verg. Aen. 8, 564	<i>Nascenti cui tris animas Feronia mater</i>	2626

Dagegen gibt es im 8. Aeneisbuch 72 Verse mit Akzent auf Longum III und Anaklasis im zweiten Teil (51 Verse von der Form -35 und 21 von der Form -332); das sind 9,85%.

Im Buch 10 von Ovids Metamorphosen (10 von 739 Versen: 1,35%) sowie in der gesamten Ars samt Remedien (3 von 1672 Hexametern: 0,18%) finden sich nur folgende Ausnahmen:

-44:

Ov. met. 10, 85	<i>Aetatis breue uer et primos carpere flores</i>	24244
Ov. met. 10, 95	<i>Et platanus genialis acerque coloribus inpar</i>	2644
Ov. met. 10, 213	<i>Purpureus color his, argenteus esset in illis</i>	24244
Ov. met. 10, 523	<i>Iam iuuenis, iam uir, iam se formosior ipso est</i>	2644

-242:

Verg. ecl. 1, 13	<i>Protinus aeger ago; hanc etiam uix, Tityre, duco</i>	431242
Verg. ecl. 3, 74	<i>Quid prodest quod me ipse animo non spernis, Amynta</i>	242242
Verg. ecl. 4, 11	<i>Teque adeo decus hoc aevi, te consule, inibit</i>	242242
Verg. ecl. 6, 69	<i>Dixerit: Hos tibi dant calamos, en accipe, Musae</i>	44242
Verg. ecl. 9, 6	<i>Hos illi (quod nec uertat bene!) mittimus haedos</i>	26242

-26:

Verg. ecl. 3, 72	<i>O quotiens et quae nobis Galatea locuta est!</i>	2626
Verg. ecl. 7, 43	<i>Si mihi non haec lux toto iam longior anno est</i>	4426
Verg. ecl. 8, 95	<i>Has herbas atque haec Ponto mihi lecta uenena</i>	2626
Verg. ecl. 10, 9	<i>Quae nemora aut qui uos saltus habuere, puellae</i>	24226

unregelmäßige Klauseln:

Verg. ecl. 2, 24	<i>Amphion Dircaeus in Actaeo Aracyntho</i>	26664
Verg. ecl. 4, 34	<i>Alter erit tum Tiphys et altera quae uehat Argo</i>	3324624 ²⁷⁸
Verg. ecl. 10, 12	<i>Ulla moram fecere, neque Aonie Aganippe</i>	353364

Dagegen gibt es 93 Verse mit Akzent auf Longum III und Anaklasis im zweiten Teil (66 Verse von der Form 35 und 27 von der Form 332); das sind 11,22%.

Dem leichteren Überblick dient eine Tabelle:

Anzahl der Verse	Verg. ecl.	Aen. 4	Aen. 8	Ov. met. 10
	829	705	731	739
Kolometr. Mitteldihaerese	6 (0,72%)	7 (0,99%)	3 (0,41%)	3 (0,41%)
Wortschluß in Mitt.-dih.	1 (0,12%)	2 (0,28%)	1 (0,14%)	1 (0,14%)
Kol. Mitt.-dih. in Syn.	3 (0,36%)	6 (0,85%)	8 (1,09%)	1 (0,14%)
Kolometr. Mitt.-dih.				
+ Akzent auf Longum III	-	2 (0,28%)	-	-
Detto in Syn.	-	2 (0,28%)	1 (0,14%)	1 (0,14%)
Nicht-kol. Mitt.-dih.				
+ Akzent auf Longum III	8 (0,96%)	1 (0,14%)	1 (0,14%)	2 (0,27%)
Detto in Syn.	4 (0,48%)	-	-	-
Akz. Long. III ohne Anaklasis	29 (3,50%)	26 (3,69%)	16 (2,19%)	10 (1,35%)
Akz. Long. III mit Anaklasis	93 (11,22%)	66 (9,36%)	72 (9,85%)	76 (10,29%)

Prinzipiell ergeben sich keine gravierenden Unterschiede. Das war zu erwarten, da alle diese Formen, mit Ausnahme der Verse mit Akzent auf dem Longum III und Anaklasis, selten und offenbar gemieden sind. Immerhin sind Verse mit nicht-kolometrischer Mitteldihaerese und Akzent auf dem Longum III in den Eklogen deutlich häufiger als in den epischen Büchern.

²⁷⁸ oder vielleicht 4435; siehe oben.

Interessant ist vielleicht auch, daß Verse mit kolometrischer Mitteldihaerese oder mit einfachem Wortschluß an dieser Stelle und solche mit Akzent auf dem Longum III ohne Anaklasis in Vergils Eklogen und im 4. Buch der Aeneis, das nicht von Heldentaten, sondern von der Liebschaft zwischen Dido und Aeneas handelt, deutlich häufiger als in Aen. 8 und met. 10 vertreten sind. Man könnte hier wohl noch weitere epische Bücher zum Vergleich heranziehen.

Der gehobene Versduktus der Bukolik unterscheidet sich also kaum vom epischen Duktus; nur die Abneigung gegen nicht-kolometrische Mitteldihaerese im Verein mit Akzenten auf dem Longum III ist sichtlich geringer.

Wenn man sich die Epos-Stellen aber näher anschaut, sieht man, daß etwa alle drei Verse mit kolometrischer Mitteldihaerese im Buch 8 der Aeneis die kurze Passage vv. 175-183 rahmen, in der das Festmahl beschrieben ist, das Euander für Aeneas und die Troianer auf der Wiese ausrichtet: ein recht bukolischer Moment innerhalb des Buches.

Die entsprechenden Verse in Buch 4 haben zumeist schicksalhaften Inhalt:

Verg. Aen. 4, 274:	die Zukunft des Geschlechts laut Mercurius
Verg. Aen. 4, 280:	das Entsetzen des Aeneas über den Befehl des Mercurius
Verg. Aen. 4, 350:	die hanebüchene Rechtfertigung des Aeneas vor Dido, warum er sie verlassen muß
Verg. Aen. 4, 370:	Dido klagt über die Herzlosigkeit des Aeneas
Verg. Aen. 4, 378:	Mercurius bringt unerfreuliche Befehle
Verg. Aen. 4, 472:	Wahn der Dido, die sich wie Orestes von den Furien verfolgt glaubt
Verg. Aen. 4, 477:	Dido verhehlt ihrer Schwester ihre Absicht, sich umzubringen
Verg. Aen. 4, 508:	letzte Vorbereitungen vor dem Selbstmord
Verg. Aen. 4, 561:	Mercurius flößt Aeneas im Traum Angst ein
Verg. Aen. 4, 573:	Aeneas gibt plötzlich den Befehl zum Ablegen
Verg. Aen. 4, 679:	Anna wäre gern mitgestorben

Auffälligerweise haben auch die Verse in Ovids 10. Buch der Metamorphosen einen stark emotionellen Charakter (Tod, Inzest, Verliebtheit):

Ov. met. 10, 194:	der Tod des Hyacinthus
Ov. met. 10, 429:	der entsetzte Ausruf der Amme Myrrha, die sich aus Angst, Myrrha würde sich wirklich umbringen, durchringt, ihr zu helfen
Ov. met. 10, 466-467:	interessanterweise stehen die beiden Verse hintereinander; Ovid betont den Inzest zwischen Cinyras und seiner Tochter Myrrha durch besonders morbide Verse mit priapeischem Charakter ²⁷⁹
Ov. met. 10, 637:	Atalanta verliebt sich und weiß nicht, wie ihr geschieht

Nach diesen von Terentianus angestifteten Untersuchungen noch ein Blick auf die restlichen Autoren, die den Priapeus in ihren Traktaten behandeln:

²⁷⁹ Es fällt auf, daß der einzige Vers vom B-Typus im ersten Buch der Ars, der im Mittelteil keine Anaklasis, aber dafür eine Mitteldihaerese hat, ebenfalls von Myrrha handelt:

Ov. ars 1, 285 *Myrrha patrem, sed non qua filia debet, amauit* 3544 B

Diomedes bietet nichts Neues, aber einen interessanten Beleg für Charakteristiken von verschiedenen Hexameterformen: Er unterteilt die Hexameter in *heroici (epici)*, *Pythii* (aus sechs Spondeen bestehend), *bucolici* (mit Bucolica, natürlich) und *Priapii*, wobei letztere sich durch Spondeen im ersten, vierten und sechsten Fuß auszeichnen; die Mitteldihaerese erwähnt er nicht, obwohl alle seine Beispielse eine solche aufweisen: GLK I, 495, 9ff.:

item Priapii sunt, quotiens in primo loco spondius ponitur et in quarto et in sexto, ut apud Vergilium

'defecisse uidet, sua iam promissa repositi' [Aen. 12, 2], *item*

'immutamque coli dedit et contemnere uentos' [Aen. 3, 77]

'cui non dictus Hylas puer et Latonia Delos' [georg. 3, 6].

Das Kriterium der Spondeen im ersten und im vierten Fuß rührt vom echten Priapeus her, der – wie sich in Catulls Vexiersvers zeigt – durch Spondeen an diesen Versstellen (und dazu noch durch einen Daktylus im Fuß III) zum Hexameter werden kann.²⁸⁰ In diesem Zusammenhang erscheinen die Spondeen in den Füßen I und IV nämlich in der ausführlicheren Behandlung des Priapeus bei Aptonius GLK VI, 150, 32ff. Allerdings bietet auch Aptonius kein zusätzliches Material, sondern schreibt offensichtlich von Caesius Bassus und Terentianus Maurus ab, wobei er einiges falsch versteht. Es gibt zudem Anhaltspunkte dafür, daß der Text korrupt ist.

Aptonius (Mar. Vict.) GLK VI, 150, 32ff.: *ex quo [sc. Phalaeceo] etiam priapei uersus origo manat. ex huius colo seu commate adaeque hendecasyllabus formabitur. nam heroi hexametri tres pedes cum inciderint interposita, ut uersus priapeus exigit, distinctione, eundem secernunt, ut 'cui non dictus Hylas puer', dehinc 'et Latonia Delos'. qui si inter se enuntiatione copulentur, hexametri uersus tenorem integrum modumque praestabunt, nequaquam tamen disciplinae ac dignitati heroi respondentem. nam diuisio huius in secundo commate infracta paululum ac mollior receptis in uersu primo et quarto spondeis efficitur, ut apud Catullum*

'hunc lucum tibi dedico consecroque, Priape',

quos distinctio occultat auribus. nam si diuisiones metri priapei separentur, ita sonabunt apud Vergilium

'fronde super uiridi sunt', dehinc 'nobis mitia poma':

'castaneae molles et', dehinc 'pressi copia lactis'. [...]

²⁸⁰ Diesen „priapeischen“ Kriterien entsprechen etwa auch

Verg. ecl. 9, 3 (*Quod nunquam ueriti sumus*) *ut possessor agelli* 24-10 X

Ov. met. 10, 194 *Sic uultus moriens iacet / et defecta uigore* 2446 C

und in den Quantitäten, aber ohne Mitteldihaerese

Verg. ecl. 8, 83 *Daphnis me malus urit; ego hanc in-Daphnide laurum* 42235 B

Die aeolische Herkunft des Priapeus übernimmt Aphtonius von Caesius Bassus, und wie dieser zieht er sofort die Verbindung zum heroischen Hexameter in Gestalt von Verg. georg. 3, 6 mit Mitteldihaerese. Von hier aus folgt er Terentianus und paraphrasiert dessen Feststellung, daß ein heroischer Hexameter, der durch die Mitteldihaerese unterteilt wird, der Würde eines heroischen Hexameters nicht gerecht wird, da – und hier wird der Sinn unscharf – die Teilung des Hexameters im zweiten Komma unheroisch wird, wenn er im ersten und vierten Vers – hier meint er wohl: Versfuß²⁸¹ – Spondeen enthält. Die Stelle ist unklar, aber unter Zuhilfenahme der Vorbildstelle bei Terentianus Maurus und anderer Theoretiker läßt sich ungefähr erkennen, was gemeint sein muß. Der Hinweis auf den ersten und vierten Spondeus dürfte immerhin im Zusammenhang mit dem folgenden Beispiel, dem Catullischen Priapeus/Hexameter, dokumentieren, daß ihm der springende Punkt des Vexierverses nicht entgangen ist (weiter unten nimmt er ausdrücklich auf die *ambigua uersificatio* Bezug²⁸²), aber mit *quos distinctio occultat auribus* verheddert sich der Duktus völlig, denn hier muß sich *quos* auf die Spondeen beziehen (und wie und warum soll eine Versfuge Spondeen vor den Ohren verbergen?), während bei Terentianus klarerweise die Mitteldihaerese durch die Penthemimeres vor den Ohren verborgen wird (v. 2769 *quia distinctio [sc. semiquinaria] uerba dissociat nectitue aliter nec partibus aequis distingui patitur pedes, effugit sonus aurem*). Der folgende Satz mit den Vergil-Beispielen bezieht sich genau auf diese Aussage des Terentianus, denn Aphtonius demonstriert, was passiert, wenn man Penthemimeres-Verse widersinnig an der Mitteldihaerese teilt.

Wie eng er an Terentianus anschließt, zeigt auch die folgende Passage:

GLK VI, 151, 18ff.: *igitur quod hoc uersu Priapi laudes plerique canendo persecuti sunt, priapeum metrum nuncuparunt, quod genus hexametri adeo abhorret ab heroi lege, ut utraque pars non numquam trochaeis et iambis aut pro spondeo anapaestis inchoetur aut etiam cretico prius comma pro dactylo terminetur, ut est apud Catullum*

‘nam te praecipue in suis’, dehinc ‘Hellespontia ceteris’, quia bina sunt cola mora distinctionis intercedente.

²⁸¹ Laut Keils Apparat schlug bereits van Santen in seiner Terentianus-Ausgabe (London 1825) p. 363 die Konjekturen *receptis in primo et quarto uersus pede spondeis* vor.

²⁸² Aphtonius GLK VI, 152, 9ff. *nam ‘cui non dictus Hylas puer’ par est huic ‘hunc lucum tibi dedico’, octasyllabo, qui choriambica compositione formatur; sequens pars, ‘et Latonia Delos’, heptasyllabo illi, ‘consecroque, Priape’, qui spondeo et dactylo et trochaeo subsistit. cum ergo huius modi pedum compositio concurrat, fit ambigua, ut ostendimus, uersificatio, ut et ad dactylum transduci possit et ad haec quae diximus choriambica.*

Der Hinweis *ut ostendimus* läßt darauf schließen, daß der Text an der Stelle, wo er den Catull-Vers bespricht, verderbt sein muß, weil diese Ambiguität in der erhaltenen Fassung nicht zur Sprache kommt.

Die Formulierung ähnelt stark jener des Terentianus v. 2760 *usque adeo hoc genus lex heroica pellit, ut sit utraque portio coepta saepe trochaeis, nam discrimine nullo ponit hunc uel iambum*. Aphthonius vermehrt die Varianten durch Anapäste, die aber in der aeolischen Basis nichts verloren haben. Daß im Priapeus ein Creticus anstelle des Daktylus vor der Versfuge steht, konkretisiert Aphthonius gegenüber Terentianus, der eher poetisch von einem Daktylus spricht, dessen dritte Silbe lang ist. Die *mora distinctionis* bezieht Aphthonius aber von Caesius Bassus, der, wie oben gezeigt wurde, nach der Caesura – allerdings nach der Caesura des Hexameters georg. 3, 6 mit Mitteldihaerese! – vortragsbedingt (*pronuntiando*) eine *exigua mora* zwischen die beiden Kola setzt, quasi den Daktylus gewaltsam zum Creticus macht, um diesen Hexameter als Priapeus auszugeben. Aphthonius hätte diesen Trick bei den von ihm zitierten echten Priapeus-Kola Catulls mit echten Cretici gar nicht nötig.

Den Schlußstein des Gebäudes liefert Atilius Fortunatianus, der nach der Besprechung des elegischen Distichons ebenfalls über den Priapeus schreibt, diesen in der Nachfolge von Caesius Bassus überhaupt unter die daktylischen Metren einordnet, genauer: als Hexameter mit Mitteldihaerese bezeichnet, und bei dieser Gelegenheit zwischen zwei verschiedenen Priapeen unterscheidet: einem heroischen und einem bukolischen:

GLK VI, 291, 24ff.: *De Priapeo dactylico*

Priapeum dactylicum metrum tertium pedem parte orationis finit, producta tamen in ultima syllaba (nam glyconius uersus sic habet) et in duas aequales diuiditur partes. quod heroum manifestum esse Homerus et Virgilius probauerunt: Homerus

Κουρήτες τ' ἐμάχοντο καὶ Αἰτωλοὶ μενεχάρμαι, [Hom. II. 1, 529]
et Virgilius

'immotamque coli dedit et contemnere uentos' [Aen. 3, 77] et

'cui non dictus Hylas puer et Latonia Delos' [georg. 3, 6].

prima autem pars glyconius uersus est, secunda pherecratius, quae utraeque partes dactylicae sunt. nam Horatii hos duos si iungas, priapeus fiet,

'cui flauam religas comam grato Pyrrha sub antro'. [c. 5, 2f., vertauscht]

ergo et glyconium metrum et pherecratium et quod ex his componitur priapeum de dactylo nascitur. est alius priapeus, qui et bucolicus uocatur, ut

'hunc lucum tibi dedico consecroque, Priape'.

*hic quoque octaua syllaba partem orationis finit, ideoque hoc metrum παρωρισμένον dicitur.*²⁸³

²⁸³ Was παρωρισμένον hier bedeutet, ist nicht klar, da es im Zusammenhang mit Metrik sonst nicht belegt ist. Es handelt sich um das passive Perfekt von παρορίζω („begrenzen“ oder „über die Grenze hinausgehen“), das daher wohl „begrenzt“, „über das Ziel geschossen“

Seine „heroischen Priapeen“ sind waschechte Hexameter mit kolometrisch eindeutiger Mitteldihaerese, während er für einen „echten“ Priapeus an sich kein Beispiel bringt, sondern zwei Horaz-Verse umstellt.²⁸⁴ Der Vers Homers hat eine Caesura κατὰ τρίτον τροχῶν, und wenn der Autor mit Gewalt καί lang messen will, um dem Vers ein priapeisches Flair zu geben, ist das vor dem vokalischen Anlaut von Αἰτωλοί (uocalis ante uocalem corripitur) eher extravagant; *dedit* und *puer* kann er nur – ebenso gewaltsam – durch die caesianische Verzögerung priapifizieren, auf die er hier ohne Nennung seiner Quelle anspielen muß, sonst könnte er ja nicht die *ultima syllaba* des Fußes III nach dem Vorbild des Glykoneus als *producta* bezeichnen. Liegt hier eine unzulässige Umdeutung von Hexametern vor, so ist dagegen der andere „daktylische Priapeus“, der „bukolische“, nicht durch einen Hexameter, sondern durch den notorischen Vexiersvers Catulls vertreten. Ein eindeutiger Priapeus wäre hier auch nicht zu erwarten, da der Autor ja in diesem Abschnitt ausdrücklich „daktylische Priapeen“ erläutert. Gravierender Unterschied aber zwischen den beiden „priapeischen Hexametern“ ist, daß bei den heroischen (lateinischen) neben der formalen Mitteldihaerese die Penthemimeres wirkt und die Akzente anaklastisch im Rhythmus 433644 fallen, beim bukolischen aber mit einem dreisilbigen Wort vor der Mitteldihaerese der Akzent auf dem Longum III sitzt und die Timeline 26844 lautet. Beispiele für echte daktylisch-hexametrische Verse mit kolometrisch faßbarer Mitteldihaerese und Akzent auf dem Longum III, der – da es sonst keinen Unterschied zu den „heroischen“ Priapeen geben würde – folgerichtig das „Bukolische“ charakterisieren muß, findet er offenbar nicht. An derartigen Hexametern begegneten uns weiter oben bereits der bei Macrob. 6, 4, 6 zitierte und von Lucilius getadelte Ennius-Vers (allerdings mit Spondeus vor der Dihaerese):

Sparsis hastis lóngis campus splendet et horret 4444,

oder „abgesondert“ bedeuten kann. Letztere Bedeutung hat der einzige Beleg dieses Partizips bei Plutarch, de Is. 7 (353e), der es für das außerhalb der Weltgrenzen gelegene Meer verwendet: ὅλως δὲ καὶ τὴν θάλατταν ἐκ πύουσι ἡγοῦνται καὶ παρωρισμένην οὐδὲ μέρος οὐδὲ στοιχεῖον ἀλλ’ ἀλλοῖον περίπτωμα διεφθορὸς καὶ νοσῶδες. Bei Atilius kann παρωρισμένον daher entweder „begrenzt“ heißen – aber es ist nicht einzusehen, wie eine Begrenzung mit der Tatsache zusammenhängen soll, daß nach der achten Silbe ein Wortschluß auftritt –, oder aber „absonderlich“, „entlegen“, „völlig jenseitig“, was ebenfalls schwer auf einen Wortschluß nach der achten Silbe zurückgeführt werden kann.

²⁸⁴ Dieses auch p. 208, 1ff. angewendete Verfahren bezieht er – wie Aptonius GLK VI, 152, 23 und 165, 5 – von Terentianus Maurus v. 2798ff.

der von Diomedes GLK I, 499, 14 überlieferte adespote *uersus partipes*, der dort wohl gemerkt zu den *optimi uersus* zählt.²⁸⁵

Miscent fida flúmina candida sanguine sparso 4444,

die patzige Ausflucht des Aeneas vor Dido („was ihr könnt, können wir auch“)

Verg. Aen. 4, 350 *Inuidia est? et nós fas extera quaerere regna* 2644

und die Ermunterung, die Mercurius an den schlafenden Aeneas richtet,

Verg. Aen. 4, 561 *Nec quae te circúmstent deinde pericula cernis* 2644

Leo de Neubourg, der in den Tübinger Lochkarten gezielt nach Mitteldihaeresen sucht, denen ein mehrsilbiges Wort vorausgeht, findet im computerisch erfaßten Corpus der lateinischen Hexameter nur wenige Beispiele bei Ennius (ann. 43. 230. 522), Lucilius (260. 412. 529. 1051. 1071. 1354), Lucrez (1, 570. 843; 4, 493) und Horaz (epist. 1, 18, 52; ars 41).²⁸⁶

Davon könnten nur zwei Verse als daktylische Priapeen gelten:

Lucr. 4, 493 *Et quaecumque coloribu' sint coniuncta uidere* 4444

Hor. ars 41 *Nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo* 44422,

da sie die entsprechende Daktylen- und Spondeen-Verteilung aufweisen (cf. oben die Vorschriften für den priapeischen Hexameter bei Diomedes: Spondeen im ersten und vierten Fuß). Nach dem Vorgange Vergils (ecl. 7, 33, cf. weiter oben) darf freilich auch SDSD als priapeisch gelten; dem entspräche noch:

Enn. ann. 522 *Cui par imber et ignis, spiritus et grauis terra* 2244624

Man kann diesen noch die ad hoc fabrizierten Verse des Terentianus Maurus 2752-2753 (und, wenn man SDSS gelten lassen möchte: 2777-2779) hinzufügen und natürlich so wie Terentianus Maurus jederzeit welche erfinden:

Inuitat tibi persica prenda pulchre Priapus

oder

Autumnus redit uiifer et iam furifer illi.

²⁸⁵ „Kolometrisch faßbar“ ist hier cum grano salis zu verstehen. Im Apparat Keils findet sich für *fida* eine uaria lectio *foede* und eine Konjekture *fido* von Putsch.

Die in der Einleitung genannten *uersus partipedes*

Verg. Aen. 5, 591 *Frangeret indeprensus et inremeabilis error*

Prop. 3, 6, 25 *Non me moribus illa sed herbis improba uicit*

Iuv. 10, 331 *Destinat optimus hic et formosissimus idem*

haben kolometrisch gesehen keine Mitteldihaerese sondern die Caesura κατὰ τρίτον τροχαῖον bzw. die Penthemimeres mit einem (verpönten) Monosyllabon davor.

²⁸⁶ Cf. de Neubourg 1986, 120ff. und die Tabelle p. 115; hier auch weitere Literatur zu diesem Bereich.

Mit Atilius Fortunatianus' Fortsetzung *De Bucolico* schließt sich der Kreis, der oben mit der Untersuchung des bukolischen Verses begann:

Bucolicus similiter ab heroo uenit. herous, si quarto pede partem orationis finiat, bucolicum facit, ut

'ab loue principium Musae, Iouis omnia plena'

Theocritus hanc metri legem custodiuit, Virgilius contempsit.

Es läßt sich also folgern: Wie für den „bukolischen“ Priapeus der Akzent auf dem Longum III charakteristisch ist (Beispiele sind der von Terentianus Maurus überlieferte Beginn des Priapus-Hymnus Catulls, und in den beiden zur Gänze erhaltenen priapeischen Gedichten etwa die Hälfte der Verse), so ist auch für den lateinischen bukolischen Hexameter der Akzent auf dem Longum III – bevorzugtermaßen im Verein mit einem Wortschluß *κατὰ τρίτον τροχαῖον* und rhythmischer Anaklasis im Mittelteil – charakteristisch. Verse mit Akzent auf dem Longum III und Wortschluß in der Mitteldihaerese entgehen der Anaklasis im Mittelteil, haben einen markanten daktylisch-spondeisch dominierten (und daher iktoiden) Rhythmus und gelten – wohl aus genau diesem Grund – als unpassend für gehobene Dichtung: Im Epos sind sie sehr selten, in der Bukolik deutlich häufiger.²⁸⁷ Die Priapeen hingegen enthalten ihre Anaklasis quasi schon in den Quantitäten (die „Synkopierung“ durch Verschiebung der Kürze nach hinten, allerdings nicht nur um ein Longum wie beim Ionicus, sondern um zwei). Interessanterweise haben gerade die Priapeen-Typen *B oft im Mittelteil keine Akzente, sodaß der letzte Akzent vor dem Adoneus bereits 8 Moren zurückliegt und der übergeordnete Akzentrhythmus nicht anaklastisch wird (siehe oben die Formen: 44844, 242844 und 62844): im ps.-vergilischen Priapeum etwa sind von 10 *B-Versen nur 2 im Rhythmus anaklastisch.

Da auf dem Weg die Zeugnisse der spätantiken Grammatiker aufgesammelt wurden, hat sich der rote Faden der Argumentation ein wenig verschlungen. Hier daher die Indizienkette noch einmal kurz zusammengefaßt:

- gemäß antiken Zeugnissen haben der epische und der bukolische Hexameter einen unterschiedlichen Charakter
- gemäß meiner These ist zu untersuchen, ob dieser Unterschied im Akzentrhythmus liegt
- laut Mehrheit der Theoretiker ist die Besonderheit des bukolischen Hexameters die Bucolica vor dem Adoneus
- die Bucolica hat keinen besonderen Einfluß auf den Akzentrhythmus

²⁸⁷ So hat der 4444-Vers Ov. met. 1, 660 *De-grege nunc tibi uir nunc de-grege natus habendus* auch inhaltlich bukolischen Charakter.

- aber: Donat sagt, daß dazu auch die Caesura κατὰ τρίτον τροχαῖον für den bukolischen Hexameter charakteristisch ist
- dazu paßt die Evidenz, daß Wortschlüsse an dieser Versstelle in den bukolischen Gedichten besonders häufig vorkommen
- ein Wortschluß κατὰ τρίτον τροχαῖον ergibt einen ausgefallenen Rhythmus: Er zwingt einen Wortakzent auf das Longum III, das bei Penthemimeres nie betont ist, außer wenn ein Monosyllabon davorsteht (verpönt)
- außer dem Wortschluß κατὰ τρίτον τροχαῖον bringt einen Wortakzent auf das Longum III nur noch eine Mitteldihaerese, der ein mehrsilbiges Wort (oder besser: kein einsames Monosyllabon oder pyrrhichisches Wort) vorausgeht (verpönt)
- Terentianus Maurus sagt, daß die Mitteldihaerese im Epos deswegen unwürdig ist, weil der Vers dabei wie ein Priapeus klingt
- alle Priapeus-Beispiele bei Terentianus haben einen Akzent auf dem Longum III, und seine Beispiele für in Epos und Bukolik akzeptable „priapeische Hexameter“ Vergils zeigen, daß er genau diesen Akzentfall meint. Damit ist nachgewiesen, daß der Klang des Verses für ihn vom Akzent abhängt.

Dazu kommt noch:

- Catulls Vexier-Priapeus wird von den Theoretikern als Hexameter angesehen
- in der Nachfolge von Caesius Bassus gilt der Priapeus als Sonderform des heroischen Hexameters und umgekehrt (mit Ausnahme von Terentianus Maurus, der die beiden Versformen streng auseinanderhält):

Caesius Bassus: leitet den Priapeus zuerst vom phalaeceischen Elfsilbler, dann vom Hexameter ab; versucht Hexameter durch Einführung einer Verzögerung als Priapeen zu deuten (Beispiele: Catulls Vexiervers, Homer und Vergil, kein eindeutiger Priapeus)

Diomedes: verzeichnet priapeische Hexameter (das sind: Hexameter mit Penthemimeres und Mitteldihaerese; folgerichtig Beispiele: Vergil, kein Priapeus)

Aphthonius: leitet den Priapeus vom Phalaeceus ab und verquickt ihn mit dem Hexameter

- Atilius Fortunatianus unterscheidet zwischen heroischem daktylischem Priapeus und bukolischem daktylischem Priapeus, wobei alle Beispielverse (mit Ausnahme der glykoneisch-pherekratischen Versvertauschung nach Horaz) entweder Hexameter sind oder im Falle des Catullischen Vexierverses als solche gelten können; die bukolische Variante zeichnet sich dabei im Gegensatz zu den heroischen Versen durch den Akzent auf dem Longum III aus.

Durch den Umweg über den Priapeus wurde also der Hexameter mit Caesura κατὰ τρίτον τροχαῖον und Akzent auf dem Longum III mit der Bukolik verbunden, zu der er wegen seines dort gehäuften Auftretens ohnehin schon eine Affi-

nität hatte. Dabei hat sich aber eine neue Erkenntnis aufgetan, nämlich, daß das Tertium comparationis jeweils die Lage der Wortakzente innerhalb der Verse ist.

Es ist natürlich nicht nachweisbar, daß es diese „heroischen“ oder „bukolischen“ oder „priapeischen“ Hexameter wirklich als bewußt gestaltete Formen in der Antike gegeben hätte, und es ist im Grunde auch nicht wahrscheinlich. Die erschlossenen Indizien führen aber deutlich vor Augen, daß alle genannten Zeugnisse zumindest als Reflexe der verschiedenen rhythmischen Formen gelten können, die Hexameter durch verschiedene Akzentverteilungen annehmen. Für die augusteischen Dichter waren diese Rhythmen eine Selbstverständlichkeit; für die spätantiken Metriker waren sie offenbar als solche genauso wenig erwähnenswert wie die Klauselregulierungen (vielleicht ein Indiz, daß die Rhythmen auch für sie selbstverständlich waren?), aber irgendwie schimmern sie durch ihre Darstellung, die von griechischen Gegebenheiten und griechischer Theorie ausgeht, an manchen Stellen immer noch durch. Wenn sich in den lateinischen Texten eine Relation zwischen Inhalt und Rhythmus feststellen läßt, ist jedenfalls die Annahme gerechtfertigt, daß die Rhythmen wahrnehmbar waren.

Eine Frage bleibt dabei noch offen:

Ist die Idee der Verwandtschaft zwischen Priapeus und Hexameter wirklich nur auf ein witziges Bravourstück Catulls zurückzuführen, dem der honorige Caesius Bassus und in seinem Fahrwasser alle anderen wichtigen römischen Grammatiker, mit Ausnahme von Terentianus Maurus und Aphthonius, auf den Leim gegangen sind? Das wäre eine höchst ephemere Frage, wenn nicht damit die jüngst wieder stark – und soweit ich das beurteilen kann: mit guten Gründen – favorisierte Theorie zusammenhinge, daß der daktylische Hexameter, wie er für uns erstmals bei Homer faßbar wird, überhaupt von aeolischen Versmaßen abstamme, im speziellen von einer Kombination aus Glykoneus und Pherekrates,²⁸⁸ die, wie gezeigt, auch dem Priapeus zugrundeliegt. Hier könnten weitere Forschungen noch spannende Erkenntnisse bringen.

Die lateinische Ausprägung der aeolischen Versmaße ist natürlich auch für meine These interessant, und ich möchte am Beispiel des Sapphischen Elfsilblers bei Catull und Horaz zeigen, daß und wie die Akzentrhythmen mit dem Text einhergehen und die poetische Aussage der Dichter akustisch unterstützen.

²⁸⁸ Zuletzt Nils Berg – Dag Haug, *Innovation vs. Tradition in Homer – an Overlooked Piece of Evidence*, in: *Symbolae Osloenes* 75 (2000), 5-23, bes. 12ff., mit Verweisen auf weitere Literatur.

3.5. Der Sapphische Elfsilbler und seine Rhythmen

Für die lateinische aeolische Metrik, wie sie bei Horaz vorzufinden ist, wurde die wichtigste Arbeit bereits vor mehr als einem halben Jahrhundert getan;²⁸⁹ allerdings ist der Autor nicht den einen Schritt weitergegangen, der ihn zu den Akzentrhythmen geführt hätte.

Im Jahre 1940 veröffentlicht Ernst Zinn seine 1935/36 verfaßte Dissertation, in der er sich ausführlich mit der Struktur der lyrischen Verse Horazens auseinandersetzt und zu allen Versmaßen nach Wortformen innerhalb der Verskola aufgeschlüsselte Listen (die berühmten „Zinnschen Tabellen“) bietet.²⁹⁰ Wie schon sein Titel sagt, legt er dabei besonderes Augenmerk auf die Stellung des Wortakzents, obwohl er sich im theoretischen Teil von der Vorstellung des Iktus insofern nicht freimachen kann oder will (oder darf), als er diesen weiterhin als Hintergrund verwendet und beabsichtigte Kongruenzen und Inkongruenzen konstatiert. Hörbar war aber für ihn der Wortakzent.²⁹¹ Im Tabellen-Teil, der

²⁸⁹ Vor mehr als einem ganzen Jahrhundert erschien der, soweit ich sehe, erste wissenschaftliche Beitrag, der sich mit der Wortakzentregulierung bei Horaz und den rhythmischen Auswirkungen von männlicher und weiblicher Caesura im Sapphischen Elfsilbler beschäftigte: J.B. Greenough, *Accentual Rhythm in Latin*, in: *Harvard Studies* 4 (1893), 105-115.

²⁹⁰ Ernst Zinn, *Der Wortakzent in den lyrischen Versen des Horaz*, München 1940; neu ed. von Wilfried Stroh, *Spudasmata* 65, Hildesheim 1997, mit einem Nachwort p. 123*-135*. Eine ablehnende Rezension von Willy Theiler erschien in *Gnomon* 18 (1942), 38-46.

²⁹¹ Zinn 1940, 4: „Nach allem was über den lateinischen Wortakzent bekannt ist, ist man berechtigt, von seiner Hörbarkeit im Verse auszugehen. Das Problem des Iktus dagegen ist – ungeachtet der apodiktischen Entschiedenheit, mit der manche für die eine oder die andere Lösung eintreten – noch controvers, wenigstens was die Römische Metrik betrifft. Man darf also strenggenommen, wenn man vom „Iktus“ spricht, darunter vorderhand nur diejenige Stelle eines metrischen Schemas verstehen, die nach der Schultradition und der gängigen Theorie beim „Skandieren“ des Verses eine Verstärkung erfährt.“ Auf p. 14f. hält er es „für geboten, vor Beginn der Untersuchung zu betonen, daß gegenwärtig der Iktus noch nicht grundsätzlich als eine gesicherte Größe angesetzt werden darf, wenauch im Folgenden die Darstellung des horazischen Rhythmus durchweg auf die positiven Gründe, die für die Annahme des Iktus sprechen, bezogen ist und die Gegengründe zurückgestellt worden sind“, und schreibt dazu in Anmerkung: „An diesem, in der vor über drei Jahren abgeschlossenen Arbeit durchgeführten, Grundsatz habe ich nachträglich, aus naheliegenden Gründen, nichts ändern mögen noch können.“

Stroh beschreibt in seinem Nachwort, wie Zinn Verse vortrug; 1997, 132*: „Wer das Glück hatte, Ernst Zinns persönlicher Schüler zu sein, weiß, daß ihn die mit seiner Dissertation angeschnittenen Probleme sein Leben lang weiter verfolgt haben, ohne daß er doch zur Frage des Iktus je theoretisch mit Entschiedenheit Position bezogen hätte. Eine entschiedenere Stellungnahme gab er nur durch die Praxis seines eigenen künstlerisch ambitionierten Versvortrags. In ihm war von einem Iktus nichts zu hören; und so schien jedenfalls der ältere Zinn endgültig zur Überzeugung gekommen zu sein, daß man, von der Gehobenheit des Tons abgesehen, Verse wie Prosa zu lesen habe.“

kann.²⁹⁵ Mit Ausnahme der beiden Synaloephen handelt es sich in allen Fällen um Monosyllaba, deren relative Akzentuierungsstärke schwer zu beurteilen ist.

Unbestritten bleibt, daß Horaz die männliche Caesura im weit überwiegen- den Teil seiner Sapphiker eingeführt und sich entschieden hat, als vierte Silbe immer eine Länge zu verwenden und kein einzelnes Monosyllabon vor die Caesura zu stellen; die strenge Observanz dieser Regulierungen führt dazu, daß immer ein Akzent auf diese vierte Silbe fällt. Die Form mit Caesura nach der fünften Silbe wurde im folgenden kanonisch (bei Seneca, Statius, Ausonius, sowie im Mittelalter und in der Renaissance).

Willy Theiler führt diese Neuerungen in seiner Rezension im Gegensatz zu Zinn auf „die allgemeine Ablehnung des Lateinischen, ein Monosyllabon vor die Zäsur oder an den Schluß des Verses zu setzen“ zurück, mit der Erklärung: „Die Abneigung beruht auf der Ablehnung eines nahen Konkurrenzchnittes, der die Zäsur verunklärte.“²⁹⁶ Wenn er gleich darauf festhält, daß „zwei Monosyllaba aus naheliegenden Gründen eher erlaubt“ seien, kann man nicht umhin zu fragen, wie es denn dabei mit der Verunklärung durch Konkurrenzchnittste stehe. Die „naheliegenden Gründe“ legt Theiler leider nicht dar. Einsichtig wäre die Begründung, daß zwei Monosyllaba eben eine Akzentstruktur wie ein zweisilbiges Wort, nämlich einen stärkeren Akzent auf dem ersten Monosyllabon, haben können und den Rhythmus dadurch nicht stören. Damit wäre aber die Wirksamkeit des Wortakzents erwiesen. Pöhlmann amplifiziert Theilers Argument, wenn er feststellt, es scheine „das Bestreben zu herrschen, die Zäsur nicht durch einsilbige Worte vor und nach dem Einschnitt zu verunklären“.²⁹⁷

Das Problem stellt sich als Frage nach der Priorität dar: Was ist wichtig? Eine rein arbiträre Regulierung hinsichtlich Quantitäten, Caesuren und Monosyllaba, mit der nur zufällig einhergeht, daß der Akzent auf bestimmte Versstellen fällt? Oder ist nicht eben dieser geregelte Akzentfall das Ziel? Zinns Kritiker haben als Grund für Regulierungen nur das diffuse „Einwirken hellenistischer

²⁹⁵ Ein Akzent auf der dritten Silbe des Sapphikers ist nur in folgenden Versen vertretbar: c. 1, 2, 49 *tollat. Hic magnos*, 1, 12, 17 *unde nil maius*, 2, 4, 17 *crede non illam*, 2, 16, 7 *Grospe non gemmis*, 2, 16, 18 *multa? quid terras*, 2, 16, 22 *cura nec turmas*, 2, 16, 39 *Parca non mendax*, 3, 18, 6 *larga nec desunt*, 3, 20, 10 *promis, haec dentis*, 3, 27, 15 *teque nec laeuis*, 3, 27, 37 *unde quo ueni?* und c. saec. 9 *alme Sol curru*. Aufgrund von Synaloephe (wenn man annimmt, daß die Synaloephe den Akzent nicht verändert): 3, 11, 11 *nuptiarum expers*, 3, 22, 3 *ter uocata audis*. In Versen mit nicht-männlicher Caesura: 4, 6, 13 *ille non inclusus* und c. saec. 39 *iussa pars mutare*. Zu diesem Akzentfall bereits Greenough 1893, 107, der mit einem Nebenakzent rechnet: „Even such a rare case as *nuptiarum expers* is not felt as an irregularity on account of the necessary accent in *expers*, taken in connection with the secondary accent on the first syllable (*nu'ptia'rum*).“

²⁹⁶ Theiler 1942, 42.

²⁹⁷ Pöhlmann in Seel – Pöhlmann 1959, 275.

Theorien oder Vorbilder²⁹⁸ anzubieten, aber auch da würde sich die Frage nach deren Ursache stellen. Eine Regulierung hat immer eine Tendenz und ist immer beabsichtigt, und da kein anderes mögliches Ziel am Horizont auftaucht, wird die von Horaz offensichtlich vorgenommene Regulierung naheliegenderweise auf den Akzent abgezielt haben.

Zu demselben Schluß kam etwa zu derselben Zeit und anscheinend unabhängig von Ernst Zinn Edgar H. Sturtevant,²⁹⁹ der sich zuvor schon in etlichen Beiträgen zum Thema Iktus und Akzent³⁰⁰ als überzeugter Iktologe deklariert hatte. Er unterscheidet zwischen Gedichten, in denen ausschließlich Verse mit Caesura nach der fünften Silbe vorkommen, und solchen, in denen auch Caesuren nach der sechsten Silbe zugelassen sind, und will letztere in traditioneller Weise iktieren.³⁰¹ Für die ersteren hingegen errechnet er statistisch, daß 99% der Verse Akzente auf der ersten, vierten, sechsten und zehnten Silbe haben³⁰² (im Gegensatz zum *Carmen saeculare* mit 89,5% und Catulls Sapphikern mit 86,3%), was von Horaz beabsichtigt sein muß und woraus er schließt, daß der Dichter seine Verse nach den Wortakzenten las.³⁰³

Dieses „new arrangement“ setzt er mit Horazens berühmter Aussage in Verbindung, er habe als erster den aeolischen Gesang zu italischen Weisen hinge-

²⁹⁸ Pöhlmann in Seel – Pöhlmann 1959, 270.

²⁹⁹ Edgar H. Sturtevant, Horace, Carm. 3.30.10-14, and the Sapphic Stanza, in: Transactions and Proceedings of the American Philological Association 70 (1939), 295-302.

³⁰⁰ Edgar H. Sturtevant, Accent and Ictus in Plautus and Terence, in: Classical Philology 14 (1919), 234-244; Ders., The Ictus of Classical Verse, in: American Journal of Philology 44 (1923), 319-338; Ders., Harmony and Clash of Accent and Ictus in the Latin Hexameter, in: Transactions and Proceedings of the American Philological Association 54 (1923), 51-73; Ders., The Doctrine of the Caesura, a Philological Ghost, in: American Journal of Philology 45 (1924), 329-350; Ders., Accent and Ictus in the Latin Elegiac Distich, in: Transactions and Proceedings of the American Philological Association 55 (1924), 73-89.

³⁰¹ Sturtevant 1939, 301: „I suspect, however, that Horace wrote the Carmen Saeculare and some other hymns for music that followed the traditional pattern; I think that we should read these poems with five beats to the line.“ Elegant enthebt er sich durch diese Formulierung der Notwendigkeit, uns mitzuteilen, welchen „traditional pattern“ er sich dabei vorstellt und wo diese „five beats“ liegen sollen: Wie in der Einleitung bereits erwähnt wurde, überliefern allein Atilius Fortunatianus und Servius drei verschiedene mögliche Skansionen für den Sapphiker.

³⁰² Er rechnet dabei mit einem Nebenakzent in viersilbigen Wörtern vom Typus *scèlerisque*.

³⁰³ Sturtevant 1939, 300: „By means of his two well-known alterations of the verse-form and by certain precautions in the arrangement of words he deliberately increased the prevalence of this accentuation from Catullus' 86,3 per cent to 99 per cent. His successors adopted the new arrangement of accents and, by avoiding the few licences that Horace still allowed himself, made it almost constant. It is incredible that either Horace or his successors would have cared to arrange the accents thus if they had not recited the verses in that way. Horace actually read: *Tèrruít géntes, gráue ne redíret* (Carm. 1, 2, 5).“

führt (c. 3, 30, 13f. *princeps Aeolium carmen ad Italos deduxisse modos*), und postuliert, daß Horaz nach italischen Vorbildern für den Sapphiker in voller Absicht eine neue Struktur mit neuen Versfüßen (er bleibt bei der Vorstellung des Iktus!) erschaffen habe, die sich nicht aus drei und vier Moren, sondern aus vier und fünf Moren zusammensetzen.³⁰⁴

Diese Verbindung ist natürlich sehr reizvoll und soll noch genauer unter die Lupe genommen werden (cf. weiter unten cap. 3.6.2 zum Modus). Daß die antiken Metriker nichts davon wissen, ficht uns nicht weiter an, da sie auch über die offensichtlichen Regulierungen kein Wort verlieren.³⁰⁵ Jede Art von Versfuß-Akzentuierung ist aber viel zu starr und kann den feinen rhythmischen Variationen in den Versen des Horaz nicht gerecht werden.

In neuerer Zeit beschäftigte sich ein weiterer Forscher mit der Wortakzentverteilung in Horaz-Versen. Ludwig Bernays macht in seinen Aufsätzen zu formalen Aspekten der Dichtung³⁰⁶ viele interessante Beobachtungen zur, wie er sie nennt, „Feinstruktur“ der Verse, sieht seine „konkordanten“ und „diskordanten“ Wortakzente jedoch immer noch vor dem Hintergrund des Versiktus. Der Iktus ist aber nur eine unnötige Komplikation. Es genügt die Feststellung, daß Horaz durch seine Regulierungen die Wortakzente an jene Stellen im Vers setzt, die den seinem Text angemessenen Rhythmus gewährleisten.

Das trifft nicht allein auf Horaz zu, und er ist – mag er seinen Primat noch so sehr betonen – nicht der erste Dichter, der seine sapphischen Akzentrhythmen bewußt zur Untermauerung der Worte verwendet. Von Catull sind zwei Gedichte in sapphischen Strophen erhalten, an denen sich die Textgebundenheit der verschiedenen Rhythmen besonders eindrucksvoll darstellen lassen kann.

³⁰⁴ Sturtevant 1939, 301: „Horace undoubtedly changed the whole structure of the verse. Such a line cannot properly be described as trochaic or logaoedic; in fact it can scarcely be fitted into the traditional scheme of classical versification anywhere. For the four feet of the line are constructed thus:

| _ _ | _ _ | _ _ _ | _ _

The resulting intervals between ictuses amount either to four morae or to five, and this should be quite as easy to recite as the traditional variation between the three morae and four.“

³⁰⁵ Sturtevant 1939, 301: „Ancient metrical theory, however, had nothing to say about accent, and no accentuation whatever normally disturbs metrical theorists. I suggest that Horace did actually change the whole character of the Sapphic stanza, but that, since he left the arrangement of long and short syllables nearly undisturbed, it has been easy for paper metricians to continue playing their game through the ages.“

³⁰⁶ Vor allem: Strukturen der alkäischen Elfsilbler in den Römeroden des Horaz und Versstrukturen in der Ode 3.11 und anderen sapphischen Oden des Horaz, in: Ludwig Bernays, *Ars poetica. Studien zu formalen Aspekten der antiken Dichtung*, *Prismata* 9 (2000), 129-138 und 139-146.

Zunächst jedoch noch einige systematische Vorbemerkungen:

Der sapphische Elfsilbler hat in seiner Normalform – wenn man wie beim Hexameter die Schlußanceps als zweimorig rechnet und mit Horaz von der Möglichkeit absieht, die vierte Silbe als Brevis zu bilden (er erlaubt sich nur eine einzige Ausnahme: c. saec. 70 *Quindecim Dīana preces uirorum*) – 18 Moren, die durch einen Wortschluß nach der fünften Silbe („männliche Caesura“) in zwei Hälften, also 9+9 Moren geteilt werden:

— — — — — | — — — — —

Aufgrund der lateinischen Akzentregeln sitzt jeweils auf der vorletzten Silbe der beiden Teile ein Akzent; das ergibt einen Grundrhythmus von 5454 (ein analoges Morenverhältnis wie beim oben bereits erwähnten neunzeitigen Tala *khaṇḍa- tripuṭa- 5+2+2* in Indien); z.B. Cat. c. 11, 1:

Furi et Aureli comites Catulli

— — — — — | — — — — —

Die beiden neunmorigen Hälften bestehen jeweils aus einer Dreiereinheit (Trochäus) und drei Zweiereinheiten (Longum bzw. Pyrrhichius), die verschieden angeordnet sind: in der ersten Hälfte 3222, in der zweiten Hälfte 2322. Bezieht man allerdings die Wortakzente in die Betrachtung mit ein, so ergibt sich eine stärkere Entsprechung zwischen den beiden Hälften: sie sind nämlich in der weit überwiegenden Mehrheit der erhaltenen Verse so gebaut, daß ein Akzent entweder auf die erste oder auf die dritte Mora oder auf beide fällt. Hat die dritte Mora (das ist: in der ersten Hälfte die Brevis nach der ersten Silbe, in der zweiten Hälfte die Longa nach dem Bibreve) einen Akzent, so wird quasi das jeweilige 54-Element in ein 234-Element (mit steigenden Gliedern) aufgelöst. Diese Auflösung kann eine der beiden Hälften betreffen, aber (selten) auch beide; z.B.:

Hor. c. 1, 2, 1	<i>Iam satis terris niuis atque dirae</i>	234-54
Hor. c. 1, 2, 9	<i>Piscium et summa genus haesit ulmo</i>	54-234
Hor. c. 1, 12, 57	<i>Te minor latum reget aequus orbem</i>	234-234

In vielen Versen mit männlicher Caesura hat die zweite Hälfte keinen separaten Akzent auf dem Bibreve (sechste Silbe), sondern der erste Wortakzent dieses Teiles fällt erst auf das folgende Longum (achte Silbe); z.B.:

Hor. c. 1, 2, 21	<i>Audiet ciuis acuisse ferrum</i>	5634
------------------	------------------------------------	------

Es besteht eine gewisse Analogie zu den epischen Hexametern mit Penthemimeres, ebenfalls einer männlichen Caesura. Der Rhythmus wird in beiden Versarten durch den der Caesura folgenden Wortakzent determiniert: im Typus A steht er auf der dritten Mora nach der Caesura, im Typus C folgt er ihr direkt. Daher nenne ich auch im sapphischen Elfsilbler die Typen mit männlicher Caesura A und C.

Typus A: $_ \cup _ _ _ | \cup \cup _ \cup _ _ _$

Typus C: $_ \cup _ _ _ | _ \cup _ _ _ _$

Horaz wechselt über lange Strecken seiner sapphischen Gedichte männliche Verse vom Typus A und vom Typus C ab. Auch hier besteht eine Analogie zum epischen Hexameter, wo die meisten Verse eine Penthemimeres haben und Verse vom Typus B mit weiblicher Caesura weitaus seltener sind.

Diese Struktur von 54 bzw. der steigenden Glieder 234 innerhalb der beiden neunmorigen Vershälften ist offenbar so grundlegend für den Charakter des lateinischen Sapphischen Elfsilblers mit männlicher Caesura, daß es davon nur sehr wenige Abweichungen gibt; in nur sechs der erhaltenen Verse wird die zweite Hälfte zu 45 bzw. zu einem fallend angeordneten Element von 432:

Cat. c. 11, 22	<i>Qui illius culpa cecidit uelut prati</i>	54432	Ca
Cat. c. 51, 6f.	<i>Eripit sensus mihi: nam simul te,</i> <i>Lesbia, aspexi nihil est super mi</i>	5445	Ca
Hor. c. 1, 25, 6	<i>Cardines, audis minus et minus iam</i>	5445	Ca
Hor. c. 4, 6, 17	<i>Sed palam captis grauis, heu nefas, heu</i>	2342232	Ca
Hor. c. saec. 9	<i>Alme Sol, curru nitido diem qui</i>	32445	Ca

Jene vierzehn Verse, die aufgrund eines Monosyllabons ausnahmsweise in der ersten Hälfte einen möglichen Akzent auf der dritten statt auf der zweiten Silbe haben und daher vielleicht mit einem Rhythmus von 324 beginnen, sind oben bereits verzeichnet.

Eine besonders erlesene Ausnahme ist ein hypermetrischer Vers, der einen Akzent auf der letzten Silbe trägt und damit das Wiehern der Stute nachahmt:

Hor. c. 2, 16, 34	<i>Mugiunt uaccae, tibi tollit hinnitum</i>	54252	
-------------------	---	-------	--

Die männliche Caesura nach der fünften Silbe und damit die Halbierung in 9+9 Moren findet sich jedoch nicht bei allen Sapphischen Elfsilblern. Hat ein Vers stattdessen einen Wortschluß nach der sechsten Silbe (weibliche Caesura) verwandelt sich der übergeordnete Rhythmus zu 7+7+4 Moren; z.B.:

Hor. c. 4, 2, 9	<i>Laurea donandus Apollinari</i>	774	
Hor. c. 4, 6, 27	<i>Dauniae defende decus Camenae</i>	7344	

Typus B: $_ \cup _ _ _ \cup _ | _ \cup _ _ _ _$

Auch bei diesem Typus kann in der ersten Vershälfte ein Akzent auf die zweite Silbe fallen, z.B.:

Hor. c. 1, 10, 1	<i>Mercuri facunde nepos Atlantis</i>	25344 ³⁰⁷	
------------------	---------------------------------------	----------------------	--

³⁰⁷ Laut Priscian GLK II, 301, 19 wird Mercurius im Vocativ auf der Paenultima betont, da es sich um eine apokopierte Form von *Mercurie* handelt: *haec tamen eadem etiam in e proferebant antiquissimi o Virgilie, Mercurie dicentes. [...] si enim non esset abscisio de-*

Hor. c. 1, 12, 1	<i>Quem uirum aut heroa lyra uel acri</i>	25344
Hor. c. 1, 30, 1	<i>O Venus regina Cnidi Paphique</i>	25344

Prinzipiell läßt sich beim Typus B der zweite Siebener entweder in 3+4 oder in 4+3 teilen, z.B.:

Hor. c. 1, 10, 6	<i>Nuntium curuaeque lyrae parentem</i>	7344	Ba
Hor. c. 4, 6, 10	<i>Pinus aut impulsu cupressus Euro</i>	7434	Bb

In vier Versen steht die weibliche Caesura in Synaloepe, wobei in den ersten beiden Fällen durch das einsilbige *et* der Wortschluß an dieser Stelle und damit der „weibliche“ Rhythmus vom Typus Bb gewahrt bleibt; in den beiden anderen Fällen entsteht eine hybride 99-Struktur, die in der ersten Hälfte dem Typus B und in der zweiten Hälfte dem Typus C entspricht:

Hor. c. 2, 4, 10	<i>Thessalo uictore et ademptus Hector</i>	7434
Hor. c. 2, 16, 26	<i>Oderit curare et amara lento</i>	7434
Hor. c. 3, 27, 10	<i>Imbrium diuina auis imminutum</i>	7254
Hor. c. 4, 11, 27	<i>Pegasus terrenum equitem grauatus</i>	7254

Eine ebenso seltene Hybridform aus einer ersten Hälfte bis zur männlichen Caesura und einer zweiten Hälfte, die zum Typus B tendiert (vorausgesetzt, die Verbindung von kurzem Monosyllabon und iambischem Wort ist nicht generell als Wortgruppe unter einem Akzent als Anapäst zu lesen; siehe dazu weiter unten), ist 5544:

Hor. c. 2, 4, 1	<i>Ne sit ancillae tibi amor pudori</i>	5544
Hor. c. saec. 31	<i>Nutriant fetus et aquae salubres</i>	5544

In sieben Versen stehen vor der männlichen Caesura zwei Monosyllaba, deren zweites entweder als Substantiv oder aufgrund von im Satzduktus anzunehmender Emphase wahrscheinlich eine stärkere Betonung erfährt als das erste. Wenn dies zutrifft, dann entsteht durch diesen Akzent auf der fünften Silbe jeweils ein 774-Rhythmus, wie sonst nur bei der weiblichen Caesura. Allerdings können zwei aufeinanderfolgende Monosyllaba, wie sich oben beim Hexameter gezeigt hat, dazu dienen, den durch ein Monosyllabon gestörten Rhythmus zu glätten; man wird daher diese Fälle nicht pressen:

Hor. c. 1, 12, 14	<i>Laudibus, qui res hominum ac deorum</i>	7254
-------------------	--	------

buerunt huiuscemodi uocatiui (id est qui in i desinentes paenultimam correptam habent) antepaenultimam acuere, ut Virgili, Mércuri, quod minime licet, nam paenultimam acui-mus. Cf. auch Serv. Aen. 1, 451: sane plerumque accentum suum retinet etiam sermo corruptus, ut Mercúri, Domíti, Ouídi: tertia a fine debuit habere accentum, quia paenultima breuis est, sed constat haec nomina apocopen pertulisse: nam apud maiores idem erat uocatiuus qui et nominatiuus, ut hic Mercurius et o Mercurius, unde cu licet breuis sit, etiam post apocopen suum seruat accentum.

Hor. c. 1, 12, 23	<i>Beluis, nec te metuende certa</i>	52434
Hor. c. 1, 12, 31	<i>Et minax, quod sic uoluere ponto</i>	25434
Hor. c. 3, 11, 1	<i>Mercuri, nam te docilis magistro</i>	25254
Hor. c. 3, 11, 30	<i>Impiae (nam quid potuere maius?)</i>	52434
Hor. c. 3, 20, 9	<i>Interim, dum tu celeres sagittas</i>	7254
Hor. c. saec. 57	<i>Iam Fides et Pax et Honos Pudorque</i>	25344

In einem Vers sitzt der Akzent auf der fünften Silbe, ohne daß eine weibliche Caesura vorliegt, dafür aber ein metrisches Wort, das den Akzent (so wie bei Verg. Aen. 4, 561 *circúmstent*, cf. weiter oben) auf die Präposition zieht:³⁰⁸

Hor. c. 1, 2, 34	<i>Quam Iocus circúmuolat et Cupido</i>	2574
------------------	---	------

Hingegen dürfte die Präposition in dem Vers

Hor. c. 1, 25, 15	<i>Saeuiet circa iecur ulcerosum</i>	5454,
-------------------	--------------------------------------	-------

wie aus den Pentameter-Klauseln *ánte dómum* (cf. weiter oben) zu schließen ist, den Akzent nicht beeinflussen.

Da im Rahmen dieser Arbeit vom Rhythmus auszugehen ist, gehören nicht nur Verse mit weiblicher Caesura zu dieser Gruppe, sondern alle, bei denen ein Akzent auf die fünfte Silbe fällt und dem Rhythmus daher ein Verhältnis 774 zugrundeliegt. Es gibt daher bei Horaz 53 Verse (siehe Anhang).³⁰⁹ In dreizehn Fällen wird die weibliche Caesura durch ein enklitisches *que*, in einem Fall durch ein enklitisches *ue* hervorgerufen.³¹⁰ Fünfunddreißig Verse entsprechen dem Typus Ba (7344 mit Varianten) und nur vierzehn dem Typus Bb (7434).

³⁰⁸ Auch Bernays (2000, 144) liest *circumuolat* ohne Tmesis und vermutet dazu: „Vielleicht hat sich die an dieser Stelle – im Unterschied etwa zu sat.2.1.58 *expectat seu mors atris circumvolat alis* – meist übliche Worttrennung überhaupt nur darum eingebürgert, weil die sapphischen Elfsilbler bei Horaz in der Regel eine Wortgrenze nach der 5. Silbe aufweisen.“

³⁰⁹ Im Gegensatz zu Greenough 1893, 108, der nur 47 Verse mit „feminine caesura“ zählt: „These 47 are curiously distributed, being for the most part confined to a few (only nine) odes. Thus there are nineteen out of 57 in *Carmen saeculare*, twelve out of 45 in IV.2, six out of 33 in IV.6; the remaining ten are scattered, but in only six odes, I.10, 12, 25, 30, II.6, and IV.11. This curious distribution could hardly have been accidental, but it does not seem to be chronological nor caused by the subject. Seneca, the tragedian, out of a very large number of sapphic verses, has not a single feminine caesura [...]. Ausonius, out of 48 verses, has only one with feminine caesura: *Lesbiae depelle modum quietis*.“

Der Ausonius-Vers erinnert natürlich an Hor. c. 4, 6, 35 *Lesbium seruate pedem meique* und zitiert auch dessen Rhythmus.

Zinn 1940, II, 24 zählt 52 Verse mit „weiblicher Caesur“.

³¹⁰ Das ist auffallenderweise über ein Viertel der Fälle. Sollte die Akzentverschiebung bei Enklitika optional sein (cf. Diskussion weiter oben), ließen sich auch diese Verse im männlichen Rhythmus mit Akzent auf der 4. Silbe lesen. Die Verse sind: Hor. c. 1, 10, 6. 18; 4, 2, 7. 13. 34. 41; 4, 6, 30; c. saec. 1. 19. 53. 54. 59. 62. 74.

Der Adoneus, der jeweils nach drei Elfsilblern die Strophe mit zwei viermorigen Takten beschließt, dient wie im Hexameter als Klausel und braucht in den meisten Fällen nicht extra angeführt zu werden.

Am einprägsamsten läßt sich die Funktion der bewußten Akzentverteilung in Catulls kunstvoll gestaltetem c. 11 zeigen, das sich aus drei Teilen zusammensetzt, die sich in den Rhythmen widerspiegeln: drei Strophen Katalog der entlegenen Weltgegenden, in die ihn seine getreuen Freunde begleiten würden (männliche Verse der Typen A und C), eine Strophe, in der er sie bittet, einen ganz anderen Gang auf sich zu nehmen und seiner Freundin eine Botschaft zu überbringen (Typus B), und zwei Strophen mit dem bitteren Inhalt dieser Botschaft (abwechselnd männliche und weibliche Verse):

<i>Furi et Aureli comites Catulli,</i>	5454	C
<i>siue in extremos penetrabit Indos,</i>	5634	A
<i>litus ut longe resonante Eoa</i>	5634	A
<i>tunditur unda,</i>	44	
<i>siue in Hyrcanos Arabesue molles,</i>	5634	A
<i>seu Sagas sagittiferosue Parthos,</i>	2834	X
<i>siue quae septemgeminus colorāt</i>	953	C
<i>aequora Nilus,</i>	44	
<i>siue trans altas gradietur Alpes,</i>	5634	A
<i>Caesaris uisens monimenta magni,</i>	5634	A
<i>Gallicum Rhenum horribile aequor ultī-</i>	5426	C/A
<i>mosque Britannos,</i>	44	
<i>omnia haec, quaecumque feret uoluntas</i>	34344	Ba
<i>caelitum, temptare simul parati,</i>	7344	Ba
<i>pauca nuntiāte meae puellae</i>	6344	Ba
<i>non bona dicta:</i>	224	
<i>cum suis uiuat ualeatque moechis,</i>	23634	A
<i>quos simul complexa tenet trecentos,</i>	25344	Ba
<i>nullum amans uere, sed identidem omnium</i>	23633	A
<i>ilia rumpens;</i>	44	
<i>neq meum respectet, ut ante, amorem,</i>	7434	Bb
<i>qui illius culpa cecidit uelut prati</i>	54432	Ca
<i>ultimi flos, praetereunte postquam</i>	5634	A
<i>tactus aratro est.</i>	44	

Die ersten drei Strophen, die den Reisekatalog beinhalten, sind, was die neun Elfsilbler anbelangt, symmetrisch um die Achse des merkwürdigen v. 6 gruppiert, der mit seinem achtmorigen *sagittiferosue*, der Brevis an der Lizenzstelle und dem auftaktigen Rhythmus von 2834 jeder Schematisierung widerstrebt, und klingen rhythmisch ziemlich gleichförmig, passend zur ruhig und überlegt wirkenden Aufzählung. Am Beginn des Gedichts stehen vier männliche Verse, deren erster mit 5454 den sapphischen Grundrhythmus C anstimmt und deren weitere drei zum Typus A gehören und in den Orient führen. Nach dem Achsen-

Vers kommen weitere vier männliche Verse: davon zunächst ein variiertes C-Vers mit dem ebenfalls achtmorigen *septemgeminus*, das die Caesura überbrückt und vielleicht einen Nebenakzent auf *séptem* hat (möglicherweise sollen hier neben der siebenfachen Mündung des Nil – abundandum in abundandis – auch die Sieben Weltmeere anklingen), zwei A-Verse (vv. 9 und 10), die nach Norden führen (können wir uns einen Catull vorstellen, der ernsthaft den Siegesdenkmälern des großen Caesar seine Reverenz erweist?), und einen weiteren variierten Vers (v. 11), der trotz Synaloppe und Überbrückung der Caesura im ersten Teil sich noch rhythmisch einfügt (der breit dahinfließende Rhein?), im zweiten Teil aber ausschert und nicht nur die stürmische Überfahrt nach Britannien in seinen Rhythmen nachzeichnet (N.B. die Überbrückung der Versgrenze), sondern auch einen Übergang zu den folgenden Unerfreulichkeiten bietet, um die es in dem Gedicht eigentlich geht und die Catull durch die weitschweifige Einleitung lang genug hinausgezögert hat. Die vierte Strophe setzt mit einer Summationsformel ein und reflektiert den inhaltlichen Kontrast auf formaler Ebene, indem sie nur Verse vom B-Typus enthält; der dritte Vers (v. 15), mit dem Catull in seinem traurigen Zorn endlich zur Sache kommt, beginnt – hier ist die Brevis an der Lizenzstelle besonders wirksam – mit drei entschlossenen dreimorigen Takten in *paūcā nūntiātē* und schließt mit zwei viermorigen Takten, wobei sich der Rhythmus am höhnischen Iambus von *méae* bricht. Die viermorigen Takte setzen sich im Adoneus fort, der mit dem zusätzlichen Akzent auf den pyrrhichischen *bóna* den aufgewühlten Rhythmus nicht zur Ruhe kommen läßt und zu den durchwegs auftaktigen Elfsilblern der nächsten Strophe überleitet. In dieser herben Botschaft an die Geliebte wechseln sich männliche und weibliche Elfsilbler ab (N.B. den hypermetrischen v. 19 mit der Brevis vor der Synaloppe, dessen zwei nachdrückliche Trochäen die grobe Wortwahl in *ilia rumpens* vorbereiten). Den Schluß des Gedichts bildet eine der ergreifendsten Metaphern der Weltliteratur: Der unbeachtete Tod der Blume ist in einen hypermetrischen Ca-Vers gebettet, der mit seiner ritardierenden Synaloppe in einen schlichten A-Vers übergeht, der seinerseits den Gedankenfluß durch eine vorgezogene Caesura nach der vierten Silbe weiter ritardiert und schließlich an dem siebenmorigen *praetereunte* alle Emotion kalt verebben läßt.

Mit ebenso unübersehbarer Absicht setzt Catull die Akzentrhythmen in seiner Sappho-Übersetzung c. 51:

<i>Ille mi par esse deo uidetūr,</i>	52343	B
<i>ille, si fas est, superare diuos,</i>	5634	A
<i>qui sedens aduersus identidem te</i>	2547	Bb
<i>spectat et audit</i>	44	
<i>dulce ridentem, misero quod omnis</i>	5454	C
<i>eripit sensus mīhi: nam simul te,</i>	5445	Ca
<i>Lesbia, aspexi, nihil est super mi</i>	5445	Ca

<i>lingua sed torpet, tenuis sub artus</i>	5454	C
<i>flamma demanat, sonitu suoptē</i>	5453	C
<i>tintinant aures, gemina teguntur</i>	5454	C
<i>lumina nocte.</i>	44	
<i>Otium, Cātulle, tibi molestum est:</i>	6344	Ba
<i>otio exsultas nimiumque gestis:</i>	5633	A
<i>otium et reges prius et beatas</i>	5454	C
<i>perdidit urbes.</i>	44	

Die Themenangabe in der ersten Strophe ist durch energischen Typenwechsel charakterisiert, die beiden Mittelstrophen hingegen, die den Katalog der psychosomatischen Auswirkungen akuter Verliebtheit enthalten, durch durchgehende Verwendung von männlichen C-Typen, alle (bis auf v. 6) mit kolometrisch wirksamer Caesura und Enjambement. Die letzte Strophe setzt neu ein mit einem Vers vom Typus B, der zudem an der Lizenzstelle eine Brevis und damit nach der Gleichförmigkeit der vorangehenden Strophen einen sehr auffälligen Rhythmus hat (denselben, nebenbei bemerkt, wie *pauca nuntiate meae puellae* in c. 11: auch hier als Signal für den Wendepunkt im Gedankengang). Die Gnome am Schluß des Gedichts nimmt den pathologischen Rhythmus der männlichen Verse wieder auf.

In beiden Gedichten kennzeichnet Catull Kataloge durch perpetuierte Verse mit männlicher Caesura, emotionsgeladene Partien hingegen durch abrupte Rhythmuswechsel.

Horaz baut im Gegensatz dazu viele seiner Sapphischen Gedichte ausschließlich aus Versen mit männlicher Caesura (1, 20; 1, 22; 1, 32; 1, 38; 2, 2; 2, 8; 2, 10; 3, 8; 3, 11; 3, 14; 3, 18; 3, 20; 3, 22). Die (in den ersten drei Büchern) seltenen Verse vom Typus B verwendet er allerdings ebenfalls zur formalen Kennzeichnung von auffälligen Stellen (besonders als wirkungsvollen Gedichteingang wie schon Catull in seinem c. 51:³¹¹ in 1, 10, 1; 1, 12, 1; 1, 30, 1; c. saec. 1) oder zur Lautmalerei (1, 2, 34; 1, 25, 11; 4, 2, 7); oft haben die Verse mit Musik, Magie und Weissagung oder den dafür zuständigen Gottheiten zu tun (1, 10, 6. 18; 1, 12, 1; 3, 27, 10; 4, 2, 9. 13. 33. 41. 47; 4, 6, 27. 30. 35; 4, 11, 27. 34; c. saec. 1. 62).

Eine Aufschlüsselung aller Sapphischen Strophen Horazens findet sich im Anhang; Verse vom Typus B und andere, die hörbar aus dem männlichen Schema herausfallen, sind dort grau hinterlegt.

³¹¹ Einen rhythmisch auffälligen Beginn hat auch Hor. c. 2, 4 *Ne sit ancillae tibi amor pudori* mit 5544. Wenn man den Rhythmus auf 5454 hinbiegen will, muß man *tibi* mit einiger Gewalt emphatisch auffassen – man könnte die Syntax dann so verstehen: Damit Du dich nicht für deine Liebschaft schämen muß, haben schon Achilles, Ajax, Agamemnon etc. vorgesorgt.

Im vierten Odenbuch und im *Carmen saeculare* hat Horaz bekanntlich die Anzahl der Verse mit weiblicher Caesura drastisch erhöht. Die Gedichte sprechen für sich selbst; hier nur einige kurze Stichworte zum rhythmischen Aufbau im Verhältnis zu Inhalt und Periodenstruktur:

Hor. c. 4, 2: Die erste Strophe der Pindar-Ode besteht durchgehend aus C-Versen. Die zweite Strophe beginnt dagegen mit zwei A-Versen; der dritte Vers ist vom Typus B (lautmalend: *immensusque ruit*). Die nächsten drei Strophen (thematisch verbunden durch *seu – seu – siue*) beginnen jeweils mit Versen vom Typus B; der zweite und der dritte Vers sind abwechselnd C-A, A-C und C-A. Die sechste Strophe entspricht rhythmisch der zweiten, nur daß der dritte Vers vom Typus Bb statt Ba ist, und somit endet die lange Periode zum Preis der Dichtung Pindars, die just in der zweiten Strophe begonnen hat, in einer rhythmischen Ringkomposition. Es folgt eine neue Periode, in der sich der Römer Horaz in zwei Strophen vom „italischen“ Typus mit männlicher Caesura dem Griechen Pindar gegenüberstellt: fünf Verse C, der letzte A. Die nächsten beiden Strophenpaare bilden wieder eigene Perioden, die jeweils durch anaphorisches *concines* mit Versen vom Typus B eingeleitet werden (das rhythmische Schema der Pindar-Strophen amplifizierend). Über die letzten beiden Verse dieses Abschnitts spannt sich der kunstvoll eingefügte halbe Septenar (der Rhythmus ergibt hier, nebenbei bemerkt, zwei auffällige Siebenertakte) *O sol pulcher, o laudande*, mit dem sich der bescheiden dichtende Horaz dem allgemeinen Augustuslob anschließen will. Männliche und weibliche Typen sind in den Triumph-Strophen nach griechischem Vorbild gemischt; die öffentlichen Spiele und die Rückkehr des Augustus auf das friedliche Forum stehen in C-Versen. Den letzten Abschnitt des Gedichts bildet ein dreistrophiger Hymnus (mit anaphorischem *te*), der mit zwei Versen vom Typus B anhebt (mit wiederholtem *io Triumphe!* in griechischer Manier) und mit männlichen Versen traditionell-römisch ausklingt.

Horazens Spiel mit griechischen und italischen Rhythmen, die dem jeweiligen Inhalt der Verse entsprechen, ist hier nicht zu überhören.

Hor. c. 4, 6: Die ersten beiden Strophen mit den Aretai von Apollon und Achilles bestehen wieder aus männlichen Versen: zwei A und vier C. Die folgenden drei Strophen mit der Schilderung der mythischen Kriegsgreuel sind auch rhythmisch aufgewühlt: Strophe vier und fünf beginnen jeweils mit irregulären Versformen. Die versöhnliche sechste Strophe dagegen beinhaltet wieder variierte männliche Verse. Die Gestaltung des zweiten Gedichtteils bringt mit dem thematischen Wandel zur Anrufung des Apollon als Inspirationsgöttheit auch ein neues rhythmisches Schema mit abwechselnden Versen der Typen Ba und A über drei Strophen. Den Schluß und Abgesang bilden zwei Strophen mit variierten männlichen Versen.

Hor. c. 4, 11: Hier läßt sich die rhythmische Strukturierung besonders gut nachvollziehen: Die ersten fünf Strophen mit der Beschreibung der Festvorbe-
reitungen laufen schlicht in variierten männlichen Versen ab. Die vier Strophen
des zweiten, moralisierenden Teils jedoch sind abwechslungsreich mit männli-
chen und weiblichen Typen gestaltet. Diese zweigeteilte Struktur erinnert an
Catulls c. 11.

Hor. c. saec.: Horaz besinnt sich hier auf seinen im ersten Odenbuch geübten
Kunstgriff und beginnt das Lied mit einem Vers vom Typus Ba. Die Einlei-
tungsperiode setzt sich über zwei männliche Strophen fort, davon die erste mit
zwei Versen vom Typus C, die zweite durchgehend vom Typus A. Die Sol-
Strophe setzt mit einem irregulären Rhythmus neu ein. Von den drei Ilithyia-
Strophen sind die ersten beiden ABB bzw. CBB, die dritte in lauter männlichen
Versen gestaltet. Die Parzen stehen fest gefügt in männlichen Versen. Die näch-
sten vier Strophen (Tellus, Ceres, Iupiter, Apollon, Diana und der Gründungs-
mythos Roms im Zentrum des Gedichts) haben jeweils einen dritten Vers, der
sich von den vorangehenden beiden männlichen Typen entweder als irregulärer
oder als B-Typus abhebt. Hier enden die Anrufungen und beginnen als emotio-
naler Höhepunkt des Gedichtes (anaphorisches *di!*) die Bitten an die versammel-
te Götterschar: die allgemeinen sind in männlichen Versen, die spezifischen
Bitten hingegen in zwei Strophen von durchgehenden weiblichen Versen darge-
bracht. Die beiden Apollon-Strophen in der Schlußpartie beginnen auch noch
mit zwei variierten B-Versen; sein heilsames Wirken findet wieder ruhige Verse
mit männlicher Caesura. Die Diana-Strophe enthält in der Mitte den einzigen
Vers (Typus B), bei dem Horaz die griechische Lizenzstelle als *Brevis* mißt. Die
letzte Strophe als Abgesang nimmt wieder das rhythmische BbBaC-Schema der
Apollon-Strophe auf, mit dem die Schlußpartie eingesetzt hat.

Die dargelegten Relationen zwischen Text, Perioden und Rhythmen rechtfer-
tigen m.E. die These, daß ein Dichter wie Horaz seine Akzente in vollem Be-
wußtsein und mit voller Absicht ordnet. Das Selbstbewußtsein, mit dem er seine
Itali modi im Bereich der lyrischen Dichtung als eigene Leistung präsentiert,
spricht für sich.

Dieser Begriff des *modus*, der irgendwie mit Rhythmus zu tun haben muß,
begegnete bereits in einigen bisher betrachteten Passagen. Bevor wir uns jedoch
an den Versuch wagen, dieses Wort in seiner Bedeutung für die Metrik einzu-
fangen, soll noch ein kurzer Blick auf den antiken Rhythmusbegriff geworfen
werden.

3.6. Exkurs zu Rhythmus und Modus

3.6.1. Rhythmus

William Sidney Allen bietet in seinem Buch zu *Accent and Rhythm* eine sehr kompakte Übersicht über die historische Dimension des Rhythmus.³¹² Insbesondere bezieht er sich auf die Aussage Quintilians inst. 9, 4, 46, der Rhythmus als *spatium temporis* definiert und vom *Metrum* unterscheidet, zu dem noch *ordo* hinzutritt. Da diese Passage auch für unsere Argumentation sehr instruktiv ist, sei sie hier näher betrachtet:

inst. 9, 4, 45ff.: *Omnis structura ac dimensio et copulatio uocum constat aut numeris (numeros ῥυθμὸς accipi uolo) aut μέτροις, id est dimensione quadam. Quod, etiam si constat utrumque pedibus, habet tamen non simplicem differentiam. 46. Nam plurimum numeri spatio temporum constant, metra etiam ordine, ideoque alterum esse quantitatis uidetur, alterum qualitatis. 47. Ῥυθμὸς est aut par, ut dactylicus, una enim syllaba longa par est duabus breuibibus (est quidem uis eadem et aliis pedibus, sed nomen illud tenet: longam esse duorum temporum, breuem unius etiam pueri sciunt) aut sescuplex, ut paeanicus: is est ex longa et tribus breuibibus aut ex tribus breuibibus et longa, uel alio quoque modo, ut tempora tria ad duo relata sescuplum faciant, aut duplex, ut iambus (nam est ex breui et longa) quique est ei contrarius. 48. sunt hi et metrici pedes, sed hoc interest, quod rhythmō indifferens dactylicusne ille priores habeat breues an sequentes: tempus enim solum metitur, ut a sublatione ad positionem idem spatii sit. Proinde alia dimensio est uersuum: pro dactylico poni non poterit anaepastos aut spondius, nec paean eadem ratione breuibibus incipiet ac desinet.*

³¹² Allen 1973, 96: „In a general sense the word has often been used for other than audible phenomena; in defining the Greek ῥυθμὸς, for example, Aristides Quintilianus (31 W-I) refers to visible manifestations (e.g. dancing), audible (e.g. music), and tangible (e.g. the arterial pulse). [...] But in Plato the term undergoes an important development of meaning; it is used to designate the form of the movement itself, and in particular a regular ordering of such form – as, for example, in dancing – comparable with harmony as the ordered combination of musical sounds (thus e.g. Phil. 17D; Symp. 187B; Laws ii 665A); it is a κινήσεως τάξις, ‘an ordering of movement’, which is closely associated with the idea of measurement (μέτρον) and of number (ἀριθμὸς; cf. Castillo 1968, 287) – whence also the Latin use of *numerus* as the equivalent of ῥυθμὸς. [...] But patterned movement in many non-linguistic contexts is associated with more or less strict temporal regularity – e.g. in the rhythms of inanimate and animate nature, in human physiological rhythms such as those of the pulse, respiration, or walking, and in the arts of music and dance. As a result the term rhythm comes to be applied to the pattern of intervals between movements, or between their beginnings or peaks, or to the pattern of durations of movements, rather than to the qualitative pattern of the movements themselves; and through the intermediary of song this quantitative conception of rhythm is often transferred from the context of music to that of the linguistic art of poetry, and thence to language itself, until finally duration has sometimes been conceived as the primary parameter of rhythmic definition.“

49. *Neque solum alium pro alio pedem metrorum ratio non recipit, sed ne dactylum quidem aut forte spondium alterum pro altero. Itaque si quinque continuos dactylos, ut sunt in illo „panditur interea domus omnipotentis Olympi“, confundas, solueris uersum. 50. sunt et illa discrimina, quod rhythmis libera spatia, metris finita sunt, et his certae clausulae, illi quo modo coeperant currunt usque ad μεταβολήν, id est transitum ad aliud rhythmī genus, et quod metrum in uerbis modo, rhythmus etiam in corporis motu est. 51. Inania quoque tempora rhythmī facilius accipient, quamquam haec et in metris accidunt. Maior tamen illic licentia est,³¹³ ubi tempora etiam animo³¹⁴ metiuntur et pedum et digitorum ictu.³¹⁵ Interualla³¹⁶ signant quibusdam notis, atque aestimant quot*

³¹³ An dieser Stelle setzen Winterbottom (ed. 1970) und Cousin (ed. 1978) einen Strichpunkt: zu unrecht, da sich *ubi* eng auf *illic* bezieht.

³¹⁴ *etiam animo* ist einhellig überliefert, wurde aber laut Butler (ed. 1920/1958) von Christ im 19. Jahrhundert athetiert. Radermacher konjiziert in seiner Edition von 1959 *etiam manu mota* und verweist dafür auf die Gestik des Redners bei Quint. 11, 3, 85, die hier nun wirklich nichts verloren hat. In seinem Apparat verzeichnet er auch die Konjektur Krolls *etiam anima*. Winterbottom setzt im Text die Überlieferung zwischen cruces, lehnt im Apparat Radermachers Konjektur ab und schlägt „*fort. et animo (nisi delendum est)*“ vor. Cousin hält die Überlieferung ohne Kommentar, und wir sehen keinen Grund, sie nicht ebenso zu halten, da der Text gut und sinnvoll ist.

³¹⁵ Im Gegensatz zu den genannten Editoren schlage ich für diese Stelle starke Interpunktion vor, da nach der Messung der Zeiten mit der Bezeichnung dieser *interualla* ein neuer Gedanke und damit ein neuer Satz beginnt. Die Verba *signant* und *aestimant* scheinen mir zudem die Ergänzung eines Subjekts wie z.B. *grammatici* o.ä. zu erfordern, da sonst kein Subjekt greifbar ist, dem man positiv-cerebrale Tätigkeiten wie „kennzeichnen“ und „abschätzen“ zumuten kann. Zwischen *ictu* und *interualla* wurde von Spalding (Lipsiae 1808) unnötigerweise *et* konjiziert; Butler und Radermacher nehmen dies auf. Diese Interpretationsrichtung schlägt sich auch in den Übersetzungen nieder: Sowohl Butler als auch Cousin verbinden die beiden Sätze durch „und“, lesen *tempora* als Nominativ und *metiuntur* passivisch (so bei Caes. Gall. 1, 16, 5 und 1, 23, 1 *frumentum metiri oporteret*, Cic. nat. deor. 2, 69 *mensa spatia*, u.a. Bei Quintilian hat in §48 *tempus enim solum metitur* deutlich passivischen Charakter; andernfalls müßte man sich als Subjekt *rhythmus* ergänzen: in diesem Punkt schließe ich mich den genannten Editoren an) und helfen sich über den dadurch entstehenden Subjektswechsel hinweg, indem sie für beide Verben ins Passiv ausweichen: „the time is measured [...] and the intervals are distinguished“, „les temps sont marqués [...] et les intervalles sont indiqués“ (darin hingegen möchte ich ihnen nicht folgen). Luque (1994, 224) liest *tempora* als Accusativ und setzt weder *et* noch Beistrich zwischen *ictu* und *interualla*, sondern bezieht *ictu* auf *signant*. Seine Übersetzung lautet: „Cuando los tiempos incluso mentalmente los miden y mediante un golpe de los pies y de los dedos señalan los intervalos con ciertas marcas y calculan cuántas breves tiene aquel espacio“; man mißt für ihn die Zeiten also „auch“ im Kopf und kennzeichnet sie mit Fuß- und Fingerschlägen und gewissen Zeichen. Gegen diese Lösung spricht (abgesehen von der aktiven Auffassung von *metiuntur*, die im Gegensatz zum passiven *metitur* in §48 steht), daß einerseits dieses unmotiviert „incluso“ (für Quintilians *etiam*) interpretationsbedürftig wäre (ich schlage hingegen vor, *etiam animo* mit *et ictu* zu verbin-

breues illud spatium habeat: inde τετράσημοι, πεντάσημοι deinceps longiores sunt percussiones; nam σημείον tempus est unum.

Rhythmus ist also ein reines Aufeinanderfolgen von Zeiteinheiten, die beliebig perpetuierbar sind. Daher kann man zeitgleiche Füße wie Daktylus, Anapäst und Spondeus beliebig austauschen (§48). Das Adjektiv *dactylicus* nimmt §47 auf, wo Quintilian den *dactylicus* (sc. *rhythmus*) als Beispiel für einen Rhythmus nennt, der sich in zwei gleichlange Teile (*par*: 2+2) teilen läßt, im Gegensatz zum *sescuplex* („Fünfertakt“ aus 2+3 oder 3+2) und zum *duplex* („Dreiertakt“ aus 1+2 oder 2+1), und reduziert sich in §48 auf die Bedeutung „viermorig“. Bei einem solchen „Vierertakt“ (für heutige Musiker: *alla breve* aufgefaßt) ist es egal, sagt Quintilian, ob die beiden *Brevia* vor oder nach dem *Longum* stehen, denn es kommt nur auf die Halbierbarkeit der viermorigen Zeiteinheit an.

Beim Versmetrum hingegen tritt die *qualitas* des Wortes hinzu (§46), mit seinen ordnenden Konstituenten: der semantischen Bedeutung und dem formalen Akzent. Daß man die Daktylen eines Verses – qua „Skansionsprodukte“ – untereinander nicht vertauschen kann (§49), ist unmittelbar einsichtig: Verg. Aen. 10, 1 in der Form *adomu rintere tentiso panditu somnipo lymphi* wird sinnlos, *uersus soluitur*.³¹⁷

den: „sowohl als auch“, cf. die Interpretation weiter unten) und andererseits *signant* dann mit zwei unzusammenhängigen Ablativen verbunden stünde, *ictu* (sg.) und *notis* (pl.): im selben Satz wären die Zeiteinheiten sowohl durch Schläge als auch durch Zeichen erkennbar gemacht. An anderer Stelle (1994, 215; hier als Beispiel für die Verwendung des Begriffes *Ictus*) umgeht Luque alle Probleme, indem er kurzerhand einen Punkt nach *signant* setzt und den Satz abbricht: „donde (en el ritmo) los tiempos los miden mentalmente y con el golpe de pies y dedos marcan los intervalos“: ein prächtiges Beispiel, wie man Zitate aus dem Zusammenhang reißen kann. Russell (2001) liest: *ubi tempora et animo metiuntur et pedum et digitorum ictu, interualla signant...* und übersetzt „where we measure time units mentally and by the beat of foot or finger, mark the intervals by signs, and estimate the number of shorts that the space will hold“.

³¹⁶ Diese *interualla* können hier sowohl die kurz zuvor angesprochenen „Leerzeiten“ – *inania tempora*: er meint hier wohl Phänomene wie Pausen oder drei- und mehrzeitige *Longa* in der Musik, die in der „normalen“ (sc. metrisch 1:2 aufgefaßten) Sprache nicht vorkommen und „gekünstelt“ werden müßten – als auch die „Taktlängen“ zwischen den *percussiones* im Rhythmus bezeichnen (die Quintilianstelle ist so auch im ThIL s.v. *intervalum*, col. 2294, 2 eingeordnet). Cf. Luque 1994, 219: „En la rítmica también indica *interuallum* la distancia intermedia, ahora entre dos sucesos del proceso temporal que resultan marcados (*percussiones, impresiones*) frente a los intermedios; es decir, la separación entre dos tiempos marcados, los cuales junto con los no marcados intermedios constituyen esas unidades de retorno que se denominan „pies“ o „compases“ y que son las que miden el flujo rítmico.“

³¹⁷ Ein heutiger Leser eines mundgerecht in einzelne Wörter unterteilten Textes wird kaum auf die Idee kommen, eine solche Vertauschung vorzunehmen, schon allein weil sie „falsche“ Einschnitte in die Silbenreihe voraussetzt; ein Leser hingegen, der den Vers – wie

Aber Quintilian sagt auch noch zuvor (§48), daß man im Vers nicht mehr wie im Rhythmus anstelle eines Daktylus einen Anapäst oder einen Spondeus verwenden kann. Daß im Hexameter, wie jeder weiß, natürlich sehr wohl anstelle eines Daktylus ein Spondeus gestattet ist³¹⁸ – allerdings nicht überall – zeigt, daß es Quintilian hier ums Prinzip geht. Der Duktus (*sunt hi et metrici pedes, sed hoc interest...*) erweist, daß Quintilian hier auch noch nicht an die Bedeutung der Silben denkt, die es nicht durcheinanderzubringen gilt. Hier geht es noch allein um die Form: Im Vers kann man nicht mehr einen anderen Fuß einsetzen,

im Griechischen – möglicherweise in Scriptura continua vor sich hat (*panditurintereadomusomnipotentisolympi*) muß durch sein Lesen das unübersichtliche Silbenkontinuum *pan-di-tu-rin-te-re-a-do-mu-som-ni-po-ten-ti-so-lym-pi* erst in sinnvolle Portionen unterteilen – um etwa zu entscheiden, ob er *omnipotentis* verstehen soll oder nicht vielleicht *somnipotentis*: cf. die Scherzform in den pseudo-elegischen *Querelae* des neulateinischen Dichters Michael Denis S.J. (1729-1800), *Carmina quaedam*, Wien 1794, 151: *Lethaeos latices, et sacra papavera testor, / Queis sua somnipotens protegit antra Deus* – und ist wohl eher geneigt, die Silben nach Füßen zu gruppieren, zumal er nicht gewohnt ist, sie nach Wörtern gruppiert vor sich zu sehen. Zu solchen Fällen von *scriptura dubia* cf. Quint. inst. 7, 9, 4-6: *Alterum est in quo alia integro uerbo significatio est, alia diuiso, ut ingenua et armamentum et Coruinum, ineptae sane cauillationis, ex qua tamen Graeci controuersias ducunt: inde enim ἀνλητρίς illa uulgata, cum quaeritur utrum aula quae ter ceciderit an tibicina si ceciderit debeat publicari. Tertia [sc. amphiboliae species] est ex compositis, ut si quis corpus suum in culto loco poni iubeat, circaque monumentum multum agri ab heredibus in tutelam cinerum, ut solet, leget, sit litis occasio cultum locum dixerit an incultum. Sic apud Graecos contendunt Leon et Pantaleon, cum scriptura dubia est bona omnia Leonti an bona Pantaleonti relicta sint.*

In diesem Zusammenhang ist interessant, daß im Gegensatz zu Griechenland, wo man generell in Scriptura continua schrieb, im Rom der klassischen Zeit – soweit wir aus erhaltenen Papyri wissen – die einzelnen Wörter in der Schrift durch Punkte und Abstände voneinander getrennt wurden. Die Scriptura continua kam hier erst im 2. Jahrhundert n.0 auf; cf. Busch 2002, 19. Zu dieser Zeit war wohl die Praxis des fußmäßigen Skandierens in der Schule bereits verbreitet. Über die Gründe, warum die Scriptura continua für das Lateinische eingeführt wurde, gibt es bislang nur Vermutungen.

Zu metrischen Wörtern, die sich im Schriftduktus erkennen lassen, cf. J.N. Adams, *Interpuncts as Evidence for the Enclitic Character of Personal Pronouns in Latin*, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 111 (1996), 208-210.

Die These, daß das mühsame Entziffern der Scriptura continua durch lautes Lesen erleichtert wurde und daß die Worttrennung eine Voraussetzung für das stille Lesen war, stellte jüngst Paul Saenger auf: *Space Between Words: The Origins of Silent Reading*, Stanford 1997. Laut Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London 1982, haben schriftlose Kulturen kein eigenes Wort für den Begriff „Wort“, da sie in der Harmonie von Sprache und Geste („chirographic culture“) kein Sensorium für distinkte verbale Einheiten entwickelt haben.

³¹⁸ Butler, des Problems gewärtig, fügt in seiner Übersetzung dieser Stelle ein verschämtes „nach Gutdünken“ ein: „the anapaest or spondee cannot be substituted at will for the dactyl“.

der dieselbe Zeitdauer, jedoch eine andere innere Struktur hat. Warum eigentlich nicht? Bei Iktierung eines Hexameters im modernen Sinn etwa würde eine derartige Ersetzung den Rhythmus nicht stören, da sich am Zeitraum zwischen der Wiederkehr der markierten Impulse nichts ändert. Genauso läßt sich in der abendländischen Musik ein Viervierteltakt durch vier Viertel, aber auch durch eine Halbe und zwei Viertel oder vier Achtel und eine Halbe oder beliebige andere Notenfolgen ausfüllen, die zusammen die Zeit von vier Vierteln ergeben. Die Antwort wird also sein: Durch die Verknüpfung der Wörter mit dem Gitternetz des Versmaßes kommt das rhythmusgebende Element der Wörter an sich zum Vorschein und wird bestimmend. Da der Dichter im Vers gemäß den traditionellen Caesuren gewisse Wortgrenzen und damit Akzentstellen einhält, bildet er auf Grundlage des Quantitätenschemas einen – musikalisch gesprochen: synkopierten – Gegenrhythmus zur zugrundeliegenden, aber nicht hörbar werden- den Fußmessung.³¹⁹

Diese Fußmessung erfolgt nämlich bei den Metren nur im Kopf: In §51, wo Quintilian über die *maior licentia* der Rhythmen im Gegensatz zu den Metren spricht, stellt er fest, daß bei den Rhythmen *tempora etiam animo metiuntur et pedum et digitorum ictu*³²⁰ – eine der Kardinalstellen für Iktologen! Aber ganz offenbar stehen für Quintilian hier die Rhythmen mit ihrer *licentia* und ihrer Messung sowohl im Geiste (*etiam animo*) als auch durch Fuß- und Fingerschläge im Gegensatz zu den Metren, bei denen die Quantitäten eben nur *animo* gemessen werden, ohne Zuhilfenahme von Ikten jeglicher Art, die der Musik und dem Tanz vorbehalten sind.

Der Zusammenhang mit der Musik liegt hier nahe,³²¹ vor allem wegen der *inania tempora*, die in regelmäßigen Rhythmen leichter unterzubringen sind, und noch leichter, wenn man die regelmäßigen Schläge motorisch oder akustisch hervorhebt;³²² und klarerweise sind Rhythmen im musikalischen Umfeld ganz besonders wichtig. Dafür sprechen auch die Begriffe *τετράσημοι* und

³¹⁹ Konkret in der Praxis: Könnte man z.B. bei einem Hexameter formal anstelle eines Daktylus einen Anapäst einsetzen, wäre an jeder Stelle des Verses die Möglichkeit gegeben, eine trochäisch-iambische Kombination und damit eine Anaklasis zu bilden, und die Anzahl der möglichen rhythmischen Variationen würde sich erheblich vermehren. Die Wiedererkennbarkeit würde darunter leiden.

³²⁰ Der Zusammenhang, nämlich daß die Rhythmen von den Metren unterschieden werden, bleibt auch dann bestehen, wenn man bei der traditionellen Interpunktion bleiben will.

³²¹ so auch Butler ad loc.

³²² Musiker kennen das aus der Praxis: Wenn ich kompliziertere polyphone Gambenconsortmusik vom Blatt spiele, „skandiere“ ich mir den Puls der halben Noten durch regelmäßigen Zehendruck und zähle mehrtaktige Pausen unauffällig mit den Fingern. In der schottischen Musik ist es völlig selbstverständlich, daß der Fiddler oder der Piper den Rhythmus mit dem Fuß mitschlägt und gleichzeitig die Perkussion liefert.

πεντάσημοι, die in diesem Sinne auch bei dem Musiktheoretiker Aristides Quintilianus (1, 14 und 16) vorkommen.

Wenn Quintilian diese *inania* auch in Metren kennt (*haec et in metris accidunt*), dann meint er damit hier vielleicht einerseits die Brevis in longo im Vers und die Syllaba anceps am Versende, andererseits vielleicht Sonderübereinkünfte wie die sechszeitige Interpretation von fünfzeitigen Versfüßen, die im POxy XXXIV 2687 (siehe oben cap. 1.4) überliefert ist, möglicherweise auch die an anderer Stelle³²³ von ihm erwähnte Praxis in der Prosarede, der Schlußlänge drei Moren zu geben, in Analogie zu einer kurzen Schlußsilbe, die als Longa – also um eine Mora länger – gerechnet werden kann. Daß er hinsichtlich der *inania* vielleicht weniger an Metren in Versen, sondern eher an Metren in Prosaklauseln denkt, läßt sich aus einer späteren Aussage in demselben Buch schließen, in der er sich nochmals auf diese Passage bezieht:

Quint. inst. 9, 4, 107f.: *Sic melius quam choreo praecedente: „quis non turpe duceret?“ si ultima brevis pro longa sit; sed fingamus sic: „non turpe duceres“. 108. Sed hic est illud inane quod dixi: paulum enim morae damus inter ultimum atque proximum uerbum, et „turpe“ illud interuallo quodam producimus: alioqui sit exsultantissimum et trimetri finis: „quis non turpe duceret?“ sicut illud „ore excipere liceret“ si iungas lasciui carminis est, sed interpunctis quibusdam et tribus quasi initiis fit plenum auctoritatis.*

Zur Demonstration, daß in der Prosaklausel ein Anapäst, ein Päon oder ein Creticus vor einem Creticus besser klingen als ein Trochäus, nimmt er zwei Beispiele aus Ciceros zweiter Philippica (25, 63) und fünfter Verrina (45, 118) und rät bei dieser Gelegenheit dem Redner, Schlußsilben beim Vortrag leicht zu verzögern, damit die Klausel nicht wie ein Vers klingt, was ja in der Rede verpönt ist. Im speziellen Fall verhindern diese Verzögerungen, daß die Wörter wie beim iambischen Trimeter im Dreiertakt einherhüpfen oder laszive Sotadeen bilden.³²⁴ Das ist als weitere Bestätigung zu werten, daß Dichtung nicht anders als Prosa akzentuiert wurde.

³²³ Quint. inst. 9, 4, 93f.: *Neque enim ego ignoro in fine pro longa accipi breuem, quia uideatur aliquid uacantis temporis ex eo quod insequitur accedere: aures tamen consulens meas intellego multum referre uerene longa sit quae cludit an pro longa. Neque enim tam plenum est „dicere incipientem timere“ quam illud „ausus est confiteri“: atqui si nihil refert brevis an longa sit ultima, idem pes erit, uerum nescio quo modo sedebit hoc, illud subsistet. Quo moti quidam longae ultimae tria tempora dederunt, ut illud tempus quod breuis e loco accipit huic quoque accederet.* Die Passage zeigt auch deutlich, wie sorgfältig er seine Wahrnehmungen abwägt und wie präzise er sie artikuliert.

³²⁴ Besonders beim letzteren Beispiel wäre das höchst unpassend, da die Küsse sterbenden Söhnen im Kerker gelten: Cic. Verr. 5, 45, 118: *Patres hi quos uidetis iacebant in limine, matresque misere pernoctabant ad ostium carceris ab extremo conspectu liberum exclu-*

Jedenfalls läßt sich dieser Passage auch entnehmen, daß beim Vortrag von Versen die Zeiteinheiten und Zeitverhältnisse (Länge zu Kürze 2:1) genauer eingehalten wurden als in Prosa – wie zu erwarten war, da Verse oft gesungen oder zu Musikbegleitung vorgetragen wurden (cf. Cic. orat. 183). In Prosa bewahrte man die aufeinanderfolgenden Silbenquantitäten nicht immer genau im Verhältnis,³²⁵ sondern Kürzen konnten als Längen gedacht werden (*producere* ist Terminus technicus beim Phänomen der Brevis in longo), weswegen die Verzögerung, die Quintilian in §108 als *paulum morae* und *interuallum quoddam* angibt, zeitlich vielleicht ungefähr einer Mora entsprochen haben dürfte.³²⁶ Daß nicht wirklich Pausen, im Sinne von Stille zwischen zwei Lauten, entstehen, verhindert die generelle Kohäsion des Satzes.

Ein modern iktiertes Hexameter-Epos wäre demnach in Quintilians Kategorien ein merkwürdiges Hybridwesen aus Rhythmus und Metrum. Der Iktus bietet nur die *spatia temporum*, ist also praktisch als Rhythmus zu betrachten – und wenn Quintilian, der zwischen Ciceros *numeri* und den *rhythmi* im Anschluß an unsere Stelle nachdrücklich unterscheidet, diese letzteren für die Prosa pointiert ablehnt: inst. 9, 4, 53: *At Cicero frequentissime dicit totum hoc constare numeris, ideoque reprehenditur a quibusdam tamquam orationem ad rhythmos alliget. 54. Nam sunt numeri rhythmici, ut et ipse constituit et secuti eum Vergilius, cum dicit [Verg. ecl. 9, 45] „numeros memini, si uerba tenerem“, et Horatius [Hor. c. 4, 2, 11] „numerisque fertur lege solutis“. 55. Inuadunt ergo hanc inter ceteras uocem [Cic. orat. 234]: „neque enim Demosthenis fulmina tantopere uibratura“ dicit „nisi numeris contorta ferrentur“: in quo si hoc sentit: „rhythmicis contorta“, dissentio. Nam rhythmici, ut dixi, neque finem habent certum nec ullam in contextu uarietatem, sed qua coeperunt sublacione ac positione ad finem usque decurrunt: oratio non descendet ad crepitem digitorum, dann gilt das, wie aus den Zitaten und dem Zusammenhang klar wird, auch für die Dichtung. Jener Rhythmus aber, den Quintilian hier von der Sprache fernhält, ist der gleichförmige, musikalische Rhythmus, der den Hörer dazu verleitet, mit den Fingern mitzuschneiden. Einen solchen Rhythmusbegriff haben natürlich auch Cicero, Vergil und Horaz nicht im Sinn gehabt.*

sae; quae nihil aliud orabant nisi ut filiorum suorum postremum spiritum ore excipere liceret.

³²⁵ Cf. dazu auch Cic. de orat. 3, 184: *Neque uero haec tam acrem curam diligentiamque desiderant, quam est illa poetarum; quos necessitas cogit et ipsi numeri ac modi sic uerba uersu includere, ut nihil sit ne spiritu quidem minimo breuius aut longius, quam necesse est.*

³²⁶ Diese *inania tempora* aus §51 und *illud inane* aus §108 sind nicht mit dem unwägbaren *latens tempus* in der Pentameterfuge aus §98 über einen Kamm zu scheren, obwohl es auch dort um die zeitliche Qualität des Überganges zwischen zwei Wörtern geht: Im Vers kann es nur eine minimale Verzögerung geben, um den Fluß nicht zu stören.

Der Iktus wäre aber genau so ein Rhythmus *ad crepitum digitorum*: Der iktusbedingte Zweiertakt *currit usque ad μεταβολήν* (§50), die in durchgehend hexametrischer Dichtung freilich nicht stattfinden würde, also bis ans Ende, *ad finem usque* (§55), des Gedichts oder des Buches oder bis der Vortragende umfällt. Die Wörter sind ohne ihren eigentümlichen Akzent zu sinnlosen daktylisch-spondeischen Skansionsprodukten entstellt und damit unverständlich. Das einzige Element, das noch an ein wohlmoduliertes Metrum erinnert, ist das quantifizierende daktylisch-spondeische Grundgerüst, in das der Dichter im Streben, ein sinnvolles metrisches Gebilde im Einklang mit den Erfordernissen der antiken Poesie, wie sie Quintilian beschreibt, zu schaffen, weislich keine Anapäste eingestreut hat. Der iktierend Vortragende aber weiß das nicht zu schätzen, denn sein Rhythmus läuft gleichförmig und ziellos weiter.

Der Iktus hätte Lycidas in Vergils neunter Ekloge mitnichten geholfen, sich an die Worte des Moeris zu erinnern; deren *numeri*³²⁷ offenbar hingegen sehr

³²⁷ Obwohl man auf den ersten Blick annehmen könnte, daß *numerus* in diesem Eklogen-Vers 9, 45 *numeros memini si uerba tenerem* eher die Melodie als den Rhythmus bezeichnen müsse – jeder Sänger weiß, wie schwierig es ist, einen Liedtext ohne seine Melodie zu rezitieren –, wird an allen Rezeptionsstellen, die ich gefunden habe, sowohl im Mittelalter als auch in der Renaissance *numerus* als Rhythmus aufgefaßt, wohl in der Nachfolge von dieser Quintilian-Stelle und Aphtonius GLK VI, 41, 24 (cf. weiter unten): Isidor orig. 1, 39, 3: *Huic adhaeret rhythmus, qui non est certo fine moderatus, sed tamen rationabiliter ordinatis pedibus currit; qui Latine nihil aliud quam numerus dicitur, de quo est illud: Numeros memini, si uerba tenerem.*

Remigius von Auxerre (ca. 841-908), PL 131, 949: *Cum omnis musica numero constat, sola tamen humana uox, propter dignitatem rationabilitatis, rhythmus uocatur, unde Virgilius: numeros memini, si uerba tenerem.*

Gioseffo Zarlino (1517-1590), *Le istituzioni harmoniche*, Venedig 1558, pars II, cap. 8, p. 74: *il Numero [...] come intese il Poeta quando disse: Numeros memini, si uerba tenerem; Et in molti altri modi; nondimeno in questo luogo non è altro, che vna certa misura di tempo breue, o lungo, nel quale si scorge la proportione, o misura di due mouimenti, o piu insieme comparati, secondo vna cambieuole ragione di tempo di essi mouimenti; et si scorge ne i piedi del Metro, et del Verso, che si compongono di più Numeri, con vn certo ordine, o spacio determinato. Ma il Metro, et il Verso è vna certa compositione, et ordine de piedi, ritrouata per diletta l' vdito:oueramente è vn' ordine, et compositione di più voci, finita con Numero, et modo.*

Francisco de Salinas (1513-1590), *De Musica libri Septem*, in quibus eius doctrinae veritas tam quae ad Harmoniam, quam quae ad Rhythmum pertinet, iuxta sensus ac rationis iudicium ostenditur, et demonstratur, Salamanca 1577, lib. I, cap. V, p. 5: *Verum ne in primo statim limine lector offendat, eum admonendum putauimus, numeri nomen apud Latinos ambiguum esse. nunc enim quicquid ad numerandi rationem pertinet, significat; vt cum centum, aut decem viros dicimus: nunc vero per Methaphoram acceptum ad modulandi peritiam, et pedes, et metra conficienda pertinet: vt cum numerum Iambicum, aut Trochaicum appellamus. In qua significatione accepit eum Maro, cum dixit: numeros memini, si uerba tenerem.*

wohl. Wenn man sich die Rhythmen dieser fünf Hexameter daraufhin anschaut, erkennt man tatsächlich eine Besonderheit: die ersten vier Verse gehören zum Typus A, der erste davon ist anaklastisch, und der fünfte gehört, den Schluß signalisierend, zum Typus C und ist ebenfalls anaklastisch; Verg. ecl. 9, 46ff.:

„ <i>Daphni, quid antiquos signorum suspicis ortus?</i> “	3364	A
<i>Ecce Dionaei processit Caesaris astrum,</i>	664	A
<i>astrum quo segetes gauderent frugibus et quo</i>	664	A
<i>duceret apricis in collibus uua colorem.</i>	664	A
<i>Inserere, Daphni, puros: carpent tua poma nepotes.</i> “	4336	C

Rhythmisch ergibt sich daher für das eingefügte Lied eine sorgfältig komponierte Folge von hemiolischen Hexametern, die sich in ihrer Einheitlichkeit von der durch variierte Hexameter vom Typus C charakterisierten Umgebung deutlich abheben; Beginn und Ende der Hemiolenreihe sind durch Duolen gekennzeichnet: 336444664446644466444433644. Diese durch die unverfälschten Wortakzente hervorgerufene Rhythmen-Abfolge ist in der Tat einprägsam.

Wenn Quintilian wüßte, daß ich in der vorliegenden Arbeit den Terminus „Akzentrythmus“ für etwas verwende, das seiner Ansicht nach kein Rhythmus sein kann, müßte er so wie dem großen Cicero auch mir gleich sein „dissentio“ entgegenschleudern. Ich würde ihm dann erklären, daß der Terminus im heutigen Sprachgebrauch trotzdem paßt, und im Gegenzug fragen, welchen Terminus denn er stattdessen vorschläge, denn so wie er um einen Begriff für die Prosa-klauseln ringt (und nicht anders als Cicero, Vergil und Horaz bei *numerus* landet), ringe ich um einen Begriff für die Akzentrythmen:

Quint. inst. 9, 4, 57: *Verum ea quae efficitur e pedibus apta conclusio nomen aliquod desiderat. Quid sit igitur potius quam „numerus“, sed oratorius numerus, ut enthymema rhetoricus syllogismus? Ego certe, ne in calumniam cadam, qua ne M. quidem Tullius caruit, posco hoc mihi, ut, cum pro composito dixero numerum et ubicumque iam dixi, oratorium dicere intellegar.*³²⁸

Aus dem Gedankengang Quintilians – und er weiß sich hier natürlich mit Cicero einig – ergibt sich ganz klar, daß für ihn die lateinische Sprache in ihren

³²⁸ Butler, der hier seiner Übersetzung „I refer to the rhythm of oratory“ aus eigenem hinzufügt: „not of verse“, dokumentiert damit, daß er der Argumentation seines Autors nicht gefolgt ist, denn Quintilian hat uns gerade erklärt, daß sich sowohl der Prosarhythmus als auch der Versrhythmus von den (musikalischen) Rhythmen an sich unterscheiden, die – im Gegensatz zu den mit *certae clausulae* ausgestatteten Metren – *quomodo coeperant, currunt usque ad μεταβολήν*, und daß es dieser gleichförmige Rhythmus ist, den er mit dem *numerus oratorius* nicht vermengt wissen will. Butlers ganz unnötige Mißinterpretation, bei der sich Quintilian wohl an den Kopf gegriffen hätte, geht möglicherweise darauf zurück, daß der Übersetzer gemäß der herrschenden Doktrin lateinische Hexameter mit Iktus las.

beiden Ausprägungen, der freien oder teilweise gebundenen Prosa und der gebundenen Dichtung, einen rhythmischen Aspekt hatte (in der Dichtung immer deutlich wahrnehmbar, in der Prosa immer vorhanden, aber wahrnehmbar nur an exponierten Stellen wie den Klauseln), daß dieser Rhythmus aber nicht durchgehend und gleichförmig (*ad crepitum digitorum*) war – also nie die Gestalt des modernen Hexameter-Iktus annehmen konnte (*ergo pereat*). Die hier vorgestellten Akzentrhythmen hingegen vertragen sich mit Quintilians Auffassung sehr gut, weil sie nicht nur innerhalb des einzelnen Hexameters eine „zweifache“ Struktur aus Zweier- und Dreiertakten bieten (Quintilian charakterisiert den *numerus oratorius* in §57 ausdrücklich als *compositus*), sondern auch innerhalb einer Abfolge von mehreren Versen verschiedene, leicht wiedererkennbare rhythmische Phrasen hervorrufen, die für ein sensibles Ohr nie den Eindruck von Gleichförmigkeit erwecken, obwohl sie in einen gleichförmigen Raster von 6 daktylisch-spondeischen Versfüßen mit insgesamt 24 Moren geknüpft sind. Genau jene beiden elementaren Faktoren, die laut Quintilian den Rhythmen fehlen, sodaß ihm der Begriff für Sprache unpassend vorkommt, finden sich sehr wohl bei den Akzentrhythmen, denn sie haben sowohl *finem certum* als auch *in contextu uarietatem* (§54),³²⁹ nämlich akzentregulierte Versklauseln und alle Vielfalt, die ein Dichter willens ist, ihnen im Zuge der Verdichtung seiner Worte zu verleihen.

Sollte ich, wenn Quintilian als Terminus für den Prosarhythmus im Sinne Ciceros „*numerus oratorius*“ anbietet, für den Akzentrhythmus „*numerus poeticus*“ vorschlagen? Cicero verwendet ja beide Iunktoren *de orat.* 1, 151: *omnesque sententiae uerbaque omnia, quae sunt cuiusque generis maxime inlustria, sub acumen stili subeant et succedant necesse est; tum ipsa conlocatio conformatioque uerborum perficitur in scribendo, non poetico, sed quodam oratorio numero et modo.*

Und wieder einmal kreuzt an einer einschlägigen Stelle der *modus* unseren Pfad durch die lateinische Metrik.

Zu den Aussagen Quintilians über den Rhythmus paßt die Rhythmus-Definition Varros, der ihn mit *Arsis* und *Thesis* in Verbindung bringt, *frg.* 284[64]Fun., *apud Aphot.* (Mar. Vict.) GLK VI, 41, 24: *de rhythmici condicione pauca dicam: cuius origo de arsi et thesi manare dinoscitur. nam rhythmus est pedum temporumque iunctura uelox diuisa in arsin et thesin, uel tempus quo*

³²⁹ Zum Konzept der *uarietas*, das natürlich in der traditionellen Metrik bereits eingehend, allerdings vornehmlich vom Gesichtspunkt der verschiedenen Caesuren und der verschiedenen Abfolgen von Daktylen und Spondeen her untersucht wurde, cf. de Neubourg 1986, 53f. mit weiterer Literatur.

syllabas metimur; latine numerus dicitur, ut Vergilius „numeros memini si uerba tenerem“.

In der musikalischen Auffassung des Rhythmus bilden tatsächlich die Versfüße dessen Grundlage, und in Abwesenheit von akzentuierten Worten teilen Arsis und Thesis – wie immer man diese Begriffe verstehen will³³⁰ – die Quantitäten in Takte ein. Wenn die zweite Angabe, daß der Rhythmus zur Silbenmessung verwendet wird, ebenfalls auf Varro zurückgeht, heißt das, daß die Schulmethode des Skandierens schon zu seiner Zeit praktiziert wurde. Der Zusatz könnte aber durchaus erst von Aptonius stammen, da die Silbenquantitäten zu Varros Zeiten noch keine Schwierigkeit boten.

Was aber laut Varro und nach ihm laut Aptonius und Diomedes das Metrum vom Rhythmus unterscheidet, ist der *modus*:

Varro frg. 285[65]Fun., apud Apt. (Mar. Vict.) GLK VI, 50, 4: *metrum est compositio pedum ad certum finem deducta (seu dictionum quantitas et qualitas pedibus terminata) uel rhythmus modis finitus.*

Diomedes GLK I, 473, 21: *rhythmus est pedum temporumque iunctura cum leuitate sine modo.*

Diomedes GLK I, 474, 2: *metrum est pedum iunctura numero modoque finita.*

Varro frg. 286[66]Fun., apud Diom. GLK I, 512, 38: *alienum autem pedem metra nisi recipiant, modus non facile finitur et magis rhythmus³³¹ est quam metron. et Varro dicit inter rhythmum, qui latine numerus uocatur, et metrum hoc interesse quod inter materiam et regulam.*

Was soll man sich unter einem *modus* vorstellen, der einerseits jenes Kriterium ist, das das Metrum vom Rhythmus unterscheidet, und der andererseits davon abhängig ist, daß ein „fremder Versfuß“ (*pes alienus*) in dieses Metrum aufgenommen wird?

Meiner Ansicht nach könnten diese Aussagen über den *modus* genauso auch über den hier vorgestellten Akzentrhythmus getroffen worden sein, denn, um beim Hexameter zu bleiben: durch die entsprechende Akzentuierung finden sich plötzlich in dem daktylisch-spondeischen Versfuß-Grundgerüst auch Anapäste, Iamben, Trochäen, Choriamben, Päone, Baccheen und Ionici (cf. die Beispiele in cap. 3.1).

Hiemit stelle ich die Hypothese, daß *modus* der Terminus technicus für den Akzentrhythmus ist, zur Diskussion und werde im folgenden Abschnitt weitere Indizien und Quellen zusammentragen, die diese Hypothese stützen.

³³⁰ cf. den Exkurs weiter unten (cap. 3.10).

³³¹ Rhythmus könnte hier bereits die Bedeutung von „rhythmischer Dichtung“ haben, wie sie in der Spätantike aufkam; so vielleicht auch Apt. (Mar. Vict.) GLK VI, 206, 7: *Rhythmus quid est? Verborum modulata compositio non metrica ratione, sed numerosa scansione.*

3.6.2. Modus

Während der Vorbereitungen zu dieser Studie ist mit der Überzeugung, daß wirklich die Wortakzente das ordnungsstiftende Prinzip im lateinischen Vers sind, auch die Verwunderung gewachsen, daß bei den antiken und spätantiken Autoren kaum Hinweise darauf festzumachen sind. Es gibt aber einen Begriff, der immer wieder auftaucht und traditionellerweise als diffuses Füllsel oder einfach als Element eines gängigen Hendiadyoins betrachtet wird, das irgendwie im Zusammenhang mit Musik steht, aber nicht weiter erklärt werden muß: *modus*,³³² und mit ihm verwandte Begriffe wie *modulatio*, *modificatio*, *moderamentum*, *modulari*, *moderari*.

Der Zusammenhang mit Musik ist sicherlich gegeben, und zwar einerseits generell, aber andererseits auch speziell mit dem rhythmischen Aspekt der Musik, wie Quintilian bezeugt: inst. 1, 10, 22: *uocis rationem Aristoxenus musicus diuidit in rhythmum et melos, quorum alterum modulatio, alterum canore ac sonis constat*; und inst. 1, 6, 2: *poetas metri necessitas excusat, nisi si quando nihil impediante in utroque modulatione pedum alterum malunt*.

Die *modulatio* betrifft hier ausdrücklich nicht die Töne und damit die Melodie, sondern den Rhythmus, gemäß der Grundbedeutung von *modus*: „Maß“; im Falle von Versen: das „Versmaß“ im Sinne der Quantitätenfolge.

Andererseits hat das Wort *modus* auch die Bedeutung von „Art und Weise“ und „die konkrete Erscheinung in einer Reihe möglicher Variationen“. Das würde dann im Sinne der Akzentrhythmen auf die konkrete rhythmische Phrase passen, die sich in jedem einzelnen Vers aus den Wortakzenten ergibt und für die sich ein Dichter durch die Wahl seiner Worte bewußt entscheiden kann.

In diesem Sinne wird der Begriff von Terentianus Maurus verwendet, der den *modus* eines Hexameters mit Mitteldihaerese und Akzent auf dem Longum III hinsichtlich seines Klanges mit dem Priapeus vergleicht:

Ter. Maur. 2752f. *Ipse etenim sonus indicat, esse hoc lusibus aptum
et ferme modus hic datur a plerisque Priapo.*

In seiner Nachfolge schreibt Aphtonius von Hexametern mit kolometrischer Mitteldihaerese, daß sie zwar, was Quantitäten und Rhythmus anbelangt, völlig korrekte Hexameter, aber doch für das Epos ungeeignet seien:

Apht. (Mar. Vict.) GLK VI, 150, 32: *hexametri uersus tenorem integrum modumque praestabunt, nequaquam tamen disciplinae ac dignitati heroi respondentem*. Als Beispiel bietet er, wie oben gezeigt, Verg. georg. 3, 6 (*cui non dic-*

³³² Jesús Luque Moreno, der in seinem ausführlichen und detailreichen Buch *Arsis, Thesis, Ictus: las marcas del ritmo en la música y en la métrica antiguas*, Granada 1994, einen lexikalisch-enzyklopädischen Abschnitt zu den einschlägigen Begriffen bietet, führt *modus* darin nicht an.

tus Hylas puer...), einen Vers, dessen Rhythmus 4336 tatsächlich im Epos häufig vorkommt, wo diese Form aber besser keine Mitteldihaerese haben soll. Terentianus Maurus erklärt, warum Vergil diesen Vers trotzdem vertreten kann: Durch den zusätzlichen Wortschluß an der Penthemimeres fällt die Mitteldihaerese nach *puer* rhythmisch nicht unangenehm auf, denn sie bringt keinen Akzent auf das Longum III; der unpriapeische Modus bleibt gewahrt.

In diesem Sinne wohl verwendet Donat, wie ebenfalls oben bereits zitiert, den Begriff *modificatio*, der für ihn einer der drei Prüfsteine für das Metrum ist: Expositio Donati, 70ff.: *tribus his probetur metrum: caesura scansione modificatio*. Die *caesura* sorgt für die hexametertypische Versteilung, legt aber nur jeweils einen der Akzente fest (Biceps II bei Wortschluß in der Penthemimeres, Longum III bei Wortschluß *κατὰ τρίτον τροχάϊον*, etc.), die *scansio* sorgt für korrekte Quantitäten, indem sie die Versfüße ausmißt, und die *modificatio* sorgt durch korrektes Verknüpfen der Wörter mit dem Gerüst der Versfüße für den harmonischen Akzentfall im gesamten Vers und entscheidet über dessen rhythmische Phrasierung.

Einen besonders schönen Beleg liefert Augustinus, der den Zusammenhang zwischen *modulatio* und Wortschlüssen – und daher mit Wortakzenten – und obendrein deren Variationsmöglichkeit in einem seiner Briefe bezeugt: Aug. ep. 135, 90, 12: *iam leues enodesque uersus atque, ut ita dixerim, caesurorum modulata uariatio*.

Die folgende kommentierte Stellensammlung hat natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit:

Laut Varro werden die Wörter, um einen Vers zu ergeben, in die Versfüße eingefügt; als Verbum verwendet er *modulari*:

Varro frg. 288[69]Fun., apud Aphot. (Mar. Vict.) GLK VI, 55, 11: *uersus est, ut Varroni placet, uerborum iunctura, quae per articulos et commata ac rhythmos modulatur in pedes*.

Dazu paßt auch das Zeugnis, daß nach Ansicht mancher Gelehrter das Metrum nicht durch die Versfüße, sondern durch die Wortsilben gemessen werden solle, da sich auch die Versfüße aus Silben zusammensetzen und außerdem im Vers verschiedene Gestalten annehmen können: GLK VI, 51, 29: *quidam autem non pedem metrum esse uolunt, sed syllabam, quod hac ipsum quoque pedem metiamur et quod finita mensura esse debeat; pedes autem in uersu uariantur*.

Noch deutlicher bezeugt diese Verwandlungsfähigkeit Diomedes, der die sechs Versfüße des Hexameters in verschiedenen *modi* variiert sieht; GLK I, 494, 34: *hexametrum quoque [sc. dicitur], quod sex regionibus spondium et dactylum pedes diuersis modis rationibusque conseruet*.

Die Wörter müssen dazu in geeigneter Weise aneinandergehängt, oder wie Varro sagt: aneinandergknüpft, ineinandergeflochten, miteinander verwoben werden (cf. die Metapher vom blühenden Teppich und seinem Web- oder Knüpfraster in der Einleitung):

Varro frg. 443Fun., apud Aphot. (Mar. Vict.) GLK VI, 56, 16: *qui uersus facit παρὰ τὸ ποιεῖν dictus est ποιητής, latina lingua uates, quod uerba modulatio-
ne³³³ conectat, uiere enim conectere est. unde uimen dictum uirgulti species et uitis et uietores.*

Dasselbe Zitat wird auch von Isidor überliefert, der konkret den Fachbegriff *modus* im Instrumentalablativ nennt; etym. 8, 7, 3: *Vates a ui mentis appellatos Varro auctor est; uel a uiendis carminibus, id est flectendis*³³⁴, *hoc est modulandi: et proinde poetae Latine uates olim, scripta eorum uaticinia dicebantur, quod ui quadam et quasi uesania in scribendo commouerentur; uel quod modis uerba conecterent, uiere antiquis pro uincire ponentibus.*

Aulus Gellius überliefert, daß zu seiner Zeit (2. Jh. n.0) falsche Akzentuierung als barbarisch, früher aber als rustikal kritisiert wurde, und zählt dabei verschiedene Bezeichnungen für die Akzente auf. Besondere Beachtung verdient dabei das Zitat von Varros und Ciceros Zeitgenossen Nigidius Figulus (frg. 21Fun.), der für die Akzentuierung das Verbum *adspirare* verwendet: Die Beteiligung des Atems läßt auf Druckverstärkung schließen, also auf dynamische, nicht melodische Realisierung des Akzents zu seiner Zeit (ca. 98-45 v.0). Gell. 13, 6: *Quas Graeci προσωδίας dicunt, eas ueteres docti tum notas uocum, tum moderamenta, tum accentiunculas, tum uocationes appellabant; quod nunc autem barbare quem loqui dicimus, id uitium sermonis non barbarum esse, sed rusticum et cum eo uitio loquentes rustice loqui dictitabant. P. Nigidius in commentariis grammaticis: rusticus fit sermo, inquit, si adspires perperam.* Wenn die Akzente im Lateinischen als *moderamenta* bezeichnet wurden, ist das ein Beleg, daß sie zum *modus* und zur *modulatio* in enger Beziehung standen und m.E. dafür verantwortlich waren. Ebendiese Beziehung bezeugt auch Cicero, orat. 58: *ipsa enim natura, quasi modularetur hominum orationem, in omni uerbo posuit acutam uocem nec una plus nec a postrema syllaba citra tertiam.*

³³³ Die fast identischen Definitionen der *modulatio* bei Diomedes und Aphotius könnten ebenfalls auf Varro zurückgehen:

Diom. GLK I, 439, 10: *De modulatione. Modulatio est continuati sermonis in iocundiorum dicendi rationem artificialis flexus in delectabilem auditus formam conuersus asperitatis atque inperitiae uitandae gratia.*

Aphot. GLK VI, 188, 21: *Modulatio quid est? Continuati sermonis in iucundiorum dicendi rationem artificialis flexus in delectabilem auditus formam conuersus asperitatis uitandae gratia.*

³³⁴ Götz und Schöll sprechen sich in ihrer Varro-Edition ad L.L. 7, 36 für *plectendis* statt *flectendis* aus.

Im 5. Jahrhundert nimmt Martianus Capella die Lehre von der *modulatio* und den Akzenten in seinen spätantiken Wissenschaftskanon *De nuptiis Philologiae et Mercurii* auf; 3, 268: *Nunc de fastigio uideamus, qui locus apud Graecos περιπροσῳδιῶν appellatur. hic in tria discernitur: unaquaeque enim syllaba aut grauis est, aut acuta, aut circumflexa, et ut nulla uox sine uocali est, ita sine accentu nulla. et est accentus, ut quidam putauerunt, anima uocis et seminarium musices, quod omnis modulatio ex fastigiis uocum grauitateque componitur, ideoque accentus quasi adcantus dictus est.*³³⁵

An einer Grammatikerstelle wird der Akzent sogar anstelle des Versfußes zum Kriterium für Arsis und Thesis: Sergius de acc. [in Don.] GLK IV, 482, 14: *His ita se habentibus sciendum est quod acutus et grauis et circumflexus soli sunt, qui, ut superius diximus, naturalem uniuscuiusque sermonis in uoce nostra elationis*³³⁶ *seruent tenorem. nam ipsi arsin thesinque moderantur, quamquam sciendum est, quod in usu non sit hodierno grauis accentus.*

Auch hier lassen sich die Termini der griechischen Theorie erkennen. Wenn der Gravis laut Sergius ungebräuchlich ist, wirkt nur der Acutus bzw. der lateinische Pseudo-Circumflex, in jedem Falle der Wortakzent als Taktsignal, was für das Lateinische ohnehin außer Frage steht. Interessant und bedenkenswert ist die Möglichkeit, daß mitunter nicht die Versfüße geschritten oder getanzt wurden, sondern die Wortakzente und damit – wie beim mitteleuropäischen Zwiefachen, aber natürlich nicht in Paarhaltung – die abwechselnden Zweier- und Dreiertakte. Aber diese Vorstellung wird man nicht pressen.

Bei Cicero findet sich überhaupt eine Fülle von Belegen, die den *modus* sowohl in Prosa als auch im Vers verankern, oft im Hendiadyoin mit *numerus*.³³⁷

³³⁵ Die drei Akzentarten übernimmt Martianus aus der griechischen Theorie. Auf die lateinische Sprache angewendet, stehen *fastigium*, *syllaba acuta* und *syllaba circumflexa* einfach für akzentuierte, *syllaba grauis* und *grauitas* hingegen für unakzentuierte Silben. Daß Martianus hier nicht die Tonhöhe im Sinne eines melodischen Akzents oder einer Melodie meint, belegen zudem zwei Zitate aus dem 9. Buch (zur Musikwissenschaft), in denen es allein um den Rhythmus geht:

Mart. Cap. 9, 967: *numerus est diuersorum modorum ordinata conexio, tempori pro ratione modulationis inseruiens, per id quod aut efferenda uox fuerit aut premenda, et qui nos a licentia modulationis ad artem disciplinamque constringat.*

Mart. Cap. 9, 969: *Est quoque distantia inter rhythmum metrumque non parua [...], sed quia uisus auditusque numero dictus accedere, hi quoque in tria itidem genera diuidentur: in corporis motum, in sonorum modulandique rationem atque in uerba, quae apta modis ratio colligari.*

³³⁶ So der Text nach Schöll 1876, 84. Keil hingegen schreibt: *in uocem nostrae elationis*, was Schöll mit „me non intellegere confiteor“ kommentiert. Ich schließe mich dem an.

³³⁷ Dasselbe Hendiadyoin begegnet uns in der berühmten, durch Cicero überlieferten Anekdote, die Gellius 1, 11, 10ff. in seine Erörterung der rhythmischen Kriegsmusik einbaut: Caius Gracchus soll sich, wenn er vor dem Volk eine Rede hielt, von einem Tibicen be-

Cic. de orat. 1, 151: *Tum ipsa conlocatio conformatioque uerborum perficitur in scribendo, non poetico, sed quodam oratorio numero et modo.*

Cic. de orat. 3, 184: *Neque uero haec tam acrem curam diligentiamque desiderant, quam est illa poetarum; quos necessitas cogit et ipsi numeri ac modi sic uerba uersu includere, ut nihil sit ne spiritu quidem minimo breuius aut longius, quam necesse est. Liberior est oratio et plane, ut dicitur, sic est uere soluta, non ut fugiat tamen aut erret, sed ut sine uinculis sibi ipsa moderetur. Namque ego illud adsentior Theophrasto, qui putat orationem, quae quidem sit polita atque facta quodam modo, non astricte, sed remissius numerosam esse oportere. Etenim, sicut ille suspicatur, et ex istis modis, quibus hic usitatus uersus efficitur, post anapaestus, procerior quidam numerus, effloruit, inde ille licentior et diuittior fluxit dithyrambus, cuius membra et pedes, ut ait idem, sunt in omni locupletiori oratione diffusa; et, si numerosum est in omnibus sonis atque uocibus, quod habet quasdam impressiones et quod metiri possumus interuallis aequalibus, recte genus hoc numerorum, dum modo ne continui sint, in orationis laude poni-*

gleiten haben lassen: *Ecce autem per tibicinia Laconica tibiae quoque illius contionariae in mentem uenit, quam C. Graccho cum populo agente praesise ac praeministrasse modulos ferunt. Sed nequaquam sic est, ut a uulgo dicitur, canere tibia solitum, qui pone eum loquentem staret, et uariis modis tum demulcere animum actionemque eius, tum intendere. Quid enim foret ista re ineptius, si, ut planipedi saltanti, ita Graccho contionanti numeros et modos et frequentamenta quaedam uaria tibicen incineret? [...] Verba ipsius Ciceronis apposui: „Itaque idem Gracchus, quod potes audire, Catule, ex Licinio cliente tuo, litterato homine, quem seruum sibi ille habuit ad manum, cum eburnea solitus est habere fistula, qui staret occulte post ipsum, cum contionaretur, peritum hominem, qui inflaret celeriter eum sonum, qui illum aut remissum excitaret aut a contentione reuocaret.“*

Auf diese Anekdote spielt Gellius noch an zwei weiteren Stellen an:

Gell. 5, 1, 1: *Musonium philosophum solitum accepimus. „Cum philosophus“ inquit „hortatur, monet, suadet, obiurgat aliudue quid disciplinarum disserit, tum, qui audiunt, si de summo et soluto pectore obuias uulgatasque laudes effutunt, si clamitant etiam, si gestiunt, si uocum eius festiuitatibus, si modulis uerborum, si quibusdam quasi fritamentis orationis mouentur, exagitantur et gestiunt, tum scias et qui dicit et qui audiunt frustra esse neque illi philosophum loqui, sed tibicinem canere.*

Gell. 11, 13, 1ff.: *Apud Titum Castricium, disciplinae rhetoricae doctorem, graui atque firmo iudicio uirum, legebatur oratio C. Gracchi in P. Popilium. In eius orationis principio conlocata uerba sunt accuratius modulatusque quam ueterum oratorum consuetudo fert. Ea uerba sicuti dixi composita haec sunt: „Quae vos cupide per hosce annos adpetistis atque uoluistis, ea, si temere repudiarit, abesse non potest, quin aut olim cupide adpetisse aut nunc temere repudiasse dicamini“. *Cursus igitur hic et sonus rotundae uolubilibusque sententiae eximie nos et unice delectabat, tanto id magis, quod iam tunc C. Graccho, uiro inlustri et seuro, eiusmodi compositionem fuisse cordi uidebamus. Sed enim, cum eadem ipsa uerba saepius petentibus nobis lectitarentur, admoniti a Castricio sumus, ut consideraremus, quae uis quodue emolumentum eius sententiae foret, neque pateremur, ut aures nostrae cadentis apte orationis modis eblanditae animum quoque nobis uoluptate inani perfunderent.**

tur. Nam si rudis et impolita putanda est illa sine interuallis loquacitas perennis et profluens, quid est aliud causae cur repudietur, nisi quod hominum auribus uocem natura modulatur ipsa? Quod fieri, nisi inest numerus in uoce, non potest. Numerus autem in continuatione nullus est; distinctio et aequalium aut saepe uariorum interuallorum percussio numerum conficit, quem in cadentibus guttis, quod interuallis distinguuntur, notare possumus, in amni praecipitante non possumus. Quod si continuatio uerborum haec soluta multo est aptior atque iucundior, si est articulis membrisque distincta, quam si continuata ac producta, membra illa modificata esse debebunt.

Cic. de orat. 3, 194: *Quod si Antipater ille Sidonius, quem tu probe, Catule, meministi, solitus est uersus hexametros aliosque uariis modis atque numeris fundere ex tempore tantumque hominis ingeniosi ac memoris ualuit exercitatio, ut, cum se mente ac uoluntate coniecisset in uersum, uerba sequerentur; quanto id facilius in oratione, exercitatione et consuetudine adhibita, consequemur?*³³⁸

Cic. de orat. 3, 196 *quotus enim quisque est, qui teneat artem numerorum ac modorum? at in his, si paulum modo offensum est, ut aut contractione breuius fieret aut productione longius, theatra tota reclamant.* Durch den Hinweis auf Längen und Kürzen in dramatischen Versen ist *modus* hier eindeutig auf die Quantitäten bezogen, nicht auf die Melodie.

Auch in den folgenden Belegen geht es um Rede oder Vers; mitunter ist sogar ein deutlicher Gegensatz zu Gesang oder Musik intendiert:

Cic. de orat. 2, 34: *Qui enim cantus moderata oratione dulcior inueniri potest?*

Cic. de orat. 3, 175f.: *In quo illud est uel maximum, quod uersus in oratione si efficitur coniunctione uerborum, uitium est, et tamen eam coniunctionem sicuti uersum numerose cadere et quadrare et perfici uolumus. Neque est ex multis res una, quae magis oratorem ab imperito dicendi ignaroque distinguat, quam quod ille rudis incondite fundit quantum potest et id, quod dicit, spiritu, non arte determinat, orator autem sic inligat sententiam uerbis, ut eam numero quodam complectatur et astricto et soluto. Nam cum uinxit forma et modis [sc. orationem], relaxat et liberat immutatione ordinis, ut uerba neque adligata sint quasi certa aliqua lege uersus neque ita soluta, ut uagentur.*

Cic. orat. 183: *Sed in uersibus res est apertior, quamquam etiam a modis quibusdam cantu remoto soluta esse uidetur oratio.*

³³⁸ Wenn Cicero den improvisierten Hexametern und sonstigen Versen des griechischen Dichters Antipater verschiedene *modi* und *numeri* attestiert, kann das entweder heißen, daß es eine variable rhythmische Gestaltung der jeweiligen Verse zu seiner Zeit auch im Griechischen gab oder daß Cicero das für die lateinische Dichtung bereits topische Hendiadyoin hier automatisch auf Griechisches anwendete.

Ganz plakativ ist Ciceros Conclusio im vorletzten Absatz des Orator:³³⁹

Cic. orat. 236: *Res se autem sic habet, ut breuissime dicam quod sentio: composite et apte sine sententiis dicere insania est, sententiose autem sine uerborum et ordine et modo infantia.*

Auch bei Dichtern gibt es interessante Belegstellen, oft mit ebenso interessanten Anmerkungen der Kommentatoren:

Vergil läßt in seiner 5. Ekloge Mopsus ein Lied singen, das er nicht improvisiert, sondern bereits zuvor fertig komponiert und auf Buchenrinde niedergeschrieben hat:

Verg. ecl. 5, 13ff. *Immo haec, in uiridi nuper quae cortice fagi
carmina descripsi et modulans alterna notauī,
experiar.*

Was gemeint ist, ist klar, aber was genau bedeutet *alterna*? Handelt es sich um ein erklärendes Attribut zu *carmina* oder um ein eigenständiges Substantiv? In ecl. 7, 18 *alternis igitur contendere uersibus ambo / coepere* bedeutet *alternis uersibus* „im Wechselgesang“; das kann hier mit *carmina alterna* wohl nicht gemeint sein, da in der fiktiven Hirtenwelt ein Wettsingen immer improvisiert und ein fertig notiertes Lied sicher nicht als Wechselgesang konzipiert wird. Außerdem singt Mopsus ja dieses Lied über den Tod des Daphnis gleich darauf (vv. 20-44), und es ist eindeutig kein Wechselgesang.

Servius ad locum gibt die Antwort: *modulans alterna] secundum rhythmum componens. „alterna“ autem uaria, propter musicam, cuius sonus uarius inuenitur ex pedum dissimilitudine.* Wieder ist hier eine Verschiedenheit der Versfüße im Hexameter belegt, und vielleicht läßt sich die Erklärung noch konkreter fassen: *alternus* wird generell nicht von vielen verschiedenen, sondern von zwei abwechselnden Dingen gebraucht, und das Alternierende könnte m.E. für Vergil die „zwiefache“ Struktur des Hexameters aus Zweier- und Dreiertakten sein, die jeden einzelnen Vers und ganze Passagen charakterisiert. Die Formulierung *modulans notare*, die an die Termini *notae uocum* und *moderamenta* erinnert, die laut Gellius die Wortakzente bezeichnen, stützt diese Interpretation. Vielleicht kann man sich das so vorstellen, daß Mopsus den Text aufgeschrieben und dazu – wie jener Ägypter im 5. Jahrhundert n.0, dem wir das genannte Papyrusfragment mit den Versen aus dem vierten Aeneisbuch verdanken – die Akzente und damit die Abfolge der rhythmischen Einheiten markiert hat.

³³⁹ Die Bedeutung des *modus* an dieser Stelle wurde bereits von Primmer richtig erkannt: 1968, 87f.: „Da gehören *composite* und *ordine* in die Sphäre des Rhythmus; demnach *apte* und *modo* am ehesten in die des Numerus.“ mit der Anmerkung: „Zu *modus* gehören die *membra modificata* aus de orat. 3, 186 sowie die *perfecta ac moderata oratio* in orat. 178.“

Horaz verwendet den Begriff *modus* ebenso wie Cicero gern als Teil eines Hendiadyoins, meist im Plural:

Hor. sat. 1, 4, 56f. *His, ego quae nunc,
olim quae scripsit Lucilius, eripias si
tempora certa modosque, et quod prius ordine uerbum est...*

Hor. ars 211 *Accessit numeris modisque licentia maior*

Hor. epist. 1, 18, 59 *Quamuis nil extra numerum fecisse modumque cures*

Hor. epist. 1, 19, 27 *Quod timui mutare modos et carminis artem*

Berühmt ist die Passage, in der er sich stolz als Archegeten der lateinischen Lyrik präsentiert, der die aeolischen Rhythmen nach italischer Art umformte:³⁴⁰

³⁴⁰ In diesem Zusammenhang hochinteressant ist der Forschungsansatz von Heiner Eichner – cf. Ein Heldendenkmal der Sabiner mit trochäischem Epigramm eines pikenischen Plautus des fünften Jahrhunderts v. Chr., in: Die Sprache 34 (1991, ersch. 1993), 198-206 –, der zeigen kann, daß altitalische Inschriften metrische (trochäische) Form haben, z.B. der Cippus von Castignano (Text nach Paläographie und Sprachform aus dem 7.-6. Jh. v.0), die Stele von Novilara (6. Jh. v.0) und die Stele von Penna S. Andrea (südpikenisch, Mitte 5. Jh. v.0), und daß (p. 203) „bei den pikenischen Versen ungeachtet ihres stark ausgeprägten trochäischen Grundmusters infolge der Pyrrhichier und der sich abzeichnenden Strophenbildung auch eine gewisse Nähe zu äolischen Maßen fühlbar ist. Da ja die Vokalquantitäten des Südpikenischen nicht so einfach wie die des Lateinischen zu erkennen sind, hätte z.B. folgender Vers bei der Entschlüsselung leicht als Glykoneus mißdeutet werden können: tú₂tās trebegiēs titú₂ also – – – – –. Alles hängt hier an der Quantität des Erstsilbenvokals von Trebegies. Eine – hier etymologisch freilich unmögliche (*ē > südpiken. í!) – Länge ergäbe den Glykoneus, die feststehende Kürze aber fügt sich in den sonstigen trochäischen Rahmen ein.“ Weitere Beispiele finden sich bei Eichner 1993. 1991, 205 vergleicht Eichner die südpikenischen Elogien metrisch und inhaltlich mit Horazens Elogien, vor allem c. 3, 30 *Exegi monumentum aere perennius*, und findet eindrucksvolle Entsprechungen. „Kein Zweifel, daß die unerhörte „Eingängigkeit“ der Verse des Römers – man hört sie, um sie nie wieder zu vergessen – besser erklärlich wäre, wenn der Dichter in genialem Griff volkstümliche, vielleicht manchmal „gassenhauerhafte“ Weisen mit der hohen äolischen Kunstform verschmolzen hätte und dabei seine „mutter-sprachliche poetische Kompetenz“ zur Wirkung bringen konnte, als wenn er auf „Performanz“ einer fremden Formensprache beschränkt gewesen wäre.“ und: „Der stolze Anspruch des Römers auf Priorität im „Herabführen“ des „äolischen Lieds“ auf „italische Liedmaße“ (dies eine mögliche Bedeutung von lat. *modi*) erfährt nun eine spezielle Sinngebung: [Zit. Hor. c. 3, 30, 13ff.] Der bislang störende Widerspruch dieser Aussage (nach ihrem üblichen Verständnis) zu der – Horaz natürlich bekannten – Tatsache, daß schon die Neoteriker (Catull) äolische Lyrik aufgegriffen und im Lateinischen heimisch gemacht hatten, löst sich auf, wenn hier nicht die Priorität des Gebrauchs äolischer Liedmaße überhaupt beansprucht wird, sondern nur die ihrer „Herabführung“ und Verschmelzung mit *Itali modi*, wie man sie aus dem Pikenischen, wenn die hier vorgetragenen Deutungen zutreffen, nunmehr kennt.“

Ein ähnliches Argument bringt auch Stroh in seiner Neuausgabe der Dissertation Zinns, 1997, 132*: „Während es ihm in der Dissertation für ausgemacht galt, daß die Oden des Horaz zwar keine Buchlyrik, aber doch zur Rezitation, nicht zum Gesang bestimmt gewe-

Hor. c. 3, 30, 13f. *Princeps Aeolium carmen ad Italos deduxisse modos*
 Ebenso berühmt wie die *Itali modi* ist Horazens Referenz auf das *Carmen saeculare*, von dem seine Choristinnen noch ihren Nachkommen erzählen würden:

Hor. c. 4, 6, 43 *Reddidi carmen, docilis modorum uatis Horati.*

Kurz davor hat er sie aufgefordert:

Hor. c. 4, 6, 35 *Lesbium seruate pedem meique pollicis ictum*

Allen interpretiert das als Anweisung an den Chor, die lateinischen Akzente zu ignorieren und griechisch-melodisch zu betonen.³⁴¹ Auch wenn ich wollte, würde ich nicht glauben, daß ausgerechnet das im Rahmen des augusteischen Staatskults so wichtige, so grundsätzlich römische *Carmen saeculare* von ausschließlich griechischen Rhythmen und von falscher Betonung lateinischer Wörter geprägt gewesen sein kann; und der Schluß sagt es ja deutlich: Gesungen wurden hier die *modi uatis Horati*. Wenn Horaz *Lesbium pedem* nennt, meint er sicher nicht die sprachwidrige Beugung des lateinischen Akzents durch einen fußmarkierenden Iktus im modernen Sinne (und wenn, durch welchen? Atilius Fortunatianus und Servius approbieren drei verschiedene Skansionen), sondern naheliegenderweise ganz konkret den Tanz, dessen Schritte mit den metrisch-musikalischen Rhythmen einhergehen. Diese Rhythmen sind ja im *Carmen saeculare*, wie oben gezeigt wurde, etwas abwechslungsreicher als man von Horaz gewohnt war, und sein *pollicis ictus* diente vermutlich dazu, sie dem Chor anzu-

sen seien, ja daß seine Neuerungen gegenüber den aeolischen Dichtern gerade mit „der Umbildung der alten Liedverse in Sprechverse“ zusammenhingen (S.26), insistierte er später – vielleicht auch unter dem Einfluß seines Tübinger Kollegen Günther Wille [Anm: Vgl. bes. dessen *Musica Romana: Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam 1967, 234-253 (mit älterer Literatur)] – immer wieder darauf, daß das horazische *carmen* dem Wortsinn nach ein „Lied“ und, wie für das *Carmen saeculare* ausdrücklich bezeugt, zum Singen gedacht sei. So darf vielleicht sogar im Sinne Zinns gefragt werden, ob nicht möglicherweise auch eine einheimische, italisch-römische Musikpraxis für manche Neuerungen des horazischen Versbaus verantwortlich sein könnte. Dies würde passen zu Horazens Selbstberühmung, wonach er – nicht etwa, wie man wähnen könnte, die lateinische Sprache an aeolische Formen angepaßt, sondern „das aeolische Lied zu italischen Weisen aufgeführt“ habe (carm. 3, 30, 13f. *Aeolium carmen ad Italos deduxisse modos*).“

Konkret in diesem Sinne Eichner 1991, 206: „Ein starkes Argument für die oben propionierte Annahme, Horaz habe *Itali modi* der neuentschlüsselten Art in äolische Liedmaße verwandelt, ergibt sich aus der regelmäßigen Anwesenheit von (den griechischen Vorbildern fehlenden) Verseinschnitten in seinem äolischen Maßen. Beispielsweise hat der von Horaz in die römische Literatur eingeführte *Asclepiadeus minor* stets dort eine Fuge, wo unsere Analyse des Südpikenischen Versgrenze ansetzt. Die Frage nach dem Traditionszusammenhang wird aus diesem Blickwinkel also akut.“

³⁴¹ Allen 1973, 349: „In other words, the choir are specifically instructed to keep to the original Greek, Aeolic pattern, the stresses being determined by the music, and to ignore the accentual stresses of the Latin words – with Horace as their leader keeping them in time.“

zeigen: entweder gestisch (Cheironomie?) oder akustisch (Percussionsinstrument? Kithara?).

Acron erklärt den Begriff *modus* an verschiedenen Stellen seines Kommentars zu Horaz: *modosque] figuras* (in sat. 1, 4, 58); *modumque] mensuram* (in epist. 1, 18, 59); *modos et carminis artem] genera metri* (in epist. 1, 19, 27); *accessit numerisque] id est rhythmis. modisque] modulationibus* (in A. P. 211); *modis] modulationibus metrorum* (in c. 3, 3, 72).

Metaphorisch verwendet Horaz den Begriff in epist. 2, 2, 144 *Sed uerae numerosque modosque ediscere uitae*; im heutigen Sprachgebrauch sagt man dazu immer noch: Takt und Taktgefühl.

Ov. trist. 2, 537f. schreibt in seiner Verteidigungsschrift an den Princeps Augustus über Vergils Eklogen:

*Phyllidis hic idem teneraeque Amaryllidis ignes
bucolicis iuuenis luserat ante modis.*

Die *modi bucolici* wurden oben bereits ausführlich besprochen (cf. cap. 3.3 und 4). Trotzdem sollte man wohl Ovids Aussage nicht pressen, sondern eher als poetische Reverenz vor Vergils feinem rhythmischen Empfinden auffassen. Viel konkreter klingt hingegen Ov. trist. 4, 10, 14ff.:

*Scribere temptabam uerba soluta modis:
sponte sua carmen numeros ueniebat ad aptos
et quod temptabam scribere uersus erat.*

Wohl vor dem Hintergrund von Horazens *Itali modi* ist Stat. Silv. 5, 3, 101ff. zu lesen:

*Qua fandi uis lata patet siue orsa libebat
Aoniis uincire modis seu uoce soluta
spargere et effreno nimbos aequare profatu*

Nach diesem Exkurs in die Fachterminologie zurück zur akzentrhythmischen Praxis und zur systematischen Darstellung des Hexameters.

3.7. Die Rhythmische Typologie des Hexameters

3.7.1. Regelmäßige Klausel

Beim Hexameter lassen sich, wie gesagt, drei rhythmische Grundformen unterscheiden, immer vorausgesetzt, daß die Klausel regelmäßig -44 ist.³⁴²

Typus A: die halbierte oder „hemiolische“ Grundform 66444 (dimidiatus)

Typus B: die dreigeteilte Grundform 8844 (tripartitus)

Typus C: die zweigeteilte oder „pythagoräische“ Grundform 64644 (bipartitus)

³⁴² Zur regelmäßigen Klausel und der diesbezüglichen Forschungsgeschichte cf. de Neubourg 1986, 76ff.

mit ihren jeweiligen auftaktigen oder anaklastischen Subtypen, die ab jetzt Modi heißen sollen. Die Grundrhythmen lassen sich dann noch weiter teilen: 4 in 2+2, 6 in 4+2 oder 2+4 oder 3+3, 5 in 3+2.

Von Typus A und Typus C, die den Hexameter in zwei Teile teilen, gibt es neben dem Grundmodus jeweils drei weitere Modi, einen auftaktigen (Aa und Ca) und zwei anaklastische (Ab und Cb mit Anfangsanaklasis, Ac und Cc mit Anaklasis im Mittelteil und Akzent auf dem Longum II). Typus B hat insgesamt acht Modi, da seine ersten beiden zweifüßigen Teile jeweils drei mögliche Formen haben können (a nenne ich wieder die auftaktige Form 26, b die anaklastische Form 35; die seltene iktoide Form 44 hingegen y). Als für den epischen Hexameter geeignet gelten davon nur, wie sich gezeigt hat, die im Mittelteil anaklastischen Modi Bab, Bbb und Byb (cf. cap. 3.4).

Unbetonte Auftakte notiere ich durch 0 am Ende des Buchstabenkürzels, um anzuzeigen, daß der Auftakt sich mit dem vorangehenden Klausелеlement zu einem Dreiertakt verbindet.

Beispiele der häufigsten Hexameter-Modi:

Typus A: 66444

664	A:	<i>Occidit in talum serpentis dente recepto</i>	Ov. met. 10, 10
2464	Aa:	<i>Tunc primum lacrimis uictarum carmine fama est</i>	Ov. met. 10, 45
2464	Aa0:	<i>Humani generis longissima regna tenetis</i>	Ov. met. 10, 35
3364	Ab:	<i>Iuris erit uestri: pro munere poscimus usum</i>	Ov. met. 10, 37
4354	Ac:	<i>Corpora ueste leuant et suco pinguis oliui</i>	Ov. met. 10, 176

Typus C: 64644

646	C:	<i>Inde per immensum croceo uelatus amictu</i>	Ov. met. 10, 1
2446	Ca:	<i>Hunc puer inprudens iaculo Cyparissus acuto</i>	Ov. met. 10, 130
2446	Ca0:	<i>Interea niueum mira feliciter arte</i>	Ov. met. 10, 247
3346	Cb:	<i>Flosque nouus scripto gemitus imitabere nostros</i>	Ov. met. 10, 206
4336	Cc:	<i>Nolle redire mihi: leto gaudete duorum</i>	Ov. met. 10, 39

Typus B: 8844

2626	Baa:	<i>O quotiens et quae nobis Galatea locuta est!</i>	Verg. ecl. 3, 72
3526	Bba:	<i>Carpit iter, sed stat monitis contraria uirtus</i>	Ov. met. 10, 709
4426	Bya:	<i>Et, cum frigida mors anima seduxerit artus</i>	Verg. Aen. 4, 385
2635	Bab:	<i>Nunc opus est leuiore lyra, puerosque canamus</i>	Ov. met. 10, 152
3535	Bbb:	<i>Noctis erat spatioque pari distabat utrimque</i>	Ov. met. 10, 175
4435	Byb:	<i>Quisquis amore tenetur eat tutusque sacerque</i>	Tib. 1, 2, 27
2644	Bay:	<i>Et platanus genialis acerque coloribus inpar</i>	Ov. met. 10, 95
3544	Bby:	<i>Facta mora est, cum flos de-sanguine concolor ortus</i>	Ov. met. 10, 735
4444	Byy:	<i>Aspicit hos ut forte pependerit aethere mater</i>	Ov. Fast. 3, 863

Die überwiegende Mehrzahl der klassischen Hexameter gehört zu diesen drei Typen A, B und C (cf. Tabelle in cap. 3.7.3); es gibt aber auch Sonderformen.

Eine wichtige Feststellung ist, daß Verse vom Rhythmus 46644 – auf den ersten Blick einfach eine Variante des Typus C, die den Akzent nicht auf dem Biceps II, sondern stattdessen auf dem Longum II hat – bei den klassischen Dichtern offenbar als unpassend gelten:³⁴³ In den von mir untersuchten Büchern (Vergil: Aeneis IV und VIII und Eklogen; Ovid: Metamorphosen, Ars und Remedia) gibt es nur wenige solche Verse in reiner Form:

Verg. ecl. 8, 34	<i>Hirsutumque supercilium promissaque barba</i> ³⁴⁴	466
Ov. met. 8, 19	<i>Tum cum pax esset; bello quoque saepe solebat</i>	466
Ov. met. 12, 181	<i>Cognitus, a-quo sit uictus, si uictus ab ullo est</i>	466

und nur einen 2266-Vers (es sei denn, man will *etiam* betonen):

Ov. rem. 535	<i>Sed bibe plus etiam, quam quod praecordia poscunt</i>	2266 oder 22-12,
--------------	--	------------------

der vielleicht lautmalerisch wirken und die Atemnot aufgrund maßlosen Trinkens im Rhythmus vergegenwärtigen soll,

und nur einen 4624-Vers (es sei denn, man will *ego* betonen):

Ov. rem. 481	<i>Nam si rex ego sum, nec mecum dormiat ulla</i>	4624,
--------------	---	-------

in dem Ovid den erbosten Agamemnon parvenühaft poltern läßt.

Die anaklastische Variante 4336 ist dagegen in Epos und Elegie unanstößig.

Selten sind auch die mit 44 beginnenden, nicht-anaklastischen Variationen des Typus B.³⁴⁵

³⁴³ Dieses Phänomen beschreibt und erklärt bereits Tamerle 1936, 31f. gemäß seiner These: „Das alles wird durch das rhythmische Gesetz des zweiten Fußes des heroischen Verses der Römer, nach dem daktylischer und spondeischer Rhythmus an dieser Versstelle zu meiden ist, vollkommen geklärt.“ De Neubourg 1986, 97 sieht derartige Verse im Zusammenhang mit trochäischem Wortschluß im Fuß II.

³⁴⁴ Struppige Brauen in einem struppigen Vers nach antiquierter Art der Annalen des Ennius: cf. Prop. 4, 1, 61 *Ennius hirsuta cingat sua dicta corona*; Ov. trist. 2, 259 *Sumpserit Annales (nihil est hirsutius illis)*.

³⁴⁵ Noch seltener sind nur noch Verse, die mit 8 beginnen, und vielleicht einen Nebenakzent auf dem Longum II haben:

Cat. c. 64, 115	<i>Tecti frustraretur inobseruabilis error</i>	88
Verg. ecl. 9, 60	<i>Incipit apparere Bianoris. Hic, ubi densas</i>	844
Verg. Aen. 4, 240	<i>Aurea, quae sublimem alis siue aequora supra</i>	826
Verg. Aen. 4, 591	<i>Frangeret indeprentus et inremeabilis error</i>	88
Verg. Aen. 8, 444	<i>Ocius incubuere omnes pariterque laborem</i>	826

Wenn man *suprá-caput* lesen will, auch noch:

Verg. Aen. 4, 702	<i>Deuolat et suprá-caput astitit. hunc ego Diti</i>	844
-------------------	--	-----

In Ovids Metamorphosen finden sich solche Verse nicht und nur wenige Exemplare des anaklastischen Modus 835: 1, 541. 2, 427. 8, 24. 9, 753. 13, 621. 15, 504.

Verg. ecl. 1, 13	<i>Protinus aeger ago; hanc etiam uix, Tityre, duco</i>	431242
Verg. ecl. 1, 70	<i>Impius haec tam culta noualia miles habebit</i>	4444
Verg. ecl. 5, 52	<i>Daphnim ad astra feremus: amauit nos quoque Daphnis</i>	4444
Verg. ecl. 7, 33	<i>Sinum lactis et haec te liba, Priape, quotannis</i>	4444
Verg. ecl. 7, 43	<i>Si mihi non haec lux toto iam longior anno est</i>	42226
Verg. ecl. 8, 80	<i>Limus ut hic durescit, et haec ut cera liquescit</i>	4444
Verg. ecl. 10, 33	<i>Arcades. O mihi tum quam molliter ossa quiescant</i>	4444
Verg. Aen. 4, 208	<i>Aspicias haec? an te, genitor, cum fulmina torques</i>	4426
Verg. Aen. 4, 372	<i>Nec Saturnius haec oculis pater aspicit aequis</i>	44242
Verg. Aen. 4, 385	<i>Et, cum frigida mors anima seduxerit artus</i>	4426
Verg. Aen. 4, 486	<i>Spargens umida mella soporiferumque papauer</i>	448
Verg. Aen. 4, 676	<i>Hoc rogos iste mihi, hoc ignes araeque parabant</i>	22426
Ov. ars 2, 31	<i>Dixerat haec; sed et haec et multo plura licebat</i>	4444
Ov. met. 1, 660	<i>De-grege nunc tibi uir nunc de-grege natus habendus</i>	4444
Ov. met. 4, 22	<i>Pentheia tu uenerande bipenniferumque Lycurgum</i>	448
Ov. met. 7, 397	<i>Ulaque se male mater Iasonis effugit arma</i>	42244
Ov. met. 9, 549	<i>Sed quae cum tibi sit iunctissima iunctor esse</i>	484
Ov. met. 9, 758	<i>At non uult natura potentior omnibus istis</i>	22444
Ov. met. 10, 611	<i>Atque ita quis deus hunc formosis inquit iniquus</i>	222244
Ov. met. 13, 550	<i>Non oblita animorum annorum oblita suorum</i>	4444

Viel weniger selten erscheinen 4246-Verse mit Penthemimeres, die neben dem Akzent auf dem Biceps II zusätzlich einen auf dem Longum II haben (meist aufgrund eines Monosyllabons an dieser Stelle, aber auch durch Synaloephe). Mag dieser in manchen Fällen emphatisch sein und den Rhythmus gegen 466 lenken, so dürfte der gewohnte und erwartete Akzent auf dem Biceps II stark genug sein, den ungewohnten nicht störend wirken, sondern im für den Versbeginn erwarteten Dreiertakt aufgehen zu lassen.

Bei Lucrez und Horaz hingegen gibt es reine 466-Verse gar nicht selten;³⁴⁶ z.B.

Lucr. 1, 61	<i>Corpora prima, quod ex illis sunt omnia primis</i>	466
Lucr. 1, 87	<i>Cui simul infula uirgineos circumdata comptus</i>	466
Lucr. 1, 170	<i>Inde enascitur atque oras in luminis exit</i>	466
Lucr. 1, 210	<i>Esse uidelicet in terris primordia rerum</i>	466
Lucr. 1, 302	<i>Quae tamen omnia corporea constare necessest</i>	466
Lucr. 1, 320	<i>Sed quae corpora decedant in tempore quoque</i>	466
Lucr. 1, 329	<i>Nec tamen undique corporea stipata tenentur</i>	466
Lucr. 1, 349	<i>Liquidus umor et uberibus flent omnia guttis</i>	466
Lucr. 1, 386	<i>Inter corpora quod fiat, possidat inane</i>	466
Lucr. 1, 591	<i>Inmutabilis materiae quoque corpus habere</i>	466
Lucr. 1, 732	<i>Vociferantur et exponunt praeclara reperta</i>	466
Lucr. 1, 763	<i>Denique quattuor ex rebus si cuncta creantur</i>	466
Lucr. 1, 778	<i>At primordia gignundis in rebus oportet</i>	466
Lucr. 1, 848	<i>Si primordia sunt, simili quae praedita constant</i>	466

³⁴⁶ Cf. auch de Neubourg 1986, 97.

Lucr. 1, 890	<i>Dispertita inter terram latitare minute</i>	466
Lucr. 1, 895	<i>Verum semina multimodis inmixta latere</i>	466
Lucr. 1, 1056	<i>Summa atque ima, quod in medium sint omnia nixa</i>	466
Lucr. 3, 525	<i>Et membratim uitalem deperdere sensum</i>	466
Hor. ars 44	<i>Pleraque differat et praesens in tempus omittat</i>	466
Hor. ars 442	<i>Si defendere delictum quam uertere malle</i>	466
Hor. epist. 1, 4, 10	<i>Gratia, fama, ualetudo contingat abunde</i>	466

Ein eindeutiger Zweiertakt anstelle des Dreiertaktes am Versbeginn und damit einhergehend ein Akzent auf dem Longum II (daktylisch-spondeischer, iktoider Rhythmus wie in der Klausel) ist im penthemimeresbestimmten heroischen Hexameter also – genauso wie ein Akzent auf dem Longum III – nur in Verbindung mit einer folgenden Anaklasis (4336, 4354, selten 4435) unanstößig.

In seltenen Fällen liegen aufgrund eines langen Wortes oder mehrerer unbetonter Wörter zwischen zwei Akzenten 10 bzw. in der Variante Xc mit Mittelanaklasis 9 Moren:

Typus X: 6-10

6-10	X:	<i>Illic concubitus intempestia cupido</i>	Ov. met. 10, 689
42-10	X:	<i>Temptaturum aditus et quae mollissima fandi</i>	Verg. Aen. 4, 293
24-10	Xa:	<i>Dilectos superis inconcessisque puellas</i>	Ov. met. 10, 15
33-10	Xb:	<i>Isque metu uacuuus naturalique pauore</i>	Ov. met. 10, 117
439	Xc:	<i>Effodiuntur opes inritamenta malorum</i>	Ov. met. 1, 140

Eine weitere seltene Variante geht auf die Verbindung eines alleinstehenden kurzen Monosyllabons mit einem Wort von iambischer Gestalt zurück. In diesem Fall kann sich eine rhythmische Form von 5+5 Moren ergeben, wenn davor ein spondeisch oder anapästisch endendes Wort steht.

Typus D: 655

655	D:	<i>Ergo ubi concubitus et opus iuuenale petetur</i>	Ov. rem. 399
4255	D:	<i>Nec te Lar pátrius, sed amor reuocabit amicae</i>	Ov. rem. 239
2455	Da:	<i>Et belli rábies et amor successit habendi</i>	Verg. Aen. 8, 327
3355	Db:	<i>Ferre patrem térgo, fit équo sua filia coniunx</i>	Ov. met. 10, 326

Soweit läßt sich für den Rhythmus des Hexameters als Regel aufstellen, daß rhythmische Glieder mit ungerader Morenanzahl je paarweise eine Einheit bilden und direkt und – sofern nicht gleichmorig (33, 55) – in steigender Form (35, nicht 53³⁴⁷) aufeinanderfolgen, daß die Anaklasis also innerhalb eines geradzahliges Elementes (6, 8 oder – selten – 10) stattfindet.

³⁴⁷ Seltene Ausnahmen (sofern kurzes Monosyllabon und iambisches Wort nicht prinzipiell unter einen Akzent treten) sind in Ovids Metamorphosen:

Ov. met. 1, 426	<i>Inueniunt et in-his quaedam modo coepta per ipsum</i>	2536	Ca
Ov. met. 2, 847	<i>Maestas et amor sceptri grauitate relicta</i>	2536	Ca

Bei einer speziellen und sehr seltenen Folge von Wortgestalten scheint dies jedoch nicht der Fall zu sein: Wenn auf ein iambisches Wort ein kurzes Monosyllabon folgt und darauf wieder ein Iambus und die beiden Iamben ihre Wortakzente behalten, werden die ungeradzahligen Glieder voneinander getrennt, und die Anaklasis spaltet sich; z.B.:

Ov. am. 1, 9, 1 *Militat omnis ámans, et hábet sua castra Cupido* 43432

Mag in etlichen Fällen, in denen das zweite iambische Wort relativ unbetont ist, der verskonstitutive Akzent eher auf dem Monosyllabon sitzen und der Vers daher dem Typus C, Modus 4336 entsprechen, z.B.:

Verg. ecl. 2, 68 *Me tamen urit ámor; quís enim modus adsit amori?* 43342

Ov. ars 1, 655 *Iustus uterque fúit: néque enim lex aequior ulla est* 43342,

oder in Verbindung mit einer Form von esse, z.B.:

Ov. am. 1, 14, 3 *At si passa fores, quíd erat spatiosius illis?* 4336

Ov. ars 2, 123 *Non formosus erat, séd erat facundus Vlixes* 4336

und wahrscheinlich trifft das auch auf die in der Komödie gut dokumentierten Akzentuierungen *quíd-agis, quód-amas* und ähnliche Verbindungen zu,³⁴⁸ z.B.:

Ov. met. 5, 23 *Et nullam quod opem patruus sponsusue tulisti* 2536 Ca

Ov. met. 7, 819 *Tu facis ut siluas ut amem loca sola: meoque* 24532 Da

Ov. met. 8, 177 *Amplexus et opem Liber tulit utque perenni* 25342 Ca

Ov. met. 8, 377 *Nec iaculis isset nec equo loca peruia siluas* 24532 Da

Ov. met. 9, 731 *Nec uaccam uaccae nec equas amor urit equarum* 24532 Da

Ov. met. 10, 643 *Motaque sum, fateor, nec opis mora longa dabatur* 6532 D

Ov. met. 10, 688 *Transibant, et iter longum requiescere suasit* 2536 Ca

Ov. met. 12, 89 *Fulua iubis cassis neque onus caua parma sinistrae* 33532 Db

Ov. met. 13, 135 *Huic modo ne prosit quod uti est hebes esse uidetur* 42532 D

Ov. met. 14, 361 *Plurima qua silua est et equo loca peruia non sunt* 6532 D

Die Verse lassen sich gemäß ihrem Chiffrenelement vor der Klausel als C-Typen bzw. als D-Typen auffassen.

³⁴⁸ Hans Drexler hat für den altlateinischen Sprechers das „Anapaestische Gruppenbetonungsgesetz“ (1967, 46) aufgestellt; cf. auch v. Gries 1998, 80, Anm. 1. Ebenso lese ich, wie gleichfalls aus der Komödiensprache belegt ist, *nescío-quis* als metrisches Wort; in

Verg. georg. 4, 55 *Summa leues. hic nescío-qua dulcedine laetae*

wird dadurch die Mitteldihaerese vermieden, in anderen Versen der Rhythmus der Penthemimeres bewahrt, z.B.:

Verg. Aen. 2, 735 *Hic mihi nescio-quod trepido male numen amicum*

Prop. 2, 29, 3 *Obuia nescio-quot pueri mihi turba minuta*

Prop. 3, 23, 13 *At tu nescio-quas quaeris, inepte, fores*

Tib. 1, 6, 55 *Et tibi nescio-quas dixit, mea Delia, poenas*

Ov. her. 13, 91 *Sors quoque nescio-quem fato designat iniquo*

Ov. her. 15, 109 *Cum mihi nescio-quis fugiunt tua gaudia dixit*

Ov. ars 1, 263	<i>Hactenus, unde legas quód-ames, ubi retia ponas</i>	43342
Ov. rem. 641	<i>Nec si scire uoles, quíd-agat, tamen, illa, rogabis</i>	4336
Ov. met. 4, 428	<i>Ipse docet, quíd-agam (fas est et ab hoste doceri)</i>	3346
Ov. met. 7, 66	<i>Nempe tenens, quód-amó, gremioque in Iasonis haerens</i>	3364
Ov. met. 9, 494	<i>Nil nisi frater eris. quód-obest, id habebimus unum</i>	4336
Ov. fast. 9, 470	<i>Saepe uidet quód-amat: uisa est quoque iungere fratri</i>	3346,

so bleiben doch Verse wie

Verg. georg. 4, 209	<i>Stat fortuna dómus et áui numerantur auorum</i>	4345
Verg. Aen. 11, 871	<i>Tuta pétunt et équis auersi ad moenia tendunt</i>	3454
Ov. met. 2, 67	<i>Vltima prona uía est et éget moderamine certo</i>	4345
Ov. met. 3, 380	<i>Dixerat „ecquis ádest?“ et „ádest“ responderat Echo</i>	4345,

bei denen das zweite iambische Wort mit ziemlicher Sicherheit unabhängig ist; so würde etwa in met. 3, 380 die beabsichtigte Echowirkung verlorengehen.

Die Fälle dieses Typus E sind im Anhang aufgelistet.³⁴⁹

Hierher gehört auch die Frage, ob die antiken Dichter *adhúc* oder *ádhuc* betonten. In einigen, oben bereits angesprochenen Fällen bewahrt die Akzentuierung *ádhuc* den Vers vor iktoidem Rhythmus (die erste Timeline ist jeweils für *ádhuc*, die zweite für *adhúc*):

Ov. her. 20, 211	<i>Postmodo nescio-qua uenisse uolubile malum</i>
Ov. her. 21, 195	<i>Iam quoque nescio-quid de se sensisse uidetur</i>
Ov. her. 21, 235	<i>Is quoque nescio-quam, nunc ut uaga fama susurrat</i>
Ov. met. 1, 461	<i>Tu face nescio-quos esto contentus amores</i>
Ov. met. 8, 467	<i>Et modo nescio-quid similis crudele minanti</i>
Ov. met. 11, 52	<i>Flebile nescio-quid queritur lyra, flebile lingua</i>
ebenso im Pentameter:	
Ov. her. 3, 78	<i>Quae mihi nescio-quo non erit aequa modo</i>
Ov. her. 13, 64	<i>Hectora nescio-quem timeo; Paris Hectora dixit</i>
Ov. her. 19, 102	<i>Otia nescio-qua paelice captus agis</i>
Ov. her. 21, 128	<i>Quem tu nescio-quas dicis habere faces</i>
Ov. ars 3, 286	<i>Sed leue nescio-quid femineumque sonent</i>
Ov. rem. 766	<i>Et mea nescio-quid carmina tale sonant</i>

³⁴⁹ In der Literatur wird auf diese Struktur, soweit ich sehe, nicht speziell eingegangen. Sie streift am Rande das „Verbot von aufeinanderfolgenden trochäischen Wortschlüssen“, formuliert von J. Perret, cf. die Zusammenfassung und Kritik bei de Neubourg 1986, 86ff. Diese Aufeinanderfolge ist wohl selten, aber wie de Neubourgs Tabelle p. 88 zeigt, finden sich doch etliche Beispiele. Vom rhythmischen Standpunkt sind die meisten Fälle unauffällig, mit Ausnahme eben der Folge von Iambus–Monosyllabon–Iambus, bei der das kurze Monosyllabon vor der zweiten trochäischen Wortgrenze stehen muß. Ich vermute daher, daß dieses „Verbot“ eher damit zusammenhängt, daß aufeinanderfolgende trochäische Wortschlüsse bei mehrsilbigen Wörtern den Akzent zwangsweise auf die Longa der Daktylen bringen und in diesem Versteil iktoiden Rhythmus hervorrufen. Dazu paßt, daß sie, wie die Tabelle zeigt, in besonderem Maße um den Fuß III herum „vermieden“ sind, der bei Penthemimeres-Versen heterodyn ist.

Lucr. 1, 559	<i>Quod fregisset adhuc disturbans dissoluensque</i>	4354/4444	Ac/Byy
Lucr. 5, 1027	<i>Nec potuisset adhuc perducere saecula propago</i>	4354/4444	Ac/Byy
Verg. Aen. 6, 806	<i>Et dubitamus adhuc uirtutem extendere factis</i>	4354/4444	Ac/Byy

In einigen Fällen sind beide Rhythmen akzeptabel, die anaklastischen C-Typen mit *ádhuc* jedoch beliebter als die B-Typen; z.B.:

Verg. Aen. 4, 319	<i>Oro, si quis adhuc precibus locus, exue mentem</i>	43342/44242	Cb/Bya
Verg. Aen. 5, 413	<i>Sanguine cernis adhuc sparsoque infecta cerebro</i>	4336/4426	Cb/Bya
Verg. Aen. 11, 70	<i>Cui neque fulgor adhuc nec dum sua forma recessit</i>	22336/22426	Cb/Baa
Verg. Aen. 11, 489	<i>Tempora nudus adhuc, laterique accinxerat ensem</i>	4336/4426	Cb/Bya
Ov. met. 3, 310	<i>Inperfectus adhuc infans genetricis ab aluo</i>	4336/4426	Cb/Bya
Ov. met. 8, 12	<i>Et pendebat adhuc belli fortuna, diuque</i>	4336/4426	Cb/Bya
Lucan 6, 679	<i>Aut uiuentis adhuc Libyci membrana cerastae</i>	4336/4426	Cb/Bya
Lucan 9, 315	<i>Et nunc pontus adhuc Phoebosiccante repugnat</i>	22336/22426	Cb/Baa
Lucan 10, 393	<i>Quod debetur adhuc mundo caput. ite feroces</i>	43342/44242	Cb/Bya

In einigen Fällen ergeben sich dagegen mit *ádhuc* ungebräuchliche Rhythmen, mit *adhuc* jedoch akzeptable B-Typen; z.B.:

Verg. Aen. 1, 547	<i>Aetheria, neque adhuc crudelibus occubat umbris</i>	2554/2644
Verg. Aen. 10, 855	<i>Nunc uiuo neque adhuc homines lucemque relinquo</i>	2536/2626
Ov. met. 15, 205	<i>Ludit ager, neque adhuc uirtus in frondibus ulla est</i>	3436/3526

Es zeigt sich aber, daß *adhuc* in diesen Fällen jeweils nach einem kurzen Monosyllabon steht, und wenn die Akzentuierung *ádhuc* nur nach einem Monosyllabon eine fallende (53) oder gespaltene (343) Anaklasis hervorruft, nach einem mehrsilbigen Wort aber akzeptable und sogar beliebtere Rhythmen, liegt folglich kein eindeutiges Indiz vor, daß die Akzentuierung *adhuc* gewesen sein muß, denn man könnte auch an die Möglichkeit denken, daß *ádhuc* mit dem vorangehenden Monosyllabon ein metrisches Wort bildete und seinen Akzent verlor:

Verg. Aen. 1, 547	<i>Aetheria, néque adhuc crudelibus occubat umbris</i>	2464	Aa
Verg. Aen. 10, 855	<i>Nunc uiuo néque adhuc homines lucemque relinquo</i>	2446	Ca
Ov. her. 12, 141	<i>Pertimui, néc adhuc tantum scelus esse putabam</i>	24442	Ca
Ov. am. 3, 5, 13	<i>Candidior, quód adhuc spumis stridentibus albet</i>	2446	Ca
Ov. met. 4, 582	<i>Et lacrimis pér adhuc humana fluentibus ora</i>	2464	Aa
Ov. met. 5, 50	<i>Augebat, bis adhuc octonis integer annis</i>	2464	Aa
Ov. met. 5, 453	<i>Offensa est néque adhuc epota parte loquentem</i>	2464	Aa
Ov. met. 7, 667	<i>Conueniunt, séd adhuc regem sopor altus habebat</i>	24442	Ca
Ov. met. 14, 713	<i>Et saxo, quód adhuc uiuum radice tenetur</i>	2446	Ca
Ov. met. 15, 205	<i>Ludit ager, néque adhuc uirtus in frondibus ulla est</i>	3346	Cb
Ov. trist. 4, 2, 31	<i>Ille ferox ét adhuc oculis hostilibus ardens</i>	3346	Cb
Ov. trist. 5, 11, 25	<i>Iure deos, út adhuc caeli tibi limina claudant</i>	3346	Cb
Lucan 2, 658	<i>Instat atrox ét adhuc, quamuis possederit omnem</i>	3346	Cb
Lucan 8, 214	<i>Euphraten ét adhuc securum a Caesare Tigrim</i>	2464	Aa

Gestützt auf diese Argumente vermute ich also, daß in augusteischer Zeit bereits im Einklang mit der Paenultimaregel ebenso wie *illic* und *illuc* auch *ádhuc* betont wurde. Unter welchen Bedingungen ein kurzes Monosyllabon mit einem iambischen Wort unter einen Akzent tritt, müßte noch genauer untersucht werden. Ein erster Schritt ist die Liste mit Versen vom Typus E im Anhang.

3.7.2. Unregelmäßige Klauseln

Bisher war vorausgesetzt, daß der Hexameter regelmäßig mit der rhythmischen Klausel -44 endet.³⁵⁰

Unregelmäßige Klauseln ergeben eine bunte Vielfalt weiterer Formen – sie finden sich vor allem bei Lucrez und in den Satiren des Horaz –, da die Möglichkeiten für rhythmische Kombinationen erheblich erweitert sind.³⁵¹ Diese Formen sind ebenso wie das dreisilbige Wort im Pentameterschluß dem Regulierungsbedürfnis der römischen Epiker und Elegiker gewichen.

³⁵⁰ Zu diesen regelmäßigen Klauseln gehören auf den ersten Blick auch jene beiden, die gleichwohl von den klassischen Dichtern nur sehr selten verwendet werden: *an Meliboei* (Verg. ecl. 3, 1) und *Deiopea* (Verg. Aen. 1, 72). Tamerle kann – im Einklang mit Quintilian, der inst. 9, 4, 65 fünfsilbige Klauseln als *praemolles* bezeichnet – eine gute Erklärung dafür bieten; 1936, 23: „Bei Lucrez kommen diese beiden Versschlüsse noch häufig vor und er hat allein mehr fünfsilbige Wörter und zwar lateinischen Ursprunges am Versende als alle anderen zusammen an vier- und fünfsilbigen Wörtern aufweisen. Und er hat auch fast doppelt so viele Versschlüsse an Meliboei als alle übrigen zusammengenommen. Warum haben also die Neuerer diese beiden Versausgänge mißbilligt? Offenbar aus ein und demselben Grunde, weil der Rhythmus des 5. Fußes ihnen nicht gefiel. Denn im Hexameter, dessen Ausgang dem Ganzen den Stempel der Eigenart aufdrücken und daher wirkungsvoll hervortreten soll, kommt es hauptsächlich auf den 5. Fuß an, dessen Rhythmus wuchtig und kraftvoll einsetzen muß und nicht durch einen schwächlichen Nebenakzent gebildet werden kann. Im Versausgang non potes esse, der viel mehr geduldet wird als an Meliboei, kommen zwei Tonsilben zusammen, wodurch der Rhythmus zwar gestört wird, aber an Kraft gewinnt.“

³⁵¹ Generell verweise ich in diesem Zusammenhang auf die Arbeiten Tamerles, der die unregelmäßigen Hexameterschlüsse 1936, 12ff. und 22ff. behandelt, und Soubirans, der nachweisen kann, daß die Wörter in der unregelmäßigen Klausel ihren Akzent behielten und nicht etwa anders betont wurden: Jean Soubiran, *Intremere omnem et si bona norint: recherches sur l'accent de mot dans la clausule de l'hexamètre latin*, in: *Pallas* 8 (1959), 41-59; cf. auch Soubiran 1966, 461ff. Tabellen mit allen belegten Hexameterklauseln bei Lucrez, Vergil (georg. und Aen.), Ovid (met.) und Statius (silv.) und der Häufigkeit ihres Vorkommens sowie eine ausführliche Besprechung bietet de Neubourg 1986, 66ff. In seiner Abhandlung zur Verskunst römischer Bukoliker widmet Georg v. Gries der Klausel „et mihi Damon“ ein äußerst informatives Kapitel (1998, 296ff.) und erörtert dort auch die Geschichte dieser Variante. Cf. auch Georg Graf v. Gries, *The Clausula-Type „et mihi Damon“ and the Chronology of Virgil's Eclogues*, in: *Scripta philologica uetera*, Göttingen 2004, 191-211.

Sie lassen sich grob nach den Klauselformen in drei Klauseltypen einteilen:

Typus F: Klausel -6

Typus G: Klausel -64

Typus H: Klausel -332

Eine – soweit ich sehe – vereinzelte Form ist I:

Verg. Aen. 8, 402 *Quod fieri ferro liquidoue potest electro* 246354

Die Frage, in welche rhythmische Schublade man Klauseln von der Art „si bona norint“ und andere einordnen soll, hängt davon ab, welches Wort man am stärksten betonen will.³⁵² Fälle wie

Ov. ars 2, 615f. *In medio passimque coit pecus: hoc quoque uiso
auertit uultus nempe puella suos*

Ov. rem. 809f. *Aut nulla ebrietas, aut tanta sit, ut tibi curas
eripiat; siqua est inter utrumque, nocet*

wird man sicherlich als mitunter schwache, aber regelmäßige Klauseln -44 betrachten können.

Reine Geschmackssache sind Fälle wie

Hor. Sat. 1, 2, 2 *Mendici, mimae, balatrones, hoc genus omne* 2464224,

aber ich würde auch diese für eine regelmäßige Klausel halten.

Eher nicht gilt die Annahme einer regelmäßigen Klausel für den Fall

Verg. georg. 2, 458 *O fortunatos nimium, sua si bona norint / agricolas,*

wo die Emphase auf *si* liegen müßte. Die Frage, ob *bóna* oder *nórint* stärker betont wäre, würde ich in ersterem Sinne entscheiden (64446), da Vergil hier nicht grundsätzlich die mangelnde Erkenntnisfähigkeit des Bauernstandes bedauert, der sich damals wie heute über die Schwere seines Loses beklagt, sondern den Makarismos als Einleitung für eine siebzehn Verse umfassende Aufzählung ebendieser *bona* verwendet. Man könnte aber auch im Sinne von 644424 argumentieren, daß die Bauern ohnehin im Besitz dieser *bona* sind und nur deren Erkenntnis zu ihrem Glück fehlt, wozu Vergil durch die Aufzählung didaktisch beitragen will. Aber das sind Haarspaltereien.

Mit inzwischen geschärftem Ohr läßt sich in Typus F ein Klauselrhythmus erkennen, der am Ende des Verses einen Dreivierteltakt (6, oder auch eine Unterteilung von 6 in 24 oder 42) hat. In manchen Fällen entsteht dadurch eine Vierteilung des Verses (6666), der dann ganz im Dreivierteltakt aufтанzt. In anderen Fällen entstehen zwifache Strukturen aus den üblichen zwei Dreivierteltakten und drei Zweivierteltakten, die in verschiedener Weise so angeordnet

³⁵² Cf. auch v. Gries 1998, 79.

sind, daß am Schluß nicht die übliche adoneische Klausel hörbar wird. Diese Strukturen führen zum Typus G, bei dem am Schluß weder ein Adoneus noch ein Dreivierteltakt, sondern mit der Klausel -64 ein Dreiviertel- und ein Zweivierteltakt steht, und dem besondere Schlußkraft innewohnt. Hier einige Beispiele aus Vergil, dem ersten Buch des Lucrez und den ersten beiden Satiren des Horaz:

Typus F mit Subtypen:

Wenn man so will, lassen sich die meisten Verse mit dieser Klausel trotzdem (unter Mißachtung der Klausel) als zum Typus A, B oder C gehörig einordnen; das Typuskürzel folgt der Timeline.

6666:

Lucr. 1, 374	<i>Linguant, quo possint cedentes confluere undae</i>	66624	FA
Lucr. 1, 716	<i>Quorum Acragantinus cum primis Empedocles est</i>	6666	FA
Hor. sat. 1, 1, 92	<i>Denique sit finis quaerendi, cumque habeas plus</i>	66642	FA
Hor. sat. 1, 2, 120	<i>Illam „post paulo“ „sed pluris“ „si exierit uir“</i>	66642	FA
Verg. Aen. 6, 846	<i>Unus qui nobis cunctando restituis rem</i> ³⁵³	66642	FA

24666

Lucr. 1, 116	<i>An pecudes alias diuinitus insinuet se</i>	24666	FA
Lucr. 1, 226	<i>Si penitus peremit consumens materiem omnem</i>	246624	FA
Lucr. 1, 245	<i>Dissimiles constant aeternaque materies est</i>	24666	FA
Hor. sat. 1, 1, 62	<i>Nil satis est, inquit, quia tanti, quantum habeas, sis</i>	2464242	FA
Hor. sat. 1, 1, 94	<i>Incipias, parto quod auebas, ne facias quod</i>	24666	FA

33666

Lucr. 1, 864	<i>Fiet uti cibus omnis et aridus et liquor ipse</i>	3324624	FA
--------------	--	---------	----

64446

Hor. sat. 1, 2, 107	<i>Cantat et adponit: meus est amor huic similis; nam</i>	644226	FC
Verg. georg. 2, 458	<i>O fortunatos nimium, sua si bona norint</i>	644424	FC
Verg. Aen. 2, 259	<i>Vertitur interea caelum et ruit oceano nox</i>	644442	FC

244446

Lucr. 1, 250	<i>Postremo pereunt imbres, ubi eos pater aether</i>	2444424	FC
Hor. sat. 1, 1, 46	<i>Non tuus hoc capiet uenter plus ac meus, ut si</i>	244446	FC
Hor. sat. 1, 2, 8	<i>Praeclaram ingrata stringat malus ingluuie rem</i>	2444442	FC
Hor. sat. 1, 2, 97	<i>Hoc facit insanum, multae tibi tum officient res</i>	2444442	FC

³⁵³ Vergil variiert hier Enn. ann. 307 *Unus homo nobis cunctando restituit rem* 336642, überliefert bei Macrob. Sat. 6, 23.

334446

Lucr. 1, 613	<i>Unde neque auelli quicquam neque deminui iam</i>	334446	FC
Hor. sat. 1, 1, 48	<i>Forte uehas umero, nihilo plus accipias quam</i>	334446	FC

46446

Lucr. 1, 468	<i>Inreuocabilis abstulerit iam praeterita aetas</i>	464424	FC
--------------	--	--------	----

433446

Hor. sat. 1, 2, 77	<i>Nil referre putas? quare, ne paeniteat te</i>	433446	FC
Enn. ann. 174 ³⁵⁴	<i>Tum cum corde suo diuum pater atque hominum rex effatur</i>	4334442	FC

mit Vergils Varianten:

Verg. Aen. 1, 65	<i>Aeole, namque tibi diuum pater atque hominum rex</i>	4334442	FC
Verg. Aen. 2, 648	<i>Demoror, ex quo me diuum pater atque hominum rex</i>	464442	FC
Verg. Aen. 10, 2	<i>Conciliumque uocat diuum pater atque hominum rex</i>	4334442	FC
Verg. Aen. 10, 743	<i>Nunc morere. ast de me diuum pater atque hominum rex</i>	2444442	FC

26646

Lucr. 1, 216	<i>Dissoluat natura neque ad-nihilum interemat res</i>	266442	FB
Hor. sat. 1, 1, 82	<i>Adsideat, fomenta paret, medicum roget, ut te</i>	263346	FB
Hor. sat. 1, 2, 81	<i>Sit licet, hoc, Cerinthe, tuum tenerum est femur aut crus</i>	2633442	FB

und die höchst erregte Variante 242646 für die Beteuerung, der Bock gehöre rechtens ihm, des von Menalcas eben des Diebstahls bezichtigten Damoetas, die in einen glatten Hexameter vom Typus A mit drei Zweiertakten als Nachsatz übergeht, in dem die Rechtlichkeit merklich geschmälert wird:

Verg. ecl. 3, 23	<i>Si nescis, meus ille caper fuit, et mihi Damon ipse fatebatur, sed reddere posse negabat.</i>	24233424FB	66444	A
------------------	--	------------	-------	---

Auch hier läßt sich darüber nachdenken, ob man *mihi* wirklich stark betonen muß, wo sich der Satz doch über die schwach betonten pyrrhichischen Wörter *fuit et mihi* zu *Damon ipse* hinsteigert und Damon der Eigentümer des Bocks ist und nicht wie ein Schiedsrichter zwischen zwei Praetendenten auf den Preis entscheiden muß (wem sonst sollte er ihn zusprechen?), aber ich denke, daß die Emphase auf *meus* eine leichte Emphase auf dem parallelen *mihi* rechtfertigt.

Typus G mit Subtypen:

Auffällig ist bei diesem Klauseltypus der hohe Anteil an Kolon- und Satzschlüssen sowohl bei Lucrez als auch bei Horaz, der noch weiter zu untersuchen wäre; zur Demonstration stehen die Satzzeichen bei den Beispielversen.

³⁵⁴ Überliefert bei Macrobian. Sat. 6, 10.

64464

Lucr. 1, 139	<i>Propter egestatem linguae et rerum nouitatem;</i>	64464
Lucr. 1, 750	<i>Esse quod ad sensus nostros minimum esse uidetur,</i>	64464
Hor. sat. 1, 1, 4	<i>O fortunati mercatores, grauis annis</i>	68424
Hor. sat. 1, 2, 125	<i>Haec ubi supposuit dextro corpus mihi laeuum,</i>	64464

244464

Lucr. 1, 51	<i>Semotum a curis adhibe ueram ad rationem,</i>	244464
Lucr. 1, 148	<i>Discutiant, sed naturae species ratioque.</i>	28464
Lucr. 1, 184	<i>Nec porro augendis rebus spatio foret usus</i>	244464
Lucr. 1, 544	<i>De nihilo neque quod genitumst ad nil reuocari,</i>	244464
Lucr. 1, 547	<i>Materies ut subpeditet rebus reparandis.</i>	28464

46464

Lucr. 1, 155	<i>Et quo quaeque modo fiant opera sine diuum.</i>	433464
--------------	--	--------

44664

Lucr. 1, 60	<i>Appellare suemus et haec eadem usurpare</i>	44664
Hor. sat. 1, 2, 119	<i>Non ego; namque parabilem amo uenerem facilemque.</i>	2243364

26664

Lucr. 1, 517	<i>Concilium, quod inane queat rerum cohibere.</i>	263364
Hor. sat. 1, 2, 102	<i>Ut nudam, ne crure malo, ne sit pede turpi;</i>	2633424

24864

Hor. sat. 1, 1, 39	<i>Demoueat lucro neque hiems, ignis, mare, ferrum,</i>	2453424
Hor. sat. 1, 2, 67	<i>Exclusus fore, cum Longarenus foret intus.</i>	24864

Typus H mit Subtypen:

Nicht selten findet sich die anaklastische Klausel -332, die hinsichtlich ihres Morenumfangs der regelmäßigen Klausel -44 entspricht und daher davor Rhythmen zuläßt, die aus den Typen A-E bekannt sind.

HA:

Lucr. 1, 443	<i>At facere et fungi sine corpore nulla potest res</i>	2464332
Lucr. 1, 485	<i>Sed quae sunt rerum primordia, nulla potest uis</i>	2464332
Lucr. 1, 697	<i>Cetera non credit, quae nilo clara minus sunt</i>	426435
Hor. sat. 1, 1, 56	<i>Quam ex hoc fonticulo tantundem sumere. eo fit</i>	66435

HC:

Lucr. 1, 328	<i>Corporibus caecis igitur natura gerit res</i>	2446332
Lucr. 1, 923	<i>Percussit thyrso laudis spes magna meum cor</i>	24442332
Lucr. 1, 978	<i>Quo minus quo missum est ueniat finique locet se</i>	64635
Hor. sat. 1, 1, 81	<i>Aut alius casus lecto te adflixit, habes qui</i>	244635
Hor. sat. 1, 2, 100	<i>Plurima, quae inuideant pure adparere tibi rem</i>	646332

sogar mit zwei Anaklasen (HC):

Lucr. 1, 728 *Rebus opima bonis, multa munita uirum ui* 4336332

und mit drei Anaklasen (HB):

Verg. ecl. 8, 106 *Sponte sua, dum ferre moror, cinis ipse. Bonum sit!* 3533235

Bei dieser Fülle von verschiedenen Formen wird klar, wie frei, aber auch wie unübersichtlich die Rhythmen werden, wenn der Vers nicht reguliermaßen auf 44 ausgeht. Verboten war keiner dieser Rhythmen, aber das ästhetische Bedürfnis nach erkennbar wiederkehrenden Gestalten, nach rhythmischen Zyklen also, hat dazu geführt, daß die Dichter – genauso wie für das elegische Distichon die trochäisch-iambische und damit anaklastische Klausel des Pentameters – für die epische Dichtung die daktylisch-spondeische „Norm-Klausel“ und damit eine Beschränkung der möglichen Rhythmuspermutationen einführten; Horaz setzt sich in seinen Satiren bekanntlich davon bewußt ab, weil er nicht den bündigen Rhythmus des museninspirierten Mythensängers, sondern den ungezwungenen Stammtisch-Ton des raisonnierenden Epikureers anstrebt. Allerdings ist die normierte Versklausel (*uersum concludere*) nicht das, was wirklich den Dichter ausmacht:

Hor. sat. 1, 4, 39:

*Primum ego me illorum, dederim quibus esse poetas,
excerpam numero: neque enim concludere uersum
dixeris esse satis; neque, siqui scribat uti nos
sermoni propiora, putes hunc esse poetam.
ingenium cui sit, cui mens diuinior atque os
magna sonaturum, des nominis huius honorem.*

3.7.3. Vorkommen der Hexameter-Modi bei Vergil (Aen. 4 und 8 und Eklogen) und Ovid (Met. 10, Remedia)

Der Sinn eines Verses oder eines ganzen Abschnitts führt eine Variable ein, die von der Statistik nicht erfaßt werden kann. Daher bin ich der Ansicht, daß statistische Methoden – sofern sie nicht nur der reinen Materialsuche dienen – von Dichtung eher ferngehalten werden sollten.

Weil es aber einerseits für wissenschaftliche Arbeiten so Brauch und andererseits interessant ist, folgt hier eine Tabelle,³⁵⁵ in der aufscheint, wie oft die einzelnen Modi in willkürlich gewählten Büchern vorkommen.

³⁵⁵ Für computerische Unterstützung und Bändigung des Excel-Programms danke ich herzlich Rainer Fügenstein.

TABELLE

	Ov.met.10	Verg.Aen.4	Verg.Aen.8	Verg.ecl.	Ov.rem.
Verse gesamt	739	705	713	829	407 Hexameter ³⁵⁶
A gesamt	279 (37,75%)	180 (25,53%)	215 (30,15%)	216 (26,05%)	110 (27,02%)
A	95	43	54	66	57
Aa	25	22	33	26	29
Aa0	62	46	78	44	
Ab	53	31	16	33	7
Ac	44	38	34	47	17
C gesamt	359 (48,57%)	414 (58,72%)	408 (57,22%)	478 (57,66%)	267 (65,6%)
C	136	106	124	148	114
Ca	33	66	64	91	101
Ca0	65	125	132	98	
Cb	58	40	27	50	28
Cc	67	77	61	91	24
X	9	4	5	3	-
B gesamt	88 (11,9%)	91 (12,9%)	90 (12,62%)	113 (13,63%)	27 (6,63%)
Baa	3	12	7	4	1
Bab	44	49	53	61	18
Bay	4	4	6	8	-
Bba	1	3	2	-	-
Bbb	31	9	9	14	5
Bby	1	2	2	1	-
Bya	-	5	1	2	-
Byb	3	6	10	17	3
Byy	1	1	-	6	-
D	3	-	3	5	3
E	1	2	1	1	-
F	-	1	3	5	-
G	-	6	2	7	-
H	-	2	-	1	-
I	-	-	1	-	-

Es zeigt sich, daß Hexameter vom Typus C im Epos ungefähr die Hälfte ausmachen (bei Ovid etwas weniger, bei Vergil etwas mehr), im Distichon aber deutlich häufiger sind. Dafür sind im Distichon Hexameter vom Typus B seltener. Verse vom Typus A sind bei Ovid etwas häufiger als bei Vergil.

Eine Untersuchung der Rhythmen bei absoluten Satzschlüssen (Punkt, Rufzeichen und Fragezeichen) im 8. Aeneisbuch und im 10. Metamorphosenbuch ergab:

³⁵⁶ Ich unterscheide bei Distichen nicht zwischen Aa und Aa0 sowie Ca und Ca0.

Verg. Aen. 8: Satzschlüsse am Versschluß (gesamt: 183):

A gesamt: 57 (davon: A: 13, Aa: 30, Ab: 8, Ac: 6)	31,15%
B gesamt: 19 (davon: Baa: 1, Bab: 12, Bay: 1, Bbb: 4, Byb: 1)	10,38%
C gesamt: 103 (davon: C: 31, Ca: 50, Cb: 9, Cc: 13)	56,28%
X: 1, D: 3	

Diese Prozentsätze entsprechen ungefähr der absoluten Verteilung dieser Verstypen und lassen daher keine Vorliebe erkennen. Ebenso wenig signifikant sind Satzschlüsse an Caesuren innerhalb des Verses:

Trithemimeres (gesamt: 9): Aa: 2, Ca: 3, Cb: 2, Baa: 1, Bay: 1
Penthemimeres (gesamt: 12): Ac: 1, C: 2, Ca: 4, Cc: 4, X: 1
Hepthemimeres (gesamt: 10): Ca: 3, Cb: 1, Bab: 5, Byb: 1

Bei Ovid läßt sich hingegen die interessante Feststellung machen, daß etwa die Hälfte der Verse mit Satzschluß am Versschluß dem Typus A angehört, der absolut gesehen nur der zweithäufigste (37,75%) ist:

Ov. Met. 10: Satzschlüsse am Versschluß (gesamt: 162):

A gesamt: 87 (davon: A: 36, Aa: 27, Ab: 15, Ac: 9)	53,7%
B gesamt: 15 (davon: Bab: 5, Bbb: 6, Bay: 2, Baa: 1, Bba: 1)	9,25%
C gesamt: 58 (davon: C: 23, Ca: 20, Cb: 5, Cc: 10)	35,8%
X: 1, D: 1	

Offenbar wohnt der Hemiolo für Ovids rhythmisches Empfinden eine besondere Schlußkraft inne. Musiker werden sich darüber nicht wundern, denn Schlußhemiolen sind ein bekanntes formales Charakteristikum von ungeradtaktiger Musik der Barockzeit.

Bei Satzschlüssen an Caesuren im Versinneren läßt Ovid in Met. 10 eine noch deutlichere Vorliebe für anaklastische Modi erkennen, und zwar für jeweils jene, deren Anaklasis direkt vor dem Satzschluß stattfindet, also Ab und Cb bei Trithemimeres, Cc bei Penthemimeres und Bab bei Hepthemimeres:

Trithemimeres (gesamt: 5): anaklastisch: 5 (Ab: 2, Cb: 2, Bab: 1)	100%
Penthemimeres (gesamt: 30): anaklastisch: 23 (Ac: 3, Cb: 5, Cc: 14, E: 1)	76,7%
nicht-anaklastisch: 7 (A: 1, C: 3, Ca: 2, Baa: 1)	
Hepthemimeres (gesamt: 15): anaklastisch: 15 (Cc: 2, Bab: 11, Bbb: 2)	100%

Ovid kennzeichnet also den Satzschluß innerhalb des Verses für das Ohr durch eine rhythmische Anaklasis. Das paßt zur Evidenz aus der Regulierung des Pentameters, der immer mit einem Satz- oder Kolonschluß endet: Die römischen Elegiker entschieden sich bekanntlich zunehmend für die trochäisch-iambische und damit anaklastische Klausel.

3.7.4. Beispiele

Da sich also nachweisen läßt, daß Ovid in formaler Hinsicht mit den Hexameter-Rhythmen arbeitet, liegt die Annahme nahe, daß er sie auch dazu verwendet, seine Mythen inhaltlich zu begleiten. Was beim ersten Hören sofort auffällt, ist sein Streben nach rhythmischer Variation. Nur selten haben direkt aufeinanderfolgende Verse denselben Rhythmus, und mehrere Verse desselben Typus sind meist durch Auftakte und anaklastische Elemente variiert. In manchen Passagen aber tauchen bestimmte Formen gehäuft auf, und an ihnen läßt sich der Zusammenhang mit dem Inhalt besonders gut zeigen.

Ein eindrucksvolles Beispiel findet sich in der Syrinx-Geschichte im 1. Metamorphosenbuch. Es wurde schon vor langer Zeit gesehen, daß es sich dabei quasi um eine Doublette zur kurz davor erzählten Daphne-Geschichte handelt.³⁵⁷ Beide Nymphen müssen vor einem liebeshungrigen Gott flüchten, kommen an einen Fluß und verwandeln sich dort in eine Pflanze, die dem jeweiligen Gott heilig wird. Die Wiederholung ist auf einer höheren Ebene sinnvoll, denn Merkur erzählt die in die Io-Geschichte eingelegte Syrinx-Geschichte deren Wächter Argus, um ihn einzuschläfern. Wie Argus langweilt sich also auch der Leser, der das narrative Schema bereits kennt. Merkur muß den zweiten Teil nicht einmal mehr erzählen, denn Argus schläft bereits, und Ovid bringt das Ende in Form einer Zusammenfassung, die sich durch besondere rhythmische Eintönigkeit auszeichnet.

Ov. met. 1, 699-716:

<i>„...Pan uidet hanc pinuque caput praecinctus acuta</i>		22435	Bab
<i>talia uerba refert“ – restabat uerba referre</i>	700	4354	Ac
<i>et precibus spretis fugisse per auia nympham,</i>		2464	Aa
<i>donec harenosi placidum Ladonis ad amnem</i>		646	C
<i>uenerit; hic illam cursum inpedientibus undis</i>		4246	C
<i>ut se mutarent liquidas orasse sorores,</i>		646	C
<i>Panaque cum prensam sibi iam Syringa putaret,</i>	705	6424	A
<i>corpore pro nympphae calamos tenuisse palustres,</i>		646	C
<i>dumque ibi suspirat, motos in harundine uentos</i>		646	C
<i>effecisse sonum tenuem similemque querenti.</i>		4336	Cc
<i>arte noua uocisque deum dulcedine captum</i>		3535	Bbb
<i>„hoc mihi colloquium tecum“ dixisse „manebit“,</i>	710	646	C
<i>atque ita disparibus calamis conpagine cerae</i>		646	C
<i>intér-se iunctis nomen tenuisse puellae.</i>		2446	Ca
<i>talia dicturus uidit Cyllenius omnes</i>		646	C
<i>subcubuisse oculos adopertaque lumina somno.</i>		4264	A
<i>supprimi extemplo uocem firmatque soporem</i>	715	646	C
<i>languida permulcens medicata lumina uirga.</i>		664	A

³⁵⁷ Cf. den ausführlichen Kommentar von Franz Bömer, Heidelberg 1969, ad loc.

Die lange Reihe der Verse vom Typus C wird nur an wenigen Stellen variiert, und diese sind signifikant (abgesehen von v. 705, wo sinngemäß eher *iam* als *sibi* betont ist, aber *sibi* wohl seinen Akzent behält). In den vv. 708f. wird der Rhythmus kurz anaklastisch, wohl weil hier der Klang der Schilfhalmes und damit Pans zukünftiges Lieblingsinstrument angesprochen ist. Die vv. 713f. (C-A), in denen alle Augen einschlafen, sind durch eine 48- und eine 444-Folge und damit durch recht gleichförmigen, leicht iktoiden Rhythmus gekennzeichnet (im Zusammenhang: 6464826444), der grammatikalische Satzschluß in v. 714 ebenso wie in v. 716 durch Verse vom Typus A.

Eine ganz andere Emotion begleiten rhythmische Viererelemente in der kurzen Iuno-Rede in der Callisto-Geschichte (met. 2, 471-475). Durch die Aneinanderreihung von Versen, die mit daktylisch-spondeischem Rhythmus beginnen, bekommt die Passage einen stark iktoiden Charakter, der hier bei entsprechendem Vortrag den erbosten Ton der zorngeschwellten *matrona tonantis* (2, 466) trefflich wiedergibt:

<i>Scilicet hoc etiam restabat adultera, dixit,</i>	4264	A
<i>ut fecunda fores, fieretque iniuria partu</i>	4336	Cc
<i>nota, Iouisque mei testatum dedecus esset.</i>	4354	Ac
<i>haud inpune feres: adimam tibi namque figuram,</i>	4336	Cc
<i>qua tibi quaque places nostro, inportuna, marito.</i>	22336	Cc

Im Zusammenhang gelesen ergibt die Rede eine rhythmische Phrase von 42644443364443544443364422336, und bei den gehäuften Viererelementen hört man die haßerfüllte Iuno gleichsam die Akzente durch Faustschläge auf den Tisch verstärken. Die anaklastischen Elemente sind drei sinngemäß zentrale Begriffe der Rede: *fecunda fores*, das Haupttätigkeitsfeld mit fauchender Alliteration, *Iouisque mei*, der auftrumpfende Besitzanspruch, *haud inpune feres*, die gefährliche Drohung als Kurzsatz mit anaklastischem Schluß an der Penthemimeres. Daran schließt sich noch *quaque places*, mit matronaler Verachtung für das nichtswürdige Flittchen. Der Plural *nostro* erweist, daß bereits bei antiken Göttern Freudsche Fehlleistungen vorkamen.

Im 6. Metamorphosenbuch gibt es eine Passage, die Ovid motivisch besonders am Herzen gelegen sein muß. Die Lyderin Arachne fordert Pallas Athene zum Wettweben heraus und bildet in ihrer Tapisserte eine ganze Reihe von Verwandlungssagen ab: quasi eine ikastische Version eines Metamorphosenbuches, das Ovid nicht gedichtet hat. Der erste Teil der Ekphrasis enthält Verwandlungen Iupiters und Neptuns, die durchwegs unkeuschen Zwecken dienen. Die beiden Brüder schwängern in einer Tour de force von 18 Versen 15 Damen; der Stil des Katalogs ist, vor allem im Neptun-Teil, hymnisch gefärbt. Für einen Dichter ist ein Katalog eine willkommene Gelegenheit, formale Feinarbeit zu leisten.

Ov. met. 6, 103-120:

<i>Maeonis elusam designat imagine tauri</i>	664	A
<i>Europam: uerum taurum freta uera putares.</i>	24442	Ca
<i>ipsa uidebatur terras spectare relictas</i>	646	C
<i>et comites clamare suas tactumque uereri</i>	2635	Bab
<i>adsilientis aquae timidisque reducere plantas.</i>	4354	Ac
<i>fecit et Asterien aquila luctante teneri,</i>	646	C
<i>fecit olorinis Ledam recubare sub alis,</i>	646	C
<i>addidit ut satyri celatus imagine pulchram</i>	664	A
<i>Iuppiter inplerit gemino Nycteida fetu.</i>	646	C
<i>Amphitryon fuerit cum te, Tirynthia, cepit,</i>	2464	Aa
<i>aureus ut Danaen, Asopida luserit ignis,</i>	664	A
<i>Mnemosynen pastor uarius Deoida serpens.</i>	2446	Ca
<i>te quoque mutatum toruo Neptune iuuenco</i>	646	C
<i>uirgine in Aeolia posuit; tu uisus Enipeus</i>	6442	C
<i>gignis Aloidas aries Bisaltida fallis,</i>	646	C
<i>et te flaua comas frugum mitissima mater</i>	4336	Cc
<i>sensit equum, sensit uolucrem crinita colubris</i>	3346	Cb
<i>mater equi uolucris, sensit delphina Melantho.</i>	3346	Cb

Im ersten Abschnitt weist Ovid dem Raub der Europa fünf Verse zu, drei glatte (reine Ekphrasis) und zwei anaklastische (mit emotionellem Inhalt, der der Interpretation des Betrachters bedarf: Europa ruft nach ihren Gespielinnen und fürchtet sich vor dem Wasser). Darauf folgen zehn glatte, nicht-anaklastische Verse: ein isorhythmisches Verspaar in C-Typen mit anaphorischem *fecit* am Versbeginn (Asterie und Leda), ein weiteres Verspaar A-C (Antiope) und eine Triade Aa-A-Ca (Alkmene, Danae, Aegina, Mnemosyne, Persephone), in der die beiden Randverse mit griechischen Namen beginnen, die gemäß lateinischer Paenultimaregel auf der Antepaenultima betont sind. Ab hier spricht der Dichter in zwei Triaden (signalisiert durch anaphorisches *te*, *et te* in vv. 115 und 118) Neptun an. In der ersten Triade (Kanake, Iphimedeia, Theophane) sorgt der mittlere Vers mit dem neu anhebenden *tu* für geringe rhythmische Variation in den drei C-Versen. Die zweite Triade (Demeter, Medusa, Melantho) schließt diesen Teil des Katalogs mit dreimaligem *sensit* in drei anaklastischen C-Versen, wobei die beiden Schlußverse isorhythmisch sind.

Die im Abschnitt zur Versverkettung bereits erwähnte Passage mit den wandelnden Bäumen aus der Orpheus-Geschichte im 10. Metamorphosenbuch soll hier in ihrer Gesamtheit (vv. 86-105) betrachtet werden, da sie auch sonst einen elaborierten rhythmischen Aufbau zeigt (zu Text und Rhythmuschiffren cf. Anhang). Nach einem Einleitungsvers vom Typus B – anaklastische Modi wie Bbb verwendet Ovid häufig, um den Beginn eines neuen Abschnitts zu signalisieren – folgen acht Verse vom Typus A, davon erst abwechselnd glatte und anaklastische, wobei in v. 90 der Katalog beginnt, dann die genannten vier trotz ver-

schiedener Wortgrenzen rhythmisch identischen Verse vom Modus Aa0, in denen man die Bäume buchstäblich im Reigenschritt (einer antiken Variante des Syrtos Kalamatianos?) daherkommen sieht (zu den rhythmischen Fünfer- und Siebenereinheiten cf. oben cap. 3.1). Der iktoide v. 95 wurde in metrischer Hinsicht bereits von etlichen Forschern beleuchtet.³⁵⁸ Zwei anaklastische Verse vom Modus Cc leiten zu einem Wechsel zwischen Aa0 und C-Versen über, und der Katalog endet mit zwei A-Versen, wobei der letzte anaklastisch ist. Daran schließt sich eine der kürzesten Metamorphosen des Epos, jene des Attis, in zwei C-Versen, um sofort zur Geschichte des Cyparissus weiterzugehen.

Anhand der Pygmalion-Geschichte in demselben Buch (met. 10, 243-297, cf. Anhang) läßt sich zeigen, wie Ovid einen ganzen Mythos rhythmisch quasi durchkomponiert. Auffällig sind dabei die drei identisch rhythmisierten Verspaare zu Beginn und in der Folge einige rhythmische Einheiten von je drei Versen.

vv. 243-246: Exposition. Die Überleitung von den Propoetiden zu Pygmalion und die Vorgeschichte wird in zwei isorhythmischen Verspaaren erzählt: die Entrüstung über die Propoetiden in zwei glatten Versen vom Typus C,³⁵⁹ die konsequente Eheverweigerung Pygmalions in zwei anaklastischen Versen vom B-Typus (Bab0). Die weibliche Caesura begleitet hier Begriffe der Weiblichkeit (*femineae naturae, sine-coniuge, thalami consorte*).

vv. 247-249: Thema. Pygmalion bildet seine Statue und verliebt sich. Auf einen auftaktigen C-Vers folgt ein isorhythmisches Paar Bbb-Verse mit weiblicher Caesura (auch hier wieder: *femina*).

vv. 250-253: Wiederholung des Themas. Ovid berichtet in diesen vier Versen praktisch nochmals dasselbe wie in den drei Versen zuvor (freilich mit Variationen: *mira arte – ars latet arte, miratur* und *concepit amorem – pectore haurit ignes*), diesmal in zwei Verspaaren, wobei jeweils der zweite Vers ein glatter A-Typus ist. Der Satzschluß an der Hephthemimeres in v. 252 (*arte sua*) ist durch eine Anaklasis gekennzeichnet.

vv. 254-266: Seitenthema. Die Effekte der Verliebtheit und der Katalog der Mitbringsel in 13 Versen sind mit besonderer Sorgfalt rhythmisch gestaltet. Die Schilderung beginnt mit einer Anfangsanaklasis (*saepe manus*) und hat einen symmetrischen Aufbau, der natürlich leichter optisch wahrnehmbar ist. Das Zentrum bildet der C-Vers 260; davor und danach stehen jeweils zwei Triaden. Die beiden Binnentriaden (257-259, 261-263) sind auftaktig und daher auch akustisch als solche wahrnehmbar, wobei besonders die vv. 257-259 deutlich als

³⁵⁸ Cf. Bömer 1980, ad loc.

³⁵⁹ Direkt davor stehen in vv. 238-242 fünf variierte C-Verse: Ovid gestaltet die Überleitung entsprechend dem relativen Anschluß *quas quia Pygmalion* also rhythmisch fließend, nicht mit einem erkennbaren Einsatz.

Einheit gekennzeichnet sind: alle drei beginnen mit *et* und stehen im selben Rhythmus. In den variierten vv. 261-263 flankieren zwei glatte Verse einen anaklastischen, der in *liliaquē* vor der Trithemimeres eine an dieser Stelle quasi habituelle Brevis in longo hat.³⁶⁰ Die äußeren Triaden sind ebenfalls variiert, der zweite und der dritte Vers allerdings einander jeweils ähnlich. Bei den anaklastischen vv. 254-256 beginnen der zweite und der dritte Vers mit daktylischem Rhythmus, und vor allem v. 256 hat mit 4435 (Byb) einen stark iktoiden Charakter (*oscula dat reddique putat loquiturque tenetque*: rhythmische Effemination für drei gradus amoris inclusive amentia amantis?). In der letzten Triade schließt v. 264 mit seinem Auftakt rhythmisch eng an v. 265 an. Der zweite und der dritte Vers beginnen jeweils mit einer Anfangsanaklasis (33); in v. 266 kennzeichnet sie den Satzschluß an der Trithemimeres (*cuncta decent*).

vv. 267-269: Schlußgruppe. In einer weiteren Triade (C-Verse), die den ersten Teil abschließt, berichtet Ovid, wozu Pygmalions Verliebtheit führt: die Statue landet in seinem Bett. Zwei glatte C-Verse flankieren einen anaklastischen, der das Ehemotiv der Exposition aufnimmt (*adpellatque tori sociam*).

vv. 270-279: Durchführung. Das Venusfest beginnt wie viele konkrete Szenen bei Ovid mit einer Anfangsanaklasis. Der Abschnitt ist rhythmisch und inhaltlich in drei Teile von vier-drei-drei Versen gegliedert. Die Beschreibung des Festes erfolgt in zwei Verspaaren, die – wie oben die vv. 250-253 – jeweils als zweiten Vers einen glatten A-Typus haben. Pygmalion bringt seine Bitte in drei C-Typen vor; sein schüchternes Stottern (*si di dare*) wird durch besonders kurz aufeinanderfolgende Wortakzente akustisch nachvollziehbar. In einer weiteren, anaklastisch geprägten Triade, die die Szene mit zwei variierten A-Verse im typischen Schlußrhythmus beendet, sagt Venus ihre Gewährung zu.

vv. 280-294: Reprise und Metamorphose. Die Statue liegt bei Pygmalions Heimkehr dort, wo er sie verlassen hat: im Bett. Die ersten drei Verse vergegenwärtigen durch fast durchgehende daktylische Versfüße und kurze Sätze seine Eile und atemlose Aufregung. Zwischen *oscula* und *os* liegen vier akzentrhythmische Zweiertakte (davon drei Daktylen): Pygmalions Herzklopfen. Mit dem epanaleptischen *temptatum mollescit* in kontrastierenden breiten Spondeen (die wundersame Metamorphose) beginnt auch syntaktisch ein über vier Verse gehender Satz (vv. 283-286), der (wie v. 280) mit dem weiblichen Rhythmus Bab0 (erkennbar just an dem weiblich konnotierten *mollescit*) eingeleitet ist. Das Verspaar 283-284 ist auftaktig; das Verspaar 285-286, das den gelehrten

³⁶⁰ In Ovids Metamorphosen begegnen gelänge *quē* vor der Trithemimeres: met. 3, 530 (*uulgusquē*), 4, 10 (*telasquē*), 5, 484 (*sideraquē*), 8, 527 (*uulgusquē*), 10, 262 (*liliaquē*), 10, 308 (*cinnamaquē*), 11, 36 (*sarcuquē*) und 11, 290 (*Peleusquē*), vielleicht in Anlehnung an:

Verg. Aen. 3, 91 *Liminaquē laurusque dei, totusque moueri*

Vergleich mit dem sonnenwarmen und handbearbeiteten Wachs enthält, beendet den Abschnitt in glatten A-Versen. In den nächsten beiden rhythmischen Triaden, assonierend durch *dum* und *tum* eingeleitet, beginnen jeweils der zweite und der dritte Vers anaklastisch (287-288, 291-291). Die erste Triade endet in v. 288 auch syntaktisch mit einem Satzschluß; der zusätzliche Binnensatzschluß an der Trithemimeres (*corpus erat*) ist durch Anaklasis signalisiert. Mit der zweiten Triade endet jedoch kein Satz, sondern sie geht in ein hochpoetisches Verspaar über (293-294: *sensit et erubuit tímídum qu(e)-ad lumina lumen attollens pariter cum caelo uidit amantem*), das auch rhythmisch durch den Auftakt in *attollens* eng verbunden ist. Die Modi C-Aa0 ergeben eine einprägsame Phrase von 6464646444: vier Fünfeinheiten und eine Vierereinheit. Die Elfenbeinmaid fühlt die Küsse (passiv), errötet (unwillkürlich, aber das lebendige Blut fließt bereits), und in ihr erstes Zeichen von Aktivität legt Ovid mit leichter Hand ein besonders subtiles Concetto, indem er *lumen* und *lumina* sinngemäß vertauscht: Wenn sie „ihr Licht“ zu „den Lichtern“ erhebt, gibt das in anschaulicher Weise ihre Verwirrung beim ersten Augenaufschlag angesichts der buntglitzernden Welt wieder. Wenn sie dann noch mit dem ersten Blick gleichzeitig den Himmel und den liebenden Mann sieht, ist der Hörer oder Leser so ergriffen, daß ihm die ganz unpoetische Frage entfällt, die seit Beginn der Geschichte an ihm nagte: Warum ist die Statue nicht aus Marmor? Warum betont Ovid wiederholt, daß sie aus Elfenbein geschnitzt ist? Entweder war der Elefantenzahn sehr, sehr groß, oder die Maid ist sehr, sehr klein.³⁶¹

vv. 295-297: Coda. Aus dem typischen Schlußrhythmus A in v. 294 läßt sich schließen, daß für Ovid die Geschichte hier endet. Die folgenden drei Verse, in denen kurz die weitere Gunst der Venus, die Geburt der Tochter Paphos und die Benennung der Insel erwähnt sind, leiten bereits zur nächsten Geschichte über und zeigen dies auch in den Rhythmen. Wenn man nach *adest dea* einen absoluten Satzschluß annehmen will, dann ist dieser an der Hepthemimeres durch Anaklasis signalisiert. Es folgen variierte C-Verse, die sich bis v. 300 (auch hier anaklastischer Binnensatzschluß in *dira canam*) in die Cinyras-Myrrha-Geschichte hineinziehen.

³⁶¹ Heinrich Dörrie (Pygmalion. Ein Impuls Ovids und seine Wirkungen bis in die Gegenwart, Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge G195, 1974, 12 und 17) und Franz Bömer (ad loc.) halten diese Frage für eher müßig, aber Ovid würde kaum einen auffälligen Umstand sechsmal betonen, um dann nichts damit sagen zu wollen. Der Vergleich mit dem Wachs wirkt suggestiv: Bestand die Statue vielleicht in Wirklichkeit aus Wachs und täuschte Elfenbein nur vor? Die beiden Stellen, an denen Pygmalion sie ausdrücklich nicht elfenbeinern nennt (vv. 255 *nec adhuc ebur esse fatetur* und 275 *non ausus eburnea uirgo dicere*), bekämen damit einen prägnanten Sinn; desgleichen die merkwürdige Formulierung seiner Bitte: *sit coniunx opto similis mea eburnae* läßt sich wörtlich auch als Wunsch auffassen, sie möge so aussehen als wäre sie aus Elfenbein.

Bei der Lektüre von Ovids Metamorphosen verstärkt sich mit jeder Seite der Eindruck, daß der Dichter seine Rhythmen bewußt setzt und mit ihnen spielt.³⁶² Besonders brutale Schlachtszenen (etwa beim Abschluß der Niobiden im 6. Buch oder beim Kampf der Lapithen und Kentaurer im 12. Buch) zeichnen sich durch besonders schlichte und gleichmäßige, innere Distanz und ironisches Pathos vermittelnde Rhythmen aus, emotionelle Dialoge durch abwechslungsreiche, kleinteilige Phrasen: genau so, wie es ein Hörer erwartet. Einige Passagen sind klar durchkomponiert und von der Umgebung rhythmisch abgesetzt (Medeas Zauber etwa im 7. Buch oder Polyphemus Werbung um Galatea im 13. Buch). Sie hier genau zu besprechen würde aufgrund ihrer Länge den Rahmen dieser Arbeit sprengen; das soll jedoch in separaten Beiträgen nachgeholt werden.

3.8. Die Struktur des Elegischen Distichons

Die regelmäßige Hexameter-Klausel wird von der Forschung als selbstverständlich hingenommen, da sie mit dem angenommenen Iktus oder Versrhythmus übereinstimmt. Über sie wurde bereits so viel geschrieben, daß eine ausführliche Besprechung hier entfallen kann. Anders steht es mit der Pentameterklausel, die in der Forschung eher stiefmütterlich behandelt wird,³⁶³ wohl weil hier nicht so einfach dem Iktus die Vaterschaft unterschoben werden kann. Für

³⁶² Kurioserweise erscheinen etwa an zwei Stellen mit heftigen Regenfällen mehrere aufeinanderfolgende Verse mit Anfangsanaklasis; in der Beschreibung des triefenden Notus in der Großen Flut, Ov. met. 1, 266ff.:

<i>Barba grauis nimbis, canis fluit unda capillis</i>	33442	Cb
<i>fronte sedent nebulae, rorant pennaequae sinusque.</i>	3346	Cb
<i>utque manu lata pendentia nubila pressit,</i>	3364	Ab
<i>fit fragor: hinc densi funduntur ab aethere nimbi.</i>	22264	A

und in der Beschreibung des Wolkenbruchs auf dem Meer, der Ceyx das Leben kosten wird, Ov. met. 11, 514ff.:

<i>Iamque labant cunei, spoliataque tegmine cerae</i>	3364	Ab
<i>rima patet praebetque uiam letalibus undis.</i>	3535	Bbb
<i>ecce cadunt largi resolutis nubibus imbres,</i>	3364	Ab
<i>inque fretum credas totum descendere caelum,</i>	3346	Cb
<i>inque plagas caeli tumefactum ascendere pontum.</i>	3364	Ab
<i>uela madent nimbis, et cum caelestibus undis</i>	33-10	Xb
<i>aequoreae miscentur aquae. caret ignibus aether...</i>	26332	Bab0

Drei Ab-Verse stehen mit jeweils anderen b-Versen im Wechsel, und die Passage endet anaklastisch mit einem Binnensatzschluß an der Hephthemimeres.

³⁶³ Isidor Hilberg widmete dem Pentameter ein gewichtiges Buch: Die Gesetze der Wortstellung im Pentameter des Ovid, Leipzig 1894, Bertil Axelsson dem Pentameterschluß 1958 einen Aufsatz. In jüngerer Zeit erschien ein ausführliches Werk über das elegische Distichon: Jesús Luque Moreno, El dístico elegíaco: lecciones de métrica latina, Madrid 1994. Ein Überblick über die Theorien zum Verhältnis Akzent-Iktus findet sich hier p. 79ff.; der Autor hält Wortakzente für irrelevant.

die Entwicklung der trochäisch-iambischen Sequenz am Versschluß wurde, soweit ich sehe, in der traditionellen Metrik noch keine befriedigende Erklärung gefunden. Von manchen wird das Phänomen als uninteressant abgetan³⁶⁴ oder mit wirren Erläuterungen³⁶⁵ versehen. Den erhellendsten Einblick bietet wie immer Tamerle, der sein Prinzip der Klauselvermeidung hier besonders eindrücklich nahebringen kann.³⁶⁶

Bernays gibt keine Erklärung für die Regulierung der Klausel, aber eine typologische Systematisierung des Pentameters, vor allem im Hinblick auf das erste Hemiepes, die allerdings ungenau ist.³⁶⁷

³⁶⁴ Drexler 1967, 113: „Von den beiden Kola des Pentameters ist das zweite, da es immer mit einem iambischen Wort schließt, außerordentlich eintönig. Im ersten Buch der Amores kommen vor: die Form *praetulit auctor opus* 132mal, *poena duobus erit* 127mal, *non tua turba sumus* 62mal, *conveniente modis* 33mal, *quisquis ad arma facit* 26mal, *tot Cytherea preces* 4mal, *ut sit apertus habet* 1mal, 10, 16. Fragen stellen sich nicht.“

³⁶⁵ Axelson verheddert sich in einer zyklischen Begründung; 1958, 131: „[...] fünfsilbige Hexameterschlüsse wie *Tyndaridarum*, in denen *singulis verbis bini pedes continentur*, bezeichnet Quintilian 9, 4, 64 als *praemolles*; d.h.: der Mangel an einem Einschnitt liess sie als rhythmisch lax erscheinen. Verwendet man nun das auf den Pentameter- und Trimeterschluss, so dürfte es ohne weiteres einleuchten, warum die elegante Technik die einschnittlosen viersilbigen Schlusswörter aus dem Spiele versetzt (oder doch, wie Seneca, nur ungeru zuließ). Ferner: erfolgte der Einschnitt vor einem Dreisilbler, so musste er im Pentameter männlich, im Trimeter weiblich sein; in beiden Versen (wie an der entsprechenden Stelle des Hexameters) war aber ein sog. Zeugma, das genau den umgekehrten Einschnitt bewirkte, im Pentameter einen weiblichen, im Trimeter einen männlichen. So fielen auch die dreisilbigen Schlusswörter weg – nur dass Seneca sie relativ gern dort zulässt, wo er die zeugmatische Zäsur mit Hilfe der Synaloephe überbrücken kann, – und da die einsilbigen aus leichtverständlichen Gründen nicht in Betracht kamen, blieben nur die zweisilbigen: *arma tulit, armis tulit*.“ Als Zeugma ist hier „metrische Brücke“ zu verstehen, als „zeugmatische Zäsur“ wohl der Verstoß gegen diese Brücke. Axelson müßte allerdings erklären, wie es zu dieser Brücke überhaupt kommt.

Luque verbreitert sich über das Verhältnis von metrischer Form (das ist: markierte Versfüße) und rhythmischen Einheiten der Sprache (Akzente) und leugnet die Relevanz der letzteren; 1994, 84: „Ni aquí ni en ningún otro caso de la versificación latina de época clásica se puede olvidar que el acento no es un elemento relevante para la forma rítmico-métrica de los versos: la relevancia pertenece sólo a la cantidad silábica; en consecuencia, no hay que perder de vista que, en esta cuestión de los bisílabos finales del pentámetro y sus posibles consecuencias acentuales para el segundo hemistiquio del verso, nos estamos moviendo en el nivel de la *composición* y no en el de la *forma métrica* y estamos hablando de unos hechos (dimensiones de las palabras, distribución de sus acentos en el esquema métrico cuantitativo) que se producen al entrar en relación dicha forma métrica y sus unidades (los pies con sus tiempos marcados y no marcados) con las unidades rítmicas naturales del lenguaje (las palabras, con sus sílabas tónicas -marcadas- y átonas).“

³⁶⁶ Tamerle 1936, 48-72.

³⁶⁷ Strukturtypen des Pentameters bei Properz und Strukturen des Hemiepes in Ovids Elegien, in: Ludwig Bernays, *Ars poetica*. Studien zu formalen Aspekten der antiken Dichtung,

trochäische Hexameterklausel, an die noch ein Iambus anschließt: $\underline{\text{u}} \sim | \underline{\text{u}} \text{v} + \text{v} \sim$, was aus dem Pentameter eine Art gerafften Hexameter macht (Hemipepes + Hexameterklausel + Schlußiambus).³⁷⁰

Die Anordnung der Takte ist im Pentameter (außer in den wenigen Fällen, wo die beiden Hälften gleich gebaut sind, also die erste ebenfalls anaklastisch auf 33 endet) symmetrisch: An zwei fixe viermorige Zweiertakte im Zentrum (Spondeus–Daktylus oder Anapäst–Daktylus) fügen sich davor und danach je ein sechsmoriger Dreiertakt, wobei der erste genauso wie beim Hexameter in Auftakt und Zweiertakt (24) oder Duole (33) zerlegt werden kann, der letzte aber immer als Duole erscheint.

Es ergeben sich vier mögliche Formen des regulierten Pentameters:

- | | |
|---------------|--|
| 64433 | Typus P Normaltypus (mit Subform 424433) |
| Ov. ars 1, 60 | <i>Mater in Aeneae constitit urbe sui</i> |
| 244433 | Typus Pa auftaktig ³⁷¹ |
| Ov. ars 1, 10 | <i>Sed puer est, aetas mollis et apta regi</i> |
| 334433 | Typus Pb symmetrisch |
| Ov. ars 1, 4 | <i>Arte leues currus: arte regendus amor</i> |
| 433433 | Typus Pc „Doppelschlußfunktion“ ³⁷² |
| Ov. ars 1, 18 | <i>Saeuus uterque puer, natus uterque dea</i> |

³⁷⁰ Cf. Tamerle 1936, 59: „Der Pentameter bildet die denkbar günstigste Ergänzung des Hexameters; denn in seiner 2. Vershälfte können nicht nur alle regelmäßigen Versschlüsse des Hexameters verwendet werden, sondern auch alle jene, die aus besonderen Gründen aus dem Hexameterausgang verbannt sind:

T. I. 1. 64: *vincta nec in tenero stat tibi corde silex,*

70: *iam veniet tenebris Mors adoperta caput,*

74: *non pudet et rixas inseruisse iuvat.*

Die 3 Schlußreihen *stat tibi corde...*, *mors adoperta...*, *inseriruisse...* stehen bekanntlich auf der Liste der zu meidenden Versausgänge.“

Einen Einfluß der Hexameterklausel schließt auch Luque nicht aus; 1994, 85: „Para la consolidación de dicha tipología verbal puede que no haya sido ajena la correspondencia entre la cadencia del hexámetro (-vv-x) y la primera parte del hemistiquio (-vv-v) y el peso que aquella (con su clara estructura rítmica de cadencia, reforzada además por una regularidad acentual redundante) puede haber ejercido sobre ésta, que también tenía un esquema cuantitativo fijo y las mismas probabilidades de regularización acentual, si terminaba con ella palabra, es decir, si se la hacía seguir de bisflabo.“

³⁷¹ Der Auftakt bewirkt, daß mit 444 drei Zweiertakte aufeinanderfolgen, was einen iktoiden Eindruck hervorruft. Diese Zweiertakte sind zum angenommenen Iktus im Hemipepes synkopisch versetzt.

³⁷² Diese Form ist selten, und ihre beiden Glieder haben oft auch inhaltliche Parallelen.

Ihre Häufigkeit in Ovids *Remedia*:

P	156
Pa	54
Pa0	139
Pb	42
Pc	16

Die rhythmischen Einheiten sind im Pentameter hinsichtlich ihrer Dauer absteigend angeordnet; in Notenwerten: drei Viertel (oder Auftakt und zwei Viertel oder Duole), zwei Viertel, zwei Viertel, drei Achtel, drei Achtel, wobei die Duole am Schluß dem Vers eine gewisse Leichtigkeit und Anmut verleiht. Das paßt gut zur Vorliebe Ovids, den Pentameter im Gegensatz zu Tibull mit relativ unbetonten Wörtern wie Possessivpronomina oder Hilfszeitwörtern zu schließen.³⁷³ Vielleicht empfand er die möglichst unakzentuiert fallende Coda und den symmetrischen Spannungsbogen im Vers als besonders elegant.

Die Struktur des Distichons läßt sich also folgendermaßen schematisch darstellen:

Die häufigste Form des Hexameters, die die Typen A und C einschließt, besteht, wie oben in cap. 3.2 gezeigt, aus zwei Teilen, als deren Grenze die Penthemimeres fungiert:

— ∞ — — — | ∞ — ∞ — — —

Die beiden Teile bestehen (mit Ausnahme der Modi Ac und Cc, bei denen der Rhythmus direkt vor der Penthemimeres anaklastisch ist) aus einem frei akzentuierten sechsmorigen Element und einer fix akzentuierten Klausel; zur Erinnerung:

Hexameter-Vorderteil: — ∞ — + — — (= Hemiepes)

Hexameter-Hinterteil: ∞ — ∞ + — — —

Ähnlich läßt sich der Pentameter aufteilen:

— ∞ — — — | — ∞ — — —

Hier liegt aber eine andere Art von Verwandtschaft der beiden Teile vor: Sie sind den Quantitäten gemäß spiegelsymmetrisch, wobei im zweiten Teil einem viermorigen Element die trochäisch-iambische und damit akzentregulierte Klausel folgt, der erste Teil aber dem Vorderteil des Hexameters bis zur Penthemimeres entspricht.

Pentameter-Vorderteil: — ∞ — + — — (= Hexameter-Vorderteil, Hemiepes)

Pentameter-Hinterteil: — ∞ + — — —

³⁷³ Cf. Axelson 1958, 131ff.

Das viermorige Element vor der Klausel ist wieder theoretisch frei akzentuierbar, in der Praxis aber trägt der Pentameter fast immer einen Akzent auf der Silbe nach der Versfuge,³⁷⁴ und das Pentameter-Hinterteil macht aus diesem Grund als ganzes den Eindruck einer regelmäßig wiederkehrenden Klausel, die als Klausel des gesamten Distichons fungiert.³⁷⁵

Es ergibt sich daher für das elegische Distichon eine vierteilige Struktur,³⁷⁶ bei der der erste und der dritte Teil (Hexameter und Pentameter jeweils bis zur Penthemimeres) formal analog sind und der zweite und der vierte Teil jeweils die Klausel beinhalten:

– ∞ – – | ∞ – ∞ – ∞ – ∞

– ∞ – – | – ∞ – ∞ –

oder:

Hemipees + Hexameter-Hinterteil (mit Hexameterklausel)

Hemipees + Pentameter-Hinterteil (mit Pentameterklausel)

Nennt man das Hemipees a und die Hinterteile respektive b und c, dann könnte man ein elegisches Distichon als rhythmische Strophenform mit der Struktur a₁-b-a₂-c bezeichnen.

Diese Teile sind mitunter durch Homoioteleuta an Penthemimeres und/oder Versschluß hervorgehoben;³⁷⁷ z.B.:

Ov. rem. 111f.	<i>Quam laesus fuerat, partem Poeantius heros Certa debuerat praesecuisse manu</i>	(Reim a ₁ -a ₂)
Ov. rem. 177f.	<i>Aspice labentes iucundo murmure riuos; Aspice tondentes fertile gramen oues.</i>	(Reim a ₁ -a ₂)
Ov. pont. 4, 9, 111f.	<i>His ego do totiens cum ture precantia uerba, Eoo quotiens surgit ab orbe dies.</i>	(Reim a ₁ -a ₂)

mit verschiedenen Quantitäten:

Tib. 1, 4, 15f.	<i>Sed ne te capiant, primo si forte negabit, Taedia: paulatim sub iuga colla dabit.</i>	(Reim b-c)
Ov. am. 3, 11, 41f.	<i>Aut formosa fores minus, aut minus inproba, uellem; Non facit ad mores tam bona forma malos.</i>	(Reim a ₁ -a ₂)

³⁷⁴ Es gibt seltene Ausnahmen, wo in der zweiten Hälfte des Pentameters der Akzent auf die zweite Silbe fallen dürfte; z.B.:

Ov. rem. 242 *Et rus et comites et uia longa dabit*

Ov. rem. 378 *Seu celer, extremum seu trahat ille pedem*

³⁷⁵ So auch Tamerle 1936, 57f.

³⁷⁶ Das elegische Distichon als viergliedrige rhythmische (allerdings iktierte) Strophe sah bereits Ernst Eichner 1875, 3ff. Cf. auch Luque 1994, 93.

³⁷⁷ Cf. Eichner 1875, 38; Luque 1994, 94. Zu Beispielen von Leoninischen Hexametern cf. den respektiven Abschnitt weiter oben.

<i>Saeuus uterque puer, natus uterque dea.</i>		⋮⋮⋮⋮-	-433	Pc
<i>Sed tamen et tauri ceruix oneratur aratro,</i>		⋮⋮-⋮-⋮-⋮⋮⋮⋮⋮⋮⋮	2446	Ca
<i>Frenaque magnanimi dente teruntur equi;</i>	20	⋮⋮-⋮-	-64	P
<i>Et mihi cedet Amor, quamuis mea uulneret arcu</i>		-⋮⋮⋮⋮/⋮⋮⋮⋮⋮⋮-	22336	Cc
<i>Pectora, iactatas excutiatque faces.</i>		⋮⋮/⋮-⋮-	-64	P
<i>Quo me fixit Amor, quo me uiolentius ussit,</i>		⋮-⋮⋮⋮/⋮-⋮⋮⋮⋮⋮⋮	4336	Cc
<i>Hoc melior facti uulneris ultor ero:</i>		⋮⋮-⋮-⋮-	-244	Pa
<i>Non ego, Phoebe, datas a-te mihi mentiar artes,</i>	25	⋮⋮⋮⋮⋮-⋮-⋮⋮⋮⋮⋮-	4336	Cc
<i>Nec nos aerae uoce monemur auis,</i>		⋮-⋮-⋮-	-64	P
<i>Nec mihi sunt uisae Clio Cliusque sorores</i>		⋮⋮-⋮-⋮-⋮-⋮-⋮⋮⋮-	646	C
<i>Seruanti pecudes uallibus, Ascra, tuis:</i>		-⋮-⋮-	-244	Pa
<i>Vsus opus mouet hoc: uati parete perito;</i>		⋮⋮⋮-⋮/⋮-⋮-⋮⋮⋮-	3346	Cb
<i>Vera canam: coeptis, mater Amoris, ades!</i>	30	⋮⋮⋮/⋮-	-334	Pb
<i>Este procul, uitae tenues, insigne pudoris,</i>		⋮⋮⋮/⋮-⋮-⋮-⋮/⋮-⋮⋮⋮-	3346	Cb
<i>Quaeque tegis medios, instita longa, pedes.</i>		⋮⋮⋮-⋮-	-334	Pb
<i>Nos uenerem tutam concessaque furta canemus,</i>		⋮⋮-⋮-⋮-⋮⋮⋮⋮⋮⋮	2464	Aa
<i>Inque meo nullum carmine crimen erit.</i>		⋮⋮-⋮-⋮-	-334	Pb

Es beginnt schwungvoll mit gehäuften Anaklasen in den ersten beiden Distichen: in den Hexametern Cb und Bbb und im zweiten Distichon sogar im Pentameter mit der Anapher *arte*. Die aufmüpfige Reaktion Amors auf seinen neuen Hauslehrer in vv. 9f. steht in einem seltsam kraftlosen Hexameter (die monosyllabische Folge von *est et qui mihi* macht auf der Ebene des Rhythmus klar, daß der kleine Amor keine Chance gegen den großen Ovid hat) von undefinierbarem Typus (weder *et* noch *qui* sind überzeugende Akzentsilben) und wird von zwei Distichenpaaren vom Hexametertypus C gerahmt: davor der Vergleich mit den legendären Wagenlenkern, danach der Vergleich mit der legendären Lehrzeit des Achilles bei Chiron (v. 11 und v. 13 sind in Quantitäten- und Akzentabfolge analog gebaut: 2446 DDDS). Nach der burlesken Szene (in einem Bab-Hexameter mit Akzent auf dem Longum III und einem iktoiden Pentameter), die uns die Rohrstabersschläge vor Augen führt, die Chiron jenen Händen appliziert, die später Hector besiegen werden, erscheint genau in der Mitte der Passage (vv. 17f. von 34 Versen) die zentrale Aussage des Prooemiums: *ego sum praeceptor Amoris* in einem Distichon dessen Pentameter zwei rhythmisch identische und inhaltlich parallele Hälften 433³⁷⁹ hat.

Nach einem glatten Distichon 19f., das den Modus Ca weiterführt (ruhig, aber fast bedrohlich ruhig, mit sechs R, der *littera canina*, allein im Hexameter), folgt zunächst ein Distichenpaar mit Hexametern im Modus Cc, in denen sich Ovid und Amor im Zweikampf zu behaupten suchen. Im nächsten Distichenpaar

³⁷⁹ Derartige Verse mit Daktylus am Beginn finden sich in diesem Buch nur noch vv. 66, 146, 268, 322, 288, 424, 426, 472, 576, 578, 586, mit Spondeus am Beginn vv. 78, 350, 432, 596, 630.

weist Ovid den sonst üblichen Topos der Dichterinspiration in aller Bescheidenheit von sich, wobei das Apollon-Distichon noch den beschwingten, anaklastischen Rhythmus der vorangehenden Hexameter fortsetzt. Das Musen-Distichon 27f. ist wieder ruhig vom Typus C, aber dann folgen gegen den Schluß der Passage hin zwei Distichen, bei denen sich jeweils sowohl die Hexameter als auch die Pentameter mit dem anaklastischen Rhythmus 334 im Hemiepes zur begeisterten Herbeirufung der Göttin Venus und zur Wegweisung der ehrbaren Matronen aufschwingen (oder vielmehr, wenn man Ovid wörtlich nimmt, zur frivolen Aufforderung – an Venus pudica oder an die Matronen? –, ihr ehrbares Gewand zu entfernen und hüllenlos dem fröhlichen Treiben beizuwohnen). Das Schlußdistichon bremst im Brustton der Überzeugung, nichts Unerlaubtes zu tun, mit einem auftaktigen Hexameter vom Typus A nach einer langen Reihe von Hexametern vom Typus C, wobei der Schlußpentameter wieder den Rhythmus 334 aufnimmt.³⁸⁰

Interessant ist vor allem auch, daß im Kontrast zu diesem bewegten Prooemium der didaktische Teil, der in v. 35 noch mit einem Bab-Vers anhebt (die Anaklasis ist hier das Signal für den Neubeginn, so wie häufig bei Ovid), dann bis zum v. 55 über 20 Verse hin (abgesehen von den Pentameterklauseln) völlig ohne Anaklases verläuft.

Noch ein Wort zur Aufführungspraxis:

Das Distichon besteht aus zwei verschieden langen Versen: der Pentameter hat im Gegensatz zum Hexameter nicht 24, sondern nur 20 Moren. Könnte es sein, daß aus Gründen der rhythmischen Balance bei der Rezitation nach dem Pentameter eine Pause von 4 Moren (2 Longae) gemacht wurde, um Atem zu holen und die fehlende Zeit auf die Dauer des Hexameters zu ergänzen?

Da das Distichon fast immer eine Sinneinheit ist und der Pentameter einen Satz schließt, stünde diese Annahme nicht im Widerspruch zu Quintilian, der jedenfalls in der Prosa-Praxis des Redners nach jeder Klausel eine Pause erwartet.³⁸¹ Eine viermorige Pause nach dem Pentameter würde sich, wenn man den häufigsten Typus des Hexameters zugrundelegt, folgendermaßen auf das rhythmische Ganze auswirken:

³⁸⁰ Zur Schlußkraft des Typus A bei Ovid cf. weiter oben cap. 3.7.3.

³⁸¹ Quint. inst. 9, 4, 61f.: *Et in omni quidem corpore totoque, ut ita dixerim, tractu numerus insertus est: neque enim loqui possum nisi e syllabis breuibus ac longis, ex quibus pedes fiunt. Magis tamen et desideratur in clausulis et apparet, primum quia sensus omnis habet suum finem, poscitque naturale interuallum quo a sequentis initio diuidatur, deinde quod aures continuam uocem secutae, ductaeque uelut prono decurrentis orationis flumine, tum magis iudicant cum ille impetus stetit et intuendi tempus dedit. Non igitur durum sit neque abruptum quo animi uelut respirant ac reficiuntur. Haec est sedes orationis, hoc auditor expectat, hic laus omnis declamantium.*

An den Hexameter vom Typus C 64644 schließt sich die Grundform des Pentameters 64433(+4) – bzw. mit zusammengefaßter Anaklasis: 6446(4) – an und ergibt eine chiasmisch angeordnete Struktur der Form 64-644-644-6(4), oder anders gesagt: eine Folge von Fünfertakt, Siebenertakt, Siebenertakt, Fünfertakt.

In den verschiedenen Modi werden diese Einheiten jeweils variiert.

Vielleicht hat Ovid um dieser analogen Struktur willen zwei Drittel seiner Hexameter in Distichen im Typus C gedichtet, im Gegensatz zu nicht einmal der Hälfte in den durchgehend hexametrischen Metamorphosen.

Eine solche Pause und die Folgerungen daraus hinsichtlich der Struktur des Distichons sind natürlich reine Spekulation, aber das Ergebnis ist ästhetisch sehr befriedigend, wenn man es ausprobieren mag.

Und wenn wir schon bei Spekulationen sind:

3.9. Parenthese für Musiker: Vergleiche zwischen Musikalischen Strukturen und Lateinischen Versrhythmen

Manche seriöse Philologen werden das folgende vielleicht für Voodoo-Forschung halten, aber ich schreibe diese Parenthese trotzdem nieder, weil solche und ähnliche Überlegungen (meistens im Halbschlaf) bei meiner Untersuchung der lateinischen Versrhythmen äußerst inspirierend gewirkt haben, und ich bin den zuständigen Loa zutiefst dankbar. Die Wissenschaftlerin in mir wendet sich natürlich mit Grausen ab, während die Musikerin ebendortselbst diese Spielereien sehr spannend und vergnüglich findet. Wer sich also vor interdisziplinärem Unfug fürchtet, möge diese Parenthese bitte überblättern; für alle anderen: Die großen Radaloa, Hermes-Legba und Apollon-Locho Atissu, werden uns beschützen!

Klammer auf:

Wenn wir nochmals auf den Beginn von Dowlands Gaillarde (cf. oben cap. 2.1) zurückkommen und die rhythmischen Einheiten in Timeline-Chiffrenform darstellen, ergibt sich aus der rhythmischen Abfolge der betonten Silben in Dowlands Komposition bei dem Vers *Cán she excúse my wróns with Vírtue's cloák* die Timeline 64446 und bei dem Vers *Sháll I cáll her goód wén she próves unkínd* die Timeline 334446.

Diese rhythmischen Phrasen zeigen Ähnlichkeiten mit dem ebenfalls 24 Moren umfassenden Hexameter, der im speziellen Fall die unregelmäßige Schlußklausel „si bóna norint“ hat. Wenn man von den sechsmorigen Schlußsilben (*cloak, kind* etc.) und den punktierten Elementen (*-cuse my, fires which* etc.) der Gaillardphrasen absieht, die im Hexameter nicht vorkommen können, den englischen „Spondeen“ *wrongs with* und *virtue's* die lateinischen Anapäste *nímium* und *súa si* entgegenstellt und den Schlußton perkussionsartig durch den

Diese Vergleiche sind grundsätzlich extravagant, helfen aber, wenn man sich mit dem Gedanken vertraut machen will, daß der Hexameter eine „zwiefache“ Rhythmusstruktur hat. In der modernen abendländischen Musik sind derartige Rhythmen ungebräuchlich, aber vorhanden (wie eben in der „Westside Story“). Eine zwangsläufige evolutionäre Verbindung ist hier natürlich nicht zu konstruieren, obwohl der Gedanke verführerisch ist, daß die Gaillarde sich gerade in der Zeit des Renaissance-Humanismus entwickelte, als die neulateinische Dichtung ihre Hochblüte entfaltete und die Lektüre von klassischer Dichtung zum guten Ton gehörte. Der Verführung leichter widerstehen läßt sich hinsichtlich der afrikanischen Timelines, auch wenn man vielleicht – getreu den Grundsätzen einer entsprechend der „Fringe Archaeology“ noch zu etablierenden „Fringe Philology“ – daran denken mag, daß sich die klassische Kultur in Nordafrika viel länger lebendig erhalten hat als in Europa.³⁸³

Geradezu heroisch freilich wird dieser Widerstand hinsichtlich der indischen Talas,³⁸⁴ wenn man an den im *dhrupad*-Gesang, dem ältesten lebendigen musikalischen Stil Nordindiens, verankerten zwölfzeitigen *cautāl* denkt. *Cautāl* bedeutet „vier Schläge“, die im Rhythmus 4+4+2+2 erfolgen: eine analoge Aufteilung zum Hexameter-Grundtypus B: 8844.

Der Begriff *dhrupad* ist von den Sanskritwörtern *dhruva-* („geordnet, fixiert“) und *pada-* („Wort“) herzuleiten und verweist auf die metrisch genau strukturierte Form von Wort und Melodie in den Versen. Die ältesten erhaltenen Kompositionen stammen von Tan Sen (ca. 1500-1589), der den Stil aus Gwalior, wo er seit dem 14. Jahrhundert faßbar ist, an den Hof von Großmogul Muhammad Akbar (1542-1605) brachte.³⁸⁵ Themen der *dhrupad*-Kompositionen sind Götterhymnen, aber auch Heldenlieder und Herrscherpanegyrik. Vor einem

³⁸³ Ein interessanter Hinweis findet sich im Kapitel zur indoeuropäischen Poetik in Benjamin W. Fortson IV, *Indo-European Language and Culture. An Introduction*, Blackwell Textbooks in Linguistics 19, 2004, 29: „In his artistic roles and his relationship to his patron, the IE poet is closely paralleled by the griots, poets and transmitters of traditional knowledge in western Africa.“

³⁸⁴ Zu den indischen Versformen und Verbindungen zur klassischen Poesie cf. das Kapitel „Quantitative Verse – Indian“ in Beare 1957, 66ff. Eine Untersuchung der indischen Versmaße – vor allem der *śloka-* des Rāmāyaṇa, die in zwei sechzehnsilbige Verse = vier achtsilbige *pāda-*, die wieder in zwei *gāṇa-* von je vier Silben geteilt werden – wäre ein dringendes Desiderat. Chlodwig Werba danke ich für den Hinweis auf einen Aufsatz von Hermann Jacobi, *On Indian Metrics*, in: *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 5 (1891), 147-153 = *Kleine Schriften I* (1970), 127-133, der den Iktus für indische Metren ablehnt. Cf. zu indoeuropäischen Formen auch: Martin L. West, *Greek Poetry 2000-700 B.C.*, in: *Classical Quarterly* 23 (1973), 179-192; Ders., *Greek Metre*, Oxford 1982, 1ff.

³⁸⁵ Dies und die folgenden musikologischen Angaben stammen aus: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 1980, vol. 9, 87-123.

Zu den 12 *mātrā*-s (markiert durch die vier Schläge 4+4+2+2 der *vibhāga*-s) tritt dabei eine Art Kontrapunkt, in dem, wie man der Legende zum Diagramm entnimmt, die erste und die zweite *mātrā*- durch klingende Schläge mit beiden Händen betont sind. Die fünfte *mātrā*-, die den *vibhāga*-Schlag hat, wird in zwei gedämpfte (daher leisere) Schläge (*ti ta*) aufgelöst, dafür aber die sechste *mātrā*-wieder durch einen klingenden beidhändigen Schlag betont. Die beiden Schlußelemente 2+2 werden ebenfalls aufgelöst: Die Formel *ṭṭakaṭa GAdiGANā* (betont sind die beiden *GA*-Silben) ist ein Standardschluß, der in anderen *dhrupad*-Talas ebenfalls vorkommt und funktionell an die Hexameterklausel erinnert.

Es ergibt sich ein Rhythmus, der auf 12 Zeiten die Schläge eins, zwei, sechs, elf und zwölf betont, also ein Rhythmus-Schema von 1+4+5+1+1 und damit eine Teilung, die im Gegensatz zu den *vibhāga*-Schlägen 4+4+2+2 eher einer Teilung in 5+7 entspricht, die im Hexameter besonders beliebt ist (Typus C).³⁸⁷ Wenn man nach Hexameterschema 24 Zeiten rechnet, entspricht das einer Timeline von 286422, die bei Lucrez häufig vorkommt; z.B.:

Lucr. 1, 79	<i>Opteritur, nos exaequat uictoria caelo</i>	28644
Lucr. 1, 348	<i>In saxis ac speluncis permanat aquarum</i>	28644
Lucr. 1, 353	<i>Per truncos ac per ramos diffunditur omnis</i>	28644
Lucr. 1, 573	<i>Principio fundamenti natura carebit</i>	28644
Lucr. 1, 594	<i>Incertum quoque iam constet quid possit oriri</i>	28644

Im *khayāl*-Stil, der seit dem 18. Jahrhundert belegt ist und von der Thematik eher Liebesgeschichten behandelt, findet sich hingegen der ebensolange *ektāl*, bei dem die zwölfzeitige Struktur dieselben *vibhāga*-Schläge mit einem anderen *thekā*- aufweist (cf. Diagramm), der diesmal zwar die 4+4+4-Struktur der *vibhāga*-s aufnimmt und dabei die ersten und die letzten 4 aufeinander abstimmt, aber gleichzeitig den Zyklus durch Rhythmus und Tonfarbenabfolge in zwei Hälften von 6+6 teilt.

Hier drängt sich ein Vergleich zwischen den *dhrupad*- und *khayāl*-Varianten über denselben *vibhāga*-s einerseits und dem heroischen (5+7, Typus C) und dem bukolischen (4+4+4, Typus B) Hexameter über denselben Versfüßen – und hier denken wir ausnahmsweise gerne an eine hörbare Markierung der *ictus* durch Paschen! – dermaßen keck auf, daß ich um meiner Reputation willen diese Parenthese jetzt lieber schleunigst schließe, gedenkend der goldenen Worte Quintilians inst. 1, 12, 14ff.: *Nam nec ego consumi studentem in his artibus uolo: nec moduletur aut musicis notis cantica excipiat, nec utique ad minutissi-*

³⁸⁷ Zu den polymetrischen Strukturen der ältesten Talas cf. Thomas Kintaert, Die Prinzipien der rituellen Rhythmik der altindischen Kunstmusik, anhand des tāla-Abschnitts des Dattilam, Diplomarbeit, Universität Wien 2000, und Ders., The coordination of musical and scenic elements in the ritual preliminaries (pūrvaraṅga) of the ancient Indian theatre, Dissertation, Universität Wien 2005, 90-132, 195-203.

ma usque geometriae opera descendat; non comoedum in pronuntiando nec saltatorem in gestu facio. Quae si omnia exigere, suppeditabat tamen tempus; longa est enim quae discit aetas, et ego non de tardis ingenii loquor. Denique cur in his omnibus quae discenda oratori futuro puto eminuit Plato? Qui non contentus disciplinis quas praestare poterant Athenae, non Pythagoreorum, ad quos in Italiam nauigauerat, Aegypti quoque sacerdotes adiit atque eorum arcana perdidit. Difficultatis patrocinia praeteximus segnitiae; neque enim nobis operis amor est, nec quia sit honesta ac rerum pulcherrima eloquentia petitur ipsa, sed ad uilem usum et sordidum lucrum accingimur.

Klammer zu.

Und wenn wir schon dabei sind, den Iktus in Grund und Boden zu stampfen:

Ein Thema wurde hier noch nicht behandelt, das von vielen Iktodulern als „Beweis“ für ihre Fiktion gesehen wird: die Teilung des Verses in Arsis und Thesis, bzw. Thesis und Arsis. Obwohl die Sache nichts mit dem lateinischen Akzent zu tun hat, sind ein paar Worte dazu zu sagen.

3.10. Exkurs zu Arsis und Thesis

Die wichtigsten Arbeiten zu diesem Thema sind Wilfried Strohs Aufsatz: Arsis und Thesis oder: Wie hat man lateinische Verse gesprochen? aus dem Jahre 1990 und Jesús Luque Morenos Monographie Arsis, Thesis, Ictus aus dem Jahre 1994, in der auch ein philologiegeschichtlicher Abriß über die einschlägigen Studien in den letzten Jahrhunderten enthalten ist.

In der Antike wurden die metrischen Einheiten als Füße (πόδες, *pedes*) bezeichnet und weiter in Hebung (ᾄσεις) und Senkung (θέσεις) unterteilt, worunter man die Bewegung des Fußes beim Schreiten verstand. Dieses Schreiten nennt Aristoteles βαίνειν (Arist. Met. 1093a30 τὸ ἔπος [...] βαίνεται). Diese Bezeichnungen und der in der Antike gebräuchliche, rein mechanische *ictus*, der metronomartig die Zeit regelt, stehen, wie Stroh (1990, 95f.) überzeugend darlegt, mit dem Iktus des modernen Verselesens in keinerlei Zusammenhang, sondern wurden vielmehr von einigen iktusgläubigen Philologen als Argumente für die Existenz einer Stimmverstärkung auf den jeweils ersten Silben des Versfußes mißbraucht, wobei sie sich auf antike Musikwissenschaftler beriefen.

Strohs Argumente gegen eine Gleichsetzung von Thesis und Iktus sind, kurz zusammengefaßt:

1) Man kann den Fuß senken, ohne die Stimme zu heben.

2) Man kann Verse vortragen, ohne den Fuß zu bewegen. Arsis und Thesis gehören einzig in den „musikalisch-metrischen Unterricht, allenfalls auch noch in den Tanz.“

Zudem gibt es zwei einander widersprechende antike Theorien darüber, wo im Versfuß Arsis und Thesis zu lokalisieren seien: Aristides Quintilianus und

Bakcheios Geron verlegen die Thesis jeweils auf die lange Silbe, daher beginnen Daktylus (– ∪ ∪) und Trochäus (– ∪) jeweils mit der Thesis, Anapäst (∪ ∪ –) und Iambus (∪ –) aber mit der Arsis. Für Aristoxenos hingegen beginnt jeder Fuß mit der Arsis.³⁸⁸

Die lateinischen Grammatiker übernehmen die griechische Theorie und übersetzen βαίειν mit *scandere* (daher kommt unser Wort „skandieren“), Arsis mit *sublatio, elatio, eleuatio, leuatio* sowie Thesis mit *positio, depositio* oder auch *deiectio*. Bei ihnen tritt jedoch ein neues Konzept auf, das bei den Griechen nicht belegt ist: Sie wenden diese Begriffe nicht nur auf die Füße beim Skandieren oder beim Tanzen an, sondern auch auf den Klang der Stimme, der durch „Heben“ und „Senken“ stärker und schwächer wird.

Da alle Grammatiker³⁸⁹ hinsichtlich der lateinischen Metrik einstimmig bezeugen, daß jeder Fuß (wie bei Aristoxenos) mit der Hebung beginne und mit der Senkung ende und daß diese Hebung den Ton trage, kann es sich laut Stroh nicht um den Iktus handeln: „Unser Iktus, der Iktus der modernen Schultradition, kann hier nicht im Blick sein, denn dieser liegt ja keineswegs immer am Anfang des Versfußes. Er tut dies zwar im Daktylus und Trochäus, nicht aber im Anapäst und Jambus.“³⁹⁰ Die Lösung ist für Stroh, daß diese Aussagen der Grammatiker nicht auf das eigentliche Verse-Sprechen bezogen sind, sondern auf das „schulmäßige Herauspräparieren der einzelnen Versfüße“, die dann quasi als selbständiges Wort den Akzent immer auf der ersten Silbe tragen: „Der bei der Isolierung der einzelnen Versfüße entstehende Silbencluster, wenn ich so sagen darf, wird automatisch vorne betont. D.h.: Die *eleuatio uocis* ist nichts anderes als der gewöhnliche lateinische Wortakzent, aber angewendet nicht auf das Wort, sondern auf den Versfuß.“³⁹¹

Man muß davon ausgehen, daß Arsis und Thesis ursprünglich rein orchestrische Begriffe waren, die sich auf Körperbewegungen beziehen:³⁹² Aufwärts- und Abwärtsbewegungen des Fußes, der Hand, des Fingers, die dazu dienen, das

³⁸⁸ Aristox. Elem. Rhythm. 2, 17: τῶν δὲ ποδῶν οἱ μὲν ἐκ δύο χρόνων σύγκεινται τοῦ τε ἄνω καὶ τοῦ κάτω, οἱ δὲ ἐκ τριῶν, δύο μὲν τῶν ἄνω, ἐνὸς δὲ τοῦ κάτω. ἢ ἐξ ἐνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω [...]. Luque kommt zu dem Schluß, daß ἄνω und κάτω bei Aristoxenos nur das Verhältnis der beiden Teile des Versfußes zueinander bezeichnet; 1994, 16: „[...] ἄνω y κάτω en época clásica no expresaban en su acepción rítmica el mismo concepto que luego se les ha asignado cuando se les ha considerado antecedentes de *arsis* y *thesis*. Sólo hacían referencia a la pura relación entre las dos partes del pie y, por supuesto, non tienen nada que ver con la idea de un golpe (de voz o de percusión) que supuestamente recae sobre una de dichas para distinguirla de la otra.“

³⁸⁹ Zitate bei Stroh 1990, 103, Anm. 63.

³⁹⁰ Stroh 1990, 103.

³⁹¹ Stroh 1990, 104.

³⁹² Luque 1994, 53.

Tempo zu halten, die Struktur von Versen oder musikalischen Einheiten zu vergegenwärtigen oder einfach dem Drang nach körperlicher Bewegung bei mitreitenden Rhythmen nachzugeben.

Der Themenkomplex Arsis–Thesis wird von den Philologen dennoch als äußerst kompliziert eingestuft. Die antiken Autoren scheinen nicht übereinzustimmen – manche nennen Arsis, wie erwähnt, prinzipiell den ersten Teil des Metrums, manche prinzipiell die lange Silbe –, und manche Wissenschaftler versuchen das Problem elegant (aber im Widerspruch zu beiden Überlieferungen) zu lösen, indem sie den ersten Teil des Metrums prinzipiell Thesis nennen und sich dabei auf die einhellige Überlieferung berufen, alldem läge die Gehbewegung des Menschen zugrunde, und weil ja „auf eins“ das (hörbare) Aufsetzen des Fußes erfolgen muß, könne der Versfuß nicht mit einer (unhörbaren) Arsis beginnen. Vor jedem Schritt aus dem Stand muß aber natürlich der Fuß zuerst gehoben werden, damit man ihn überhaupt aufsetzen kann, also ist die Reihenfolge „Arsis vor Thesis“ prinzipiell die vernünftigere. Wenn Arsis und Thesis von der Hand (in der Luft oder auf einen Gegenstand schlagend) ausgeführt werden, ist im Grunde ziemlich egal, ob die Hand „auf eins“ oben oder unten ist, aber immerhin schlagen etwa Dirigenten von marschierenden Blaskapellen den „Einser“ mit ihrem Stab aufwärts, damit er bis zum letzten Mann im Zug deutlich wahrnehmbar ist.

Das System läßt sich in folgendem Diagramm veranschaulichen:

Metrum:	Dak-	tylus	Dak-	tylus	Dak-	tylus
Fußteil:	Arsis	Thesis	Arsis	Thesis	Arsis	Thesis
Körperbewegung:	↑→	↓	↑→	↓	↑→	↓

Mit der Hand läßt sich dieser Bewegung leicht folgen, aber wenn sie von einem Fuß ausgeführt wird, gibt es ein Problem: Der Skandent kann diesen Fuß entweder nur im Sitzen oder Stehen auf- und abwärts bewegen oder müßte einbeinig auf ihm hüpfen. Die antiken Autoren beschreiben aber eine Gehbewegung, und gehen können menschliche Wesen nur auf zwei Füßen alternierend. Zum rechten Fuß tritt immer der linke, der gegengleich und komplementär fungiert. Während der linke Fuß in der Thesis-Position ist, ist der rechte in Arsis-Position und umgekehrt. Wenn man entsprechend dem Diagramm mit der Arsis im linken Fuß beginnt, dann schreitet bei gleichbleibendem Rhythmus (lang-kurz-kurz) der linke Fuß Daktylen und der rechte Fuß gleichzeitig die komplementären Anapäste.³⁹³ Auf diesem Wege könnte es zu den Auffassungsunter-

³⁹³ Dazu paßt auch Quintilians Aussage über die Austauschbarkeit von gleichlangen Versfüßen im Rhythmus: inst. 9, 4, 48: *rhythmo indifferens dactylicusne ille priores habet breues an sequentes: tempus enim solum metitur, ut a sublacione ad positionem idem spatii sit*. Er unterscheidet an dieser Stelle zwischen Rhythmen und Metren: Rhythmen, die

schieden gekommen sein, wo im Metrum Arsis und Thesis liegen, und es läßt sich zeigen, daß diese Unterschiede nur scheinbar sind. Das nächste Diagramm wird das verdeutlichen:

Metrum:	Dak-	tylus	Dak-	tylus	Dak-	tylus	
Fußteil:	Arsis	Thesis	Arsis	Thesis	Arsis	Thesis	
linker Fuß:	↑→	↓	↑→	↓	↑→	↓	
rechter Fuß:		↑→	↓	↑→	↓	↑→	↓
Fußteil:		Arsis	Thesis	Arsis	Thesis	Arsis	Thesis
Metrum:		Ana-	päst	Ana-	päst	Ana-	päst

Das heißt also klarer formuliert: Jede Gehbewegung, jeder Schritt aus dem Stand heraus beginnt mit einer Arsis. Die Arsis setzt zwingend voraus, daß der betreffende Fuß gerade Bodenkontakt hatte und daß der jeweils andere Fuß noch in Bodenkontakt und damit in Thesis-Position (κάτω) verbleibt, außer wir springen; fliegen aber können wir nicht, sondern wir brauchen nach kürzester Zeit wieder Bodenkontakt mit zumindest einem Fuß. Die Arsis erzwingt also schwerkraftbedingt die Thesis. Umgekehrt erzwingt die Thesis (im Sinne von Bodenkontakt) natürlich keine Arsis, aber wenn die Arsis nicht erfolgt, steht der Skandent still, und von einem Skandieren, einer Gehbewegung kann keine Rede sein.

Der Übergang zwischen je zwei Schritten ist eine kontinuierlich fließende Gewichtsverlagerung. Während man das Gewicht auf den vorderen, aufsetzenden Fuß verlagert, nimmt man es in gleichem Maße vom hinteren, abhebenden weg. Gleiches Gewicht auf beiden Füßen gibt es nur für einen Moment, nicht für irgendeine zeitlich meßbare Dauer lang.

Bei 2-zeitigen Metren (Spondeus, Daktylus, Anapäst) entspricht dieses Schreiten unserer normalen Gehbewegung; komplizierter wird es bei 3- oder 5-zeitigen Metren. Beim Iambus oder beim Trochäus etwa muß man auf einem Fuß doppelt solange verharren als auf dem anderen. Auch hier ergänzen einander die antithetischen Metren: während der linke Iamben schreitet, muß der rechte notwendigerweise Trochäen schreiten.

nicht von Wörtern abhängig sind, sondern eben auch in Körperbewegungen existieren und sich solange aneinanderreihen, bis sie durch einen anderen Rhythmus abgelöst werden, können offenbar innerhalb dieser Reihe durch andere Rhythmen mit gleicher Morenanzahl ersetzt werden (gleichlang sind Daktylus, Anapäst und Spondeus); für Metren gilt das nicht, weil sie am Wort und vor allem an der Verknüpfung der Wörter innerhalb des Verses hängen und die metrischen Füße (Skansionsprodukte oder Silbencluster wie etwa „rópater“, um mit Sacerdos zu sprechen) wegen der Verständlichkeit des Verses nicht austauschbar sind, siehe oben cap. 3.6.1.

Daß jeweils ein Versfuß, in diesem Falle eben der Iambus und der Trochäus, mit zwei Schritten, so wie wir heute „Schritt“ verstehen, gemessen wird, läßt sich dem Zeugnis des Diomedes in dessen 3. Buch, GLK I, 477, 7ff., entnehmen, wo er diese Schritte genau beschreibt: *idcirco ex breui et longa pedem hunc [sc. iambicum] esse conpositum, quod hi qui iaculentur ex breui accessu in extensum passum proferuntur, ut promptiore nisu telis ictum confirmant. auctor huius uibrationis Arctinus Graecus his uersibus perhibetur,*

ὁ Ἰαμβος

ἔξ ὀλίγου διαβάς προφώρῳ ποδί, ὄφρ' οἱ γυῖα
τεινόμενα ῥώοιτο καὶ εὐσθενὲς εἶδος ἔχησι.

igitur hunc pedem uel iambicum gressum prisci Apuli Daunium a duce suo Daunio prodiderunt, quod is primus, cum aduersus acrem Diomedis pugnam bellum asperum inisset, gradali pugna suos dimicare instituit, ut conlato pede, adsequenti paulatim dextero distentoque et progredienti laeuo, et breui successu et longo distentu gradus simul et nisus firmaretur. unde non inmerito melum hunc iambicum gradalem quidam nuncupant Gradioque Marti augurant, quod gradariae pugnae huius effectum moueantur. huic contrarius est trochaeus, quem chorion appellant. constat ex longa et breui temporum trium, ut Roma, dictus ἀπὸ τοῦ ἐπιτρέχοντος λέγειν. quippe eius modulationem poematum siue metrorum compositioni accommodatam rotatim et uolubiliter dicebant. trochaeum etiam a Mercurio repertum satis constat, quod is praecipitem festinationem ex impetu longo in breuem gressum finire ostenderet. unde plerique Graecorum ex longa et breui eum pedem composuerunt; [...] uel diuersa appellatione persuasi, quod, cum aciem constituerent, prolatis pedibus scuta bracchiis protenderent breuiterque dextris succedentibus pedibus uestigia sisterent et reductis manibus incentiuo clamore quae uibrauerant tela iaciebant; quae res huic melo incentiuum nomen adquisiuit.

Für den Iambus bietet Diomedes hier folgende „Choreographie“: Ein erst nicht näher bezeichneter Fuß schreitet aus, der rechte folgt nach, der linke schreitet aus, der kurze folgt nach, der lange schreitet aus. Aus der Abwechslung ergibt sich, daß der „lange“ Schritt der linke ist, der „kurze“ der rechte. Dasselbe gilt für den Trochäus: Den Schild tragen die Griechen links; der lange Schritt, mit dem sie den Schild vorstrecken, ist also der linke, wie ja auch der nachfolgende kurze Schritt als der rechte bezeichnet wird. Das paßt auch zur Bewegung beim Speerwurf, wie sie zu Beginn dieser Passage geschildert wird. Der Werfer holt mit dem Speer in der rechten Hand nach hinten aus, macht mit dem rechten Fuß einen kurzen Anlaufschritt und schleudert den Speer mit einem langen Schritt links, wobei er durch die Körperdrehung dem Speer zusätzlichen Elan verleiht.

Für aneinandergereihte Iamben und Trochäen gilt also laut Diomedes dieselbe Schrittbewegung: langer Schritt (mit zweimorigem Bodenkontakt) links, kurzer Schritt (mit einmorigem Bodenkontakt) rechts. Wenn man den Iambus vom Trochäus unterscheiden will, geht das nur, indem man sich entweder auf den linken Fuß konzentriert oder auf den rechten. Wenn man annimmt, daß ein Metrum mit der Arsis beginnt, dann schreitet der linke Fuß ständig Iamben und der rechte ständig Trochäen.

In den modernen Metriklehrbüchern ist, soweit ich weiß, nirgends beschrieben, wie sich die Fachleute die Aufführungspraxis von Arsis und Thesis vorstellen, aber die *communis opinio* scheint zu sein, daß je ein Daktylus einem Schritt, abwechselnd links und rechts, entspricht. Das widerspricht sicherlich der antiken Überlieferung, denn jeder Fuß ist dabei jeweils drei Zeiten am Boden und nur eine Zeit in der Luft, wie man leicht feststellen kann, wenn man es ausprobiert. Es entsteht dabei ein Schritt, der wie die schwerfällige Fortbewegung eines Roboters auf Magnetsohlen aussieht:

Metrum:	Dak-	tylus	Dak-	tylus	Dak-	tylus
Fußteil:	Arsis	Thesis	Arsis	Thesis	Arsis	Thesis
linker Fuß:	↑→	↓			↑→	↓
rechter Fuß:			↑→	↓		

Eine andere mögliche Lösung des Arsis-Thesis-Problems findet sich bei den Tanzmeistern des italienischen Quattrocento aufgezeichnet (damit kein Mißverständnis aufkommt: sie beziehen sich nicht ausdrücklich auf Arsis und Thesis oder generell antike Metrik oder Orchestik). Das Aufsetzen des Fußes „auf eins“ innerhalb einer Schrittkombination ist in diesem Tanzstil durch eine Erhebung auf den Zehenballen begleitet, was zu einer Aufwärts- und darauf zu einer Abwärtsbewegung des Körpers führt, die auch als „*ondeggiare*“ („wogen“) bezeichnet wird. Thesis (des Fußballens) und Arsis (der Ferse und damit des gesamten Körpers) erfolgen hier also gleichzeitig. Giovanni Ambrosio (alias Guglielmo Ebreo, ca. 1420 – nach 1484) – er war Schüler des Archegeten dieses Stils, Domenico da Piacenza (1390-1464) – schreibt in seinem „*Capitolo dil Ayre*“ in *De practica seu arte tripudii* (Paris, Bib. Nat., fonds Ital. 476, l. 452ff.) eine solche Erhebung bei jedem Schritt „auf das Schlagen der Zeit“ vor.³⁹⁴

³⁹⁴ A. William Smith, *Fifteenth-century Dance and Music. Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza*, Vol. I: *Treatises and Music*, Stuyvesant 1995, 132: *Uno altro argomento & favore chiamato Ayre el qual e uno acto de Airosa presencia & relevato Movimento con la propria persona Mostrando con destreça nel dançare un dolce & humanissimo Relevamento Imperoche facendo Alchuno nel dançare Un sempio Overo un doppio o Ripresa o continencia O scossi o saltarello E di bisogno fare alcuno ayroso relevamento & sorgere destrimente nel bactere dei tempi per-*

Dieses Prinzip, daß man sich mit dem ersten Schritt des Taktes erhebt,³⁹⁵ hält sich bis in den Barocktanz. Der Menuettschritt etwa ließe sich, wenn man so will, als Lösung für einen Choriambus auffassen. Das Menuett steht im 6/8-Takt, der in 2x3 Zeiten geteilt wird. Die Schritte erfolgen im Menuett aber nicht auf jede dieser 6 Zeiten, sondern nur auf 1-345-, wie eben im Choriambus $\underline{\text{L}}\ \text{U}\ \text{L}\ \text{U}\ \text{L}\ \text{U}$, einer Kombination aus Trochäus und Iambus. Auch hier geht die Thesis mit einer Arsis einher.

Das Schema ist:

- 1: Schritt rechts mit rascher Erhebung auf den Zehenballen
- 2: kein Schritt, aber dafür Senken der rechten Ferse und leichtes Beugen des rechten Knies, während der linke Fuß an den rechten Knöchel gezogen wird
- 3: Schritt links
- 4: Schritt rechts
- 5: Schritt links (während 3 und 4 zunehmende Erhebung auf den Zehenballen, damit man auf 5 wieder sehr hoch steht)
- 6: kein Schritt, dafür Senken der linken Ferse und Beugen des linken Knies, während der rechte Fuß an den linken Knöchel gezogen wird
- 1: wieder Schritt rechts mit rascher Erhebung, etc.

Ich will mich auch hier nicht dem Vorwurf der Fringe Philology aussetzen und etwa behaupten, daß sich die Tanzmeister der Renaissance und des Barock bewußt für die Metriktraktate der Antike interessiert und aktiv Lösungen für deren Unklarheiten gesucht hätten. Soweit ich die Quellen kenne, findet sich

che tenendo li bassi sença relevo & sença Aire Mostraria Imperfecto & fuori di sua natura al dançare Ne pariria ai circostante degno di gracia & di vera laude Questo acto adonca di rilievo E chiamato Ayre.

³⁹⁵ Ein weiterer Schüler Domenicos, der Dichter Antonio Cornazano, der seinen 1455 für die zehnjährige Hippolyta Sforza, Tochter des Herzogs von Mailand und später Herzogin von Calabrien, verfaßten Libro dell'arte del danzare 1465 einem „Domino D[omus] Sfortiae Secundo“ (wahrscheinlich deren Bruder Galeazzo Maria Sforza) widmet und darin ebenfalls genau beschreibt, auf welche Zeit man sich erhebt, entscheidet sich anders. Die Vorschrift lautet, daß man „auf eins“ auf dem Boden bleibt, sich „auf zwei“ erhebt und „auf drei“ wieder niedersinkt; Vatican, Bib. Apostolica, Capponiano 203 (ed. Smith 1995, 85): *Maniera e che recordandovi el ballo et passeggiando con misura dovete dare aptitudine ale cose che facite campeggiando & ondeggiando colla persona secondo el pede che movite come e se movite el dritto per fare un doppio dovete campeggiare sopra el sinistro che rimane in terra volgendo alquanto la persona a quella parte & ondeggiare nel sicondo passo curto levandovi soavemente sopra quello e con tal suavita abassarvi al terço che compisse el doppio.*

Domenico da Piacenza hatte in seinem Traktat De arte saltandi et choreas ducendi (Paris, Bib. Nat., fonds ital. 972. c. 1455) diese Bewegung mit einer Gondel verglichen, die auf den Wellen schaukelt, aber leider keine Zeit angegeben; ed. Smith 1995, 12: *cum tanta suavitate che pari una gondola che da dui rimi spintan sia per quelle undicelle quando el mare fa quieta secondo sua natura. Alçando le dicte undicelle cum tardeza E asbasandosse cum presteza.*

eine solche explizite Verbindung nirgends. Immerhin aber fühlen sich die meisten Autoren, die im christlichen Abendland über den Tanz schreiben, aufgrund des Verdachts der Unmoral, dem ihre Kunst seitens der Kirchen ausgesetzt ist, und aufgrund der mitunter ausdrücklich ausgesprochenen Tanzverbote bemüht, eine Rechtfertigung zu liefern, warum sie sich überhaupt mit einem derartig ephemeren Thema auseinandersetzen, und verfassen gern eine mehr oder weniger ausführliche Einleitung, in der sie den Tanz mit Beispielen aus Lukian etc. aus der Antike herleiten; so etwa Domenico da Piacenza in seinem Prooemium mit Bezug auf das zehnte Buch der Ethik des Aristoteles und Giovanni Ambrosio in seinem Prooemium mit Bezug auf Apollon, Pan, Orpheus, Amphion, aber auch Salomon, David und Moses.³⁹⁶ Tanz, Musik und antike Metrik können also für einen Renaissancegelehrten weniger weit voneinander entfernt sein als für einen heutigen Philologen.

3.11. Forschungsgeschichte

Viele Früchte sind am Baum der Metrik schon gereift, die ich, wie aus den Zitaten zu entnehmen ist, gern und mit Respekt gepflückt und meinen Forschungen einverleibt habe. Etliche sind allerdings ungenießbar, oder, besser gesagt, entwickeln, wenn in homöopathischen Dosen genossen, durchaus heilsame Wirkung. Der Kuriosität halber und weil die Autoren, wie man auf den ersten Blick meinen könnte, in eine ähnliche Richtung dachten, seien hier zwei Beiträge angeführt, die zu recht auf dem Komposthaufen der Metrikforschung verrotten und Penicillin bilden.

Im Boston des 19. Jahrhunderts entwickelte Mary Eliza Nutting eine Methode, lateinische Verse nach Wortakzenten zu lesen,³⁹⁷ die sich nicht nur über den Iktus,³⁹⁸ sondern leider auch über einige Dinge kühn hinwegsetzt, die zu den

³⁹⁶ Smith 1995, 123ff.

³⁹⁷ Es dürften drei Bücher erschienen sein, die ersten zwei davon 1879 unter dem Pseudonym Joseph W. Clough: so schreibt die Autorin in ihrem (anonymen) dritten Versuch *A study of the First Aeneid being a New Rhythmic Reading, Based on Natural Accents, with New Renderings and Elucidations of the Text with Reference thereto. By the Author of A Study of the Hexameter of Virgil*, Boston 1884, im Vorwort: „Five years ago there were published by the author of this essay two little books, the one being a study of the hexameter of Virgil, and its companion, following naturally upon it, a study of the principal rhythms other than the hexameter [...] under the name of Joseph W. Clough.“ Die ersten beiden Werke dürften verschollen sein; eine Photokopie des dritten verdanke ich Georg v. Gries, der es in seinem Buch zur Verskolometrie 1998, 35f. erwähnt und mir freundlicherweise zukommen ließ.

³⁹⁸ Nutting 1884, 5: „[...] there is in the verse of Virgil a movement musical to the ear, based upon a happy disposition of accents [...], this movement being quite other than that pseudo-rhythm obtained by placing an English accent in the arsis of each metrical foot.“

grundlegenden und unbezweifelten Überlieferungen in der lateinischen Metrik gehören. Der Hexameter ist für sie ein Gebilde aus durchschnittlich 15 Silben, aber unveränderlich 5 Wortakzenten, zwischen die sich alle unakzentuierten Silben und mitunter recht arbiträr gesetzte Pausen harmonisch einfügen.³⁹⁹ Ein Hexameter hat wohl, wie oben gezeigt, meistens 5 verskonstitutive Wortakzente, aber natürlich nicht immer. Kraus wird es, wenn sie erklärt, daß sie nicht von Längen und Kürzen im überlieferten Sinne ausgeht, sondern daß unabhängig von den Quantitäten prinzipiell akzentuierte Silben doppelt so viel Zeit beanspruchen als unakzentuierte und daß sich der gesprochene Hexameterrhythmus aus diesen Pseudo-Quantitäten zusammensetzt, die – o Wunder! – ebenfalls accurat jene 24 Zeiten ergeben, auf die man auch bei der metrischen Zählung kommt.⁴⁰⁰ Die Autorin bietet eine vollständige Edition des ersten Buches von Vergils Aeneis mit eingetragenen Wortakzenten, Bindungsbögen und Pausenzeichen als Leseanweisung sowie mit einem teilweise sehr kreativen und eigenständigen Kommentar, der das Buch – ungeachtet der zwanghaften Anpassung des Textsinnes an die 5 Akzente und ungeachtet der sich daraus ergebenden

³⁹⁹ Nutting 1884, 7: „The most melodious of these verses, consisting of fifteen syllables, divide naturally into two sections, of six and of nine syllables respectively [...]. Presuming, then, the verse to be a rhythm of accents, we should expect two of these accents before, and three after (or three before and two after), that pause in the rhythm corresponding to the cut in the metre. We should thus expect, the expectation being a matter of simple proportion; for six syllables are to nine syllables as two accents are to three accents. Two accents, moreover, to six syllables make the number which satisfies the ear, in a language so spacious as the Latin, as three accents to nine. We thus have five for the full number of accents of the heroic verse we are considering [...].“ und p. 9: „Each rhythmic accent supports a prominent idea, and the five accents together support all the prominent ideas of the verse containing them. Between the accents we shall expect to find not only one or two, but often three unaccented syllables, and in some instances even more, the ear of the poet alone determining, with the effect intended to be conveyed by their placing. And we observe too that the rhythmic accent, the vocal stress, falls always in any given word, whether by itself or in combination, upon the syllable which would bear it (a few poetical licences excepted) were that word spoken by itself in the ordinary way of speaking.“

⁴⁰⁰ Nutting 1884, 8: „[...] that in any verse, as read naturally, an accented syllable takes about twice the time of an unaccented one, and that the medial pause is about the length of an accented syllable. Applying this principle, we have in the average hexameter fifteen syllables, plus five for the accents, plus two for the medial pause. But if we estimate from the beginning of any given verse (supposing such verse to be complete in itself) to the beginning of the next, we shall add two more for the pause at the end, making twenty-four for the times of voice of the true length of the rhythm. The coincidence between this twenty-four and the same number as presented by the count of the metre at once strikes the mind. We may presume, indeed, that the perception of this number of times of voice in the verse of five accents, of the length to which it would naturally run in the Greek alike with the Latin, led to the application thereto of precisely the quantitative scheme chosen [...].“

gelegentlich grotesken Mißinterpretationen – unter der Rubrik „Fringe Philology“ durchaus lesenswert macht.

Im Jahre 1969 veröffentlichte R. Lucot einen Aufsatz *Sur l'accent de mot dans l'hexamètre latin*,⁴⁰¹ in dem er eine der meinen vergleichbare musikalische Auffassung des lateinischen Verses vorstellte; für ihn sind die Akzente freilich gemäß der französischen Schule reine Tonhöhenakzente ohne dynamische Verstärkung. In der Ablehnung des Iktus ist ihm zuzustimmen. Leider bietet er nur jeweils einzelne Hexameter oder Distichen, ohne ihren Zusammenhang, und vor allem hat er sich ein Klassifizierungssystem ausgedacht, dessen Unsinnigkeit auf der Hand liegt, denn er zählt nicht die Moren zwischen den Akzent-Impulsen, sondern nur die Moren jener Silben, die zwischen den akzentuierten Silben liegen – wohlgemerkt: ohne diese akzentuierten mitzuzählen – und bildet daraus „Melodien“. Ein Vers wie

Prop. 1, 2, 13 *Litora natiuis persuadent picta lapillis* (nach unserem System: 66444)

erhält einen Code von 4-4-2-2, denn Lucot zählt ja nur die unakzentuierten Silben: *torana-uisper-dent-tala*.

Akzente auf Kürzen bringen Intervalle von ungeradzahligter Morenanzahl mit sich, „intervalles impairs“, daher: „la mélodie du vers n'est plus homogène“:

Prop. 1, 3, 37 *Namque ubi longa meae consumpsit tempora noctis* (435444)

hat den Code 1-1-4-2-2, denn die ersten beiden Silben *namqu'u* sind akzentuiert: er zählt: *bi-ga-aecon-psti-pora*.

Vertretbar im Sinne Lucots wäre ein Klassifizierungscode von abwechselnden akzentuierten und unakzentuierten Moren, der im Falle von Prop. 1, 2, 13 unter der Annahme der französischen Schule, der Akzent sei nur für die Tonhöhe maßgeblich, $\overset{2}{-}4\overset{2}{-}4\overset{2}{-}2\overset{2}{-}2\overset{2}{-}2$ ergeben würde – also zwar unübersichtlich, aber immerhin ein logisches und nachvollziehbares System wäre.

An richtungweisenden systematischen Ansätzen in der metrischen Forschung hingegen sehe ich derzeit – neben der bereits gewürdigten Arbeit von Engelbert Tamerle, die leider kaum Verbreitung gefunden hat und dringend ins Bewußtsein der Gelehrtenwelt gerückt gehört – nur drei: die Lokalisation der Wortformen, wie sie Leo de Neubourg in der Nachfolge der für das Griechische erarbeiteten Wortmetrik nach Eugene O'Neill⁴⁰² propagiert – aber natürlich gilt für das

⁴⁰¹ in: Pallas 16 (1969), 79-106.

⁴⁰² Eugene G. O'Neill äußert sich in *Word-Accents and Final Syllables in Latin Verse*, in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 71 (1940), 335-359, auch zur lateinischen Akzenttheorie und sucht zu erweisen, daß nicht die Akzente, sondern ausschließlich die Schlußsilben und die Wortgrenzen für die Struktur lateinischer Verse entscheidend waren. Diese Wortgrenzen waren aber, wie oben ausführlich darge-

Lateinische, daß die Wortgrenzen und die Akzente in engster Verbindung stehen: Warum also dann nicht gleich die Lage der Wortakzente betrachten? –, Ludwig Bernays' Lokalisation der Wortakzente und Robert Colemans rhythmische Versuche, wobei die beiden Letztgenannten allerdings am Konzept des Versfußes hängenbleiben und die Akzente in Relation zu diesem betrachten. Diese Ansätze sind natürlich nicht neu. Wichtige Erkenntnisse über die Verankerung bestimmter Wortformen und deren Akzentstellen im Hexameter veröffentlichte bereits am Beginn des 20. Jahrhunderts Albert Granger Harkness.⁴⁰³

Coleman verwendet für seine sehr anregenden Ausführungen, wie bereits oben erwähnt, das System der Homo- und Hetero- und anderer -dynien nach Jackson Knight und zählt für jeden Versfuß einzeln auf, ob er homo-, hetero-, amphi- oder antidyn sei. Diese Vorgangsweise ist allerdings so unübersichtlich, daß er sich bei der Aufschlüsselung des Aeneis-Prooemiums⁴⁰⁴ selbst irrt (er

legt werden konnte, grundsätzlich unhörbar und daher an sich insignifikant. O'Neills Hauptargument betrifft die Akzentuierung der Hexameterklauseln und lautet dahingehend, daß „the *accentually regular* non-canonical arrangements are so rare. „Conderet urbem“ and „inconcessosque hymenaeos“ are accentually identical, so far as the last two feet of the verse are concerned. [...] We have every reason to believe that arrangements such as „inconcessosque hymenaeos“ could have been composed in abundance by Virgil and Ovid, if they had but regarded them as metrically satisfactory. Now if the presence of word-accents on the fifth and sixth arses was all that the inner metric of the last two feet required, such arrangements as „inconcessosque hymenaeos“ must have seemed metrically satisfactory. Yet Virgil and Ovid avoided them. Hence they must have regarded them as metrically unsatisfactory. Hence the presence of word-accents on the fifth and sixth arses cannot have been all that was required by the inner metric of the last two feet in the Latin hexameter. Hence the distribution of word-accents cannot have been the primary inner-metrical phenomenon in the Latin hexameter.“ Diese Beweiskette krankt daran, daß die Prämisse, daß das *que* in *inconcessosque hymenaeos* den Akzent auf die Casusendung des Partizips zieht keineswegs erwiesen ist: *que* steht in Synaloppe mit dem folgenden Anlaut. Ich ziehe aus diesem Beispiel und anderen (cf. oben cap. 1.2) den Schluß, daß die Akzentuierung hier *inconcéssosque hymenaeos* gewesen sein und damit eben keine regelmäßige Hexameterklausel ermöglicht haben dürfte. Das würde die Vermeidung erklären.

⁴⁰³ Vor allem: Albert Granger Harkness, *The Word-group Accent in Latin Hexameter*, in: *Classical Philology* 3 (1908), 39-58. Zuvor auch bereits: Ders., *The Relation of Accent to Elision in Latin Verse, not Including the Drama*, in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 36, 1905, 82-110; Ders., *The Relation of the Accent to the Pyrrhic in Latin Verse*, in: *Classical Philology* 2, 1907, 51-78.

⁴⁰⁴ Coleman 1999, 215: „Turning to the rhythms of the passage: the eleven verses contain 27 homodynes (40.9%), 16 heterodynes (24.2%), 11 amphidyne (16.7%) and 12 antidynes (18.1%). The average verse would consist then of three or two homodynes, one or two heterodynes, an amphidyne and an antidyne. Most verses have only two homodynes, the three-homodyne combination is seen in (1), (3) and (6), which has no antidyne, its function being performed by the second heterodyne...“

nennt den Versbeginn von Verg. Aen. 1, 10 *insignem pietate uirum* „homodyne, (weak) heterodyne, amphidyne“, während es gemäß seinem System eigentlich „heterodyne, antidyne, amphidyne“ heißen müßte); v. 4 und 8 haben seiner Ansicht nach dieselben „rhythmic patterns“. ⁴⁰⁵ Letzteres mag innerhalb seines Systems, das bei amphidynen Versen nicht unterscheidet, wo sich die beiden Akzente befinden, vertretbar sein, aber wenn man sich die beiden Versanfänge ansieht, haben sie keineswegs denselben Rhythmus. Im Gegensatz zu *Vī superum* ist *Mūsa mihi* eine trochäisch-iambische Kombination mit Anaklasis. Die Schwäche liegt im System. ⁴⁰⁶

Da dieses und andere für die rhythmische Notation von Versen verwendete Aufschlüsselungssysteme ⁴⁰⁷ den Anforderungen der Akzentrhythmen nicht entsprechen, mußte ich ein geeignetes von den Musikologen leihen.

Das von O’Neill (1931) erdachte und von Joe Park Poe (1974) übernommene System ist für die hiesigen Zwecke unbrauchbar, weil es den Daktylus als 1 (Länge) 1 ½ (erste Kürze) 2 (zweite Kürze) zählt, was nicht den respektiven Zeiten entspricht: Musikalisch würde man 1 (Länge) 2-und (erste und zweite Kürze) zählen. Thraedes computergerechtes System der Aufschlüsselung nach

⁴⁰⁵ Coleman 1999, 216: „Verses (4) and (8) [...] have identical rhythmic patterns – amphidyne, two heterodynes, antidyne, two homodynes – and are differentiated only by their respective syntactic breaks – a minor one at the second foot caesura, a major one at verse end in (4), minor ones at the fourth foot caesura and at verse end in (8).“

⁴⁰⁶ Ich gebe zum Vergleich eine Aufschlüsselung des Aeneis-Prooemiums nach meinem System:

<i>Arma uirumque cano, Troiae qui primus ab oris</i>	4336	Cc
<i>Italiam, fato profugus, Lauiniaque uenit</i>	2446	Ca
<i>Litora, multum ille et terris iactatus et alto</i>	4246	C
<i>Vi superum saeuae memorem Iunonis ob iram;</i>	2446	Ca
<i>Multa quoque et bello passus, dum conderet urbem,</i>	5 3346	Cb
<i>Inferretque deos Latio, genus unde Latinum,</i>	43342	Cc
<i>Albanique patres, atque altae moenia Romae.</i>	4354	Ac
<i>Musa, mihi causas memora, quo numine laeso,</i>	33442	Cb
<i>Quidue dolens, regina deum tot uoluerit casus</i>	35332	Bbb
<i>Insignem pietate uirum, tot adire labores</i>	10 26332	Bab
<i>Impulerit. Tántaene animis caelestibus irae?</i>	2446	C

Der erste Satz erstreckt sich – wie bereits Quintilian inst. 11, 3, 35ff. festhält (cf. weiter oben cap. 1.3.2) – über sieben Verse, sechs davon gehören zum Typus C. Der Beginn des Buches und der leichte Neuanfang in v. 5 sind durch Anaklases gekennzeichnet (*uirumque cano* und *multa quoque*). Den Schluß des Satzes kündigt – ganz wie bei Ovid – ein Rhythmuswechsel an: v. 7 gehört zum Typus A. Der neue Satz beginnt in v. 8 mit Anaklasis (*Musa mihi*) und dem Typus C; es bleibt anaklastisch (Emotion der Iuno), aber im „griechischen“ Typus B mit Hephthemimeres und Wortschluß *κατὰ τρίτον τροχάϊον*. In v. 11 kennzeichnet den Schluß des Prooemiums wieder ein Rhythmuswechsel, diesmal zum Typus C.

⁴⁰⁷ Cf. die Übersicht bei de Neubourg 1986, 23f.

Morenstellen (1978) ist einfach zu unübersichtlich; er hätte sein wichtige Daten enthaltendes Buch leichter lesbar gemacht, wenn er seinen dienstbaren Computer gebeten hätte, die Morenstellen noch in eingeführte und anschauliche Termini zu übersetzen. Unübersichtlich sind auch die Systeme Nougarets (1962) und Otts (1973).

Die moderne Metrikwissenschaft, die stark von der italienischen und französischen Schule und damit von der melodischen Auffassung des lateinischen Akzents geprägt ist, versteht unter Rhythmus, wie oben erwähnt, lediglich die Abfolge der Quantitäten im Sinne von Daktylen und Spondeen, hört aber – sofern der Iktus abgelehnt wird – keine dynamische Hervorhebung innerhalb dieser Abfolge. Statistiken, wie in den klassischen Hexametern die 16 möglichen Kombinationen von Daktylen und Spondeen in den ersten vier Versfüßen verteilt sind, liegen vor: G.E. Duckworth, *Vergil and Classical Hexameter Poetry: a Study in Metrical Variety*, Ann Arbor 1969. Drei Kombinationen sind am beliebtesten: DSSS, DDSS und DSDS.

Einerseits liegt auf der Hand, daß nach Catull die Dichter zunehmend danach streben, den Vers mit einem Daktylus beginnen zu lassen,⁴⁰⁸ andererseits erweist bereits die Arbeit R.B. Steeles,⁴⁰⁹ daß eine Systematisierung nur nach der Abfolge von Daktylen und Spondeen in der Hexameterdichtung nicht allein für die „Ordnung“ ausreichen kann. Steeles Enttäuschung, mit dieser Klassifizierung keine schlagenden Entsprechungen gefunden zu haben, schlägt sich in seinem charmanten Eingeständnis nieder (p. 212): „After computing the occurrences for a few sections of a few books, it was seen that variation rather than uniformity was the rule, and the title of the quest was changed accordingly.“ Wenn man jedoch seine Beispiele von anaphorischen Versgruppen, bei denen er den Mangel an entsprechenden Abfolgen von Daktylen und Spondeen beklagt, auf ihre Wortakzente hin untersucht, findet man, daß jeweils zwei Verse denselben oder fast denselben Rhythmus haben und der dritte – variierte – entweder der mittlere oder der letzte Vers ist:

Cat. c. 64, 19ff.	<i>tum Thetidis Peleus incensus fertur amore,</i>	2464	(DSSS)
	<i>tum Thetis humanos non despexit hymenaeos,</i>	244464	(DSSS)
	<i>tum Thetidi pater ipse iugandum Pelea sensit.</i>	24244	(DDDS)

⁴⁰⁸ Der Anfangsdaktylus läßt sich nach Tamerle mit dem Bestreben der römischen Dichter erklären, am Beginn eines Verses nicht dieselben Rhythmen zu verwenden wie am Ende: Der Hexameter endet immer auf einen Spondeus (in diesem Fall: Longa+Anceps, wobei die Anceps rhythmisch als Longa gilt), also soll der nächste Vers möglichst nicht ebenfalls mit einem Spondeus beginnen.

⁴⁰⁹ R.B. Steele, *Variation in the Latin Dactylic Hexameter*, in: *Philological Quarterly* 5 (1926), 212-225.

Cat. c. 64, 39ff. ⁴¹⁰	<i>non humilis curuis purgatur uinea rastris,</i>	2464	(DSSS)
	<i>non falx attenuat frondatorum arboris umbram,</i>	2482	(SDSS)
	<i>non glebam prono conuellit uomere taurus</i>	2464	(SSSS)
Cat. c. 64, 257ff.	<i>pars e diuolso iactabant membra iuuenco,</i>	664	(SSSS)
	<i>pars sese tortis serpentibus incingebant,</i>	664	(SSSD)
	<i>pars obscura cauis celebrabant orgia cistis</i>	4354	(SDDS)
Stat. Theb. 12, 805ff.	<i>Arcada quo planctu genetrix Erymanthia clamet,</i>	646	(DSDD)
	<i>Arcada consumpto seruantem sanguine uultus</i>	664	(DSSS)
	<i>Arcada quem geminae pariter fleuere cohortes</i>	646	(DDDS)

Eine ähnliche Ordnung bzw. Unordnung findet sich in der von Steele zitierten Passage Ov. met. 1, 8ff.:

<i>nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem</i>	2635	(SDDS)
<i>non bene iunctarum discordia semina rerum.</i>	664	(DSSD)
<i>nullus adhuc mundo praebebat lumina Titan,</i>	3364	(DSSS)
<i>nec noua crescendo reparabat cornua Phoebe,</i>	664	(DSDS)
<i>nec circumfuso pendebat in aere Tellus</i>	664	(SSSD)

Die Aufzählung beginnt mit einem Bab-Vers und setzt sich in vier A-Versen fort. Die sorgfältige formale Strukturierung erweist sich an der Parallelität der Wortgrenzen in den beiden symmetrisch um den anaklastischen Mittelvers angelegten Versen, wobei die pyrrhichischen Wörter *bene* (häufig enklitisch) und *noua* (hier nur Füllsel, da die Mondsichel auch allein durch *cornua reparabat* vor Augen träte) wohl nicht stark akzentuiert sind. Dem akustischen Schmuck dienen auch die Homoioteleuta *mundo-crescendo-circumfuso* und *praebebat-reparabat-pendebat*. Ich würde jedenfalls Tellus hier wie Titan, Phoebe und zwei Verse weiter dann Amphitrite personifiziert sehen wollen und (im Gegensatz zu allen greifbaren Editionen in der Wiener Institutsbibliothek) großschreiben.

Im Buch 8 von Vergils Aeneis gibt es eine Stelle, die Steele Freude bereitet hätte:

Verg. Aen. 8, 230ff.:	<i>dentibus infrendens. ter totum feruidus ira</i>	6424	(DSSS)
	<i>lustrat Auentini montem, ter saxea temptat</i>	6442	(DSSS)
	<i>limina nequiquam, ter fessus ualle resedit.</i>	6424	(DSSS)

Auch hier rahmen die beiden äußeren Verse rhythmisch den mittleren, aber alle drei haben zusätzlich dieselbe daktylisch-spondeische Struktur.

⁴¹⁰ Steele folgt hier der Umstellung der Verse 40 und 41, die von Ritschl mit Hinweis auf Verg. ecl. 4, 40f. vorgeschlagen wurde; cf. Robinson Ellis, A Commentary on Catullus, Oxford 1889, Nachdruck Hildesheim – Zürich – New York 1988, ad loc. p. 290.