

GEORG DANEK / WIEN

Homerische Vortragstechnik: Rekonstruktion und modernes Publikum

In den letzten Jahren haben Stefan Hagel und der Autor dieser Zeilen versucht, die musikalische Vortragstechnik der altgriechischen Epentradition, d.h. die Gesangstechnik Homers und seiner Vorgänger der mündlichen Tradition, zu rekonstruieren. Die Versuche gingen von der theoretischen Entschlüsselung und Auswertung der kognitiv zu erfassenden Daten aus und mündeten in die Umsetzung der gewonnenen Einsichten in eine eigene Praxis des musikalischen Vortrags der homerischen Epen, sowohl im universitären Forschungs- und Lehrbetrieb als auch bei öffentlichen Auftritten vor unterschiedlichem Publikum.

Die theoretische Ausgangslage und die methodischen Prinzipien der Rekonstruktion wurden schon an anderer Stelle skizziert,¹ und Stefan Hagel bereitet derzeit eine Monographie zu den linguistischen Grundlagen der Theorie vor.² Hier soll über einen anderen Aspekt der Rekonstruktion gesprochen werden: Bei der Umsetzung der Theorie in die Praxis des Gesangsvortrags verbleiben notwendigerweise Lücken, die von der Rekonstruktion nicht bedeckt werden. Daher soll in einem ersten Schritt gefragt werden, inwiefern bei der Auffüllung dieser Lücken (moderne) ästhetische Urteile und Vorlieben ins Spiel kommen, und inwiefern die so getroffenen Entscheidungen den Eindruck beim modernen Publikum beeinflussen. In einem zweiten Schritt soll dann gefragt werden, wie diese Kombination von wissenschaftlicher Rekonstruktion und ästhetischer ‚Wiederbelebung‘ auch in die Präsentation eines jeden Auftritts oder Vortrags mit einfließt.

Um den Bereich der wissenschaftlichen Rekonstruktion von der selbstständigen ästhetischen Imagination abzugrenzen, seien zunächst die wichtigsten Argumentationsschritte kurz zusammengefasst.

¹ Danek/Hagel 1995. Vgl. die beiliegende CD, Nr. 2, sowie die Präsentation der Ergebnisse (mit Hörbeispiel) in: www.oeaw.ac.at/kal/sh.

² Vorbereitend z.B.: Hagel 2004a; 2004b.

(I) Die Theorie: Akzent, Sprachmelodie, Vers

Ziel der theoretischen Auseinandersetzung war die Rekonstruktion jener Gesangsweise, die Homer selbst als die Vortragstechnik eines Phemios, eines Demodokos, eines Achilleus projiziert³ und die er damit auch als die seiner eigenen Dichtungstradition zugrunde liegende traditionelle Vortragstechnik vorstellt: Einzelgesangsvortrag eines professionellen Sängers zur Begleitung einer Kithara (Phorminx);⁴ ausgedehnter Umfang des Vortrags;⁵ aufgrund des fast beliebig großen Repertoires der Sänger⁶ Verwendung von (mehr oder weniger) improvisierender Vortragstechnik.

Für allgemeine Fragen der homerischen Vortragstechnik stehen uns keine weiter gehenden Informationen aus der Antike zur Verfügung. Das mag vor allem dadurch bedingt sein, dass die Griechen selbst in späterer Zeit (d.h. spätestens im 5. Jh. v. Chr.) kein Bewusstsein mehr davon hatten, dass Heldenepos ursprünglich im gesungenen Vortrag präsentiert wurde.⁷ Doch stimmen diese Informationen gut mit jenem Material überein, das uns aus anderen epischen Gesangstraditionen unterschiedlicher Zeiten und Länder zur Verfügung steht.⁸ Wir konzentrierten uns daher auf die Frage, wie die Sänger innerhalb des Verses die Melodie bildeten. Hierfür gibt es zwei Anhaltspunkte:

Erstens: Die griechische Sprache hatte einen *pitch accent*. Das bedeutet, dass der Wortakzent jene Silbe bezeichnet, die innerhalb eines Wortes oder einer Appositionsgruppe den Melodiegipfel aufweist.⁹

Zweitens: Viele der uns erhaltenen Musikfragmente bezeugen eine Praxis der Komposition, in der die musikalische Melodie vom Wortakzent und von der Satzintonation gesteuert wird,¹⁰ oder anders gesprochen: Griechische Musik war in vielen Fällen die Umsetzung von Wort- und Satzmelodie in die künstliche Stilisierung der musikalischen Melodiesprache.¹¹

³ Vgl. Hom., *Od.* 1,150ff.; 325ff.; 8,62ff.; 471ff.; *Il.* 9,186ff.

⁴ *Od.* 8,62ff., etc.

⁵ *Od.* 8,87–92 (wiederholte Pausen während eines einzigen Liedvortrags).

⁶ *Od.* 8,492–498 (Themenstellung durch das Publikum).

⁷ Aufschlussreich ist die Darstellung des rezitierenden Rhapsoden Ion im gleichnamigen Dialog Platons.

⁸ Vgl. Reichl 2000.

⁹ Devine/Stephens 1994. Dem Wesen des griechischen Akzents gilt die angekündigte Monographie von Stefan Hagel.

¹⁰ Pöhlmann/West 2001. Vgl. die von Stefan Hagel präsentierten Hörbeispiele auf www.oeaw.ac.at/kal/agm.

¹¹ Die Komposition nach Wortakzent ist nur für nicht-strophische Dichtung be-

Für die Melodiebildung beim Vortrag des epischen Hexameters stellte sich somit die Frage, ob eine zu vermutende Berücksichtigung des Wortakzents nachgewiesen werden kann, d.h. ob sich aufgrund der Akzentverteilung im Vers Indizien für bevorzugte Melodie-Schemata eruieren lassen.¹² Als Mittel zum Nachweis diene dabei die statistische Erfassung der Verteilung von Oxytona (endbetonten Wörtern) über die einzelnen Positionen des Verses.¹³ Tatsächlich stellte sich heraus, dass an bestimmten Stellen im Vers Oxytona ‚vermieden‘ werden, nämlich am Versende und an Zäsurstellen; auf der anderen Seite lässt sich an metrischen Brückenstellen ein Trend zur Akzentbevorzugung feststellen. Interpretiert man diesen Gesamttrend, so ergibt sich daraus für den ‚Normalvers‘ eine zweiteilige Melodiekurve mit einem deutlichen Melodieeinschnitt in der Mittelzäsur. Die typische Melodiekurve besteht somit in einem zweimaligen Auf und Ab. Signifikante Abweichungen von diesem ‚Normalvers‘ zeigen sich vor allem bei Enjambement, also in Fällen, wo der Satz über das Versende hinaus in den nächsten Vers hinein fortgesetzt wird: Hier sinkt nach Ausweis der Statistik auch die Melodie am Ende des Verses nicht ab, sondern setzt sich analog zur Syntax in den nächsten Vers fort; die Versgrenze wird also melodisch überbrückt.

Die so gewonnenen Ergebnisse treffen sich mit zwei in jüngerer Zeit unabhängig voneinander erzielten Einsichten: Egbert Bakker (1997) ist unter Anwendung von sprachpsychologischen und kognitionstheoretischen Studien zur Auffassung gelangt, dass der homerische Hexameter die künstliche Stilisierung eines spontan-natürlichen Sprachausdrucks darstelle, dessen natürliche Intonationseinheit nicht der Vers, sondern der Halbvers sei. Und Devine und Stephens (1994) haben gezeigt, dass in den besten Musik-

zeugt, während in den uns erhaltenen Fragmenten strophischer Dichtung der Wortakzent ignoriert ist. Da nun aber sämtliche uns überlieferten Fragmente in die Zeit nach der Wende zur ‚Neuen Musik‘ gehören, bleibt damit offen, was das für die ‚Alte Musik‘ bedeutet. Wir halten es für möglich, dass in der ‚Alten Musik‘ die Melodiebildung sich generell am Wortakzent orientierte, aber auch sehr starren stereotypischen Melodie-Formeln unterworfen war. Erste Versuche zeigen, dass sich nach diesen Prinzipien auch strophische Dichtung überzeugend vertonen lässt (Vertonungen von Aischylos durch Stefan Hagel sowie von Sappho, Aischylos und Anakreon durch Karin Zelený).

¹² Als Alternative käme nur eine einheitliche Melodie für jeden Vers in Frage.

¹³ Zur methodischen Vorgangsweise vgl. Hagel 1994. Oxytona wurden deshalb ausgewählt, weil sie über mehrere Silben hinweg einen fallenden Melodieverlauf ausschließen und ihre Bevorzugung bzw. Vermeidung daher einen guten Indikator für die gewünschte Melodieführung darstellen.

fragmenten die Melodieführung nur eine künstliche Stilisierung der natürlichen Satz-Intonation darstellt, – und haben damit zugleich demonstriert, wie eben diese Satz-Intonation strukturiert ist: Die Stimme bewegt sich innerhalb der syntaktischen (Unter-)Einheit ein Mal hinauf und wieder hinunter.

Die laut Statistik bevorzugte Versmelodie des homerischen Hexameters soll somit sichtlich die natürliche Satzmelodie abbilden und dem Zuhörer innerhalb der künstlichen Stilisierung des rhythmisch und harmonisch streng regulierten Vers-Vortrags die Identifizierung der syntaktischen Strukturen ermöglichen.

Aufgrund dieser anhand von sprachlichen Untersuchungen gewonnenen Ergebnisse lassen sich folgende historische Schlussfolgerungen ziehen: Die Sänger der (vor)homerischen Tradition improvisierten im Vortrag sowohl den exakten Wortlaut ihres Textes (auch wenn ein hoher Anteil an Memorierung eine wichtige Rolle gespielt haben muss) wie auch die Melodie dieses Textes. Zwischen den beiden Parametern ‚formelhafte Versmelodie mit zweimaligem Auf und Ab‘ und ‚Umsetzung jedes einzelnen Wortakzents als Melodiegipfel‘ muss bei dieser Technik laufend ein Kompromiss geschlossen werden. Die Melodie wird dabei unbewusst-automatisch generiert und stellt für das Bewusstsein des Sängers nichts anderes dar als die natürliche Umsetzung der linguistischen Elemente des Textes (Wortakzent/Satz-Intonation) in die künstliche Stilisierung der von der Tradition vorgegebenen traditionellen Melodiesprache.

Soweit die Theorie. Als es darum ging, diese Erkenntnisse in die Praxis umzusetzen, bestand die größte Herausforderung darin, einen Gesangsstil zu entwickeln, der es ermöglicht, zwei scheinbar konträre Forderungen gleichzeitig zu erfüllen: Auf der einen Seite soll die von der Statistik vorgegebene typische Versmelodie möglichst Vers für Vers in immer gleicher Weise realisiert werden.¹⁴ Auf der anderen Seite müssen dabei in jedem Vers die konkreten Wortakzente sowie die konkreten syntaktischen und metrischen Einschnitte berücksichtigt werden. Die Melodie jedes einzelnen Verses stellt somit einen Kompromiss zwischen der formelhaften ‚Durchschnitts‘-Melodie (‚zwei mal auf und ab‘) und der individuellen Akzentstruktur dar.

Es war von Anfang an klar, dass unser Ziel nicht darin bestehen konnte, die Vortragstechnik des antiken Sängers schlechthin wieder zu beleben. Zu diesem Zweck müssten wir ja in der Lage sein, sowohl den

¹⁴ Zur Technik des Enjambments siehe unten.

Wortlaut des Textes als auch die dazu gehörige Melodie spontan zu improvisieren. Für uns konnte es nur darum gehen, in dem angezielten Stil entweder auswendig gelernte Texte wiederzugeben oder ‚vom Blatt‘ zu singen, also die Melodie zu einem vorgegebenen Text nicht auf dem Papier zu ‚konstruieren‘, sondern spontan zu generieren. In beiden Fällen war es somit notwendig, ein Verfahren zu entwickeln, das die Melodiebildung so weit wie möglich automatisiert, um einen sowohl flüssigen als auch kontinuierlich langen Vortrag zu ermöglichen.

Vor allem die Herausforderung beim Singen ‚vom Blatt‘ erscheint uns daher nicht unähnlich der eines Sängers, der den Wortlaut seines Textes improvisiert: Auch dieser musste sich unter permanentem Zeitdruck auf den Inhalt und die verbale Formulierung seines Vortrags konzentrieren und durfte möglichst wenig Konzentration auf die musikalische Seite seines Vortrags verschwenden. Dass nach einigem Training dieses Ziel nicht nur von uns persönlich erreicht werden konnte, sondern dass wir diese Technik auch weitere Personen lehren konnten, scheint uns ein Indiz dafür zu sein, dass die von uns so rekonstruierte Vortragstechnik derjenigen eines mündlich improvisierenden Sängers zumindest sehr nahe kommt.

(II) Ästhetische ‚Zutaten‘ zur wissenschaftlichen Rekonstruktion

Die Rekonstruktion des ‚typischen‘ Melodieverlaufs lässt für die Umsetzung in die Praxis zahlreiche Leerstellen übrig. Etliche Faktoren, die für die musikalische Gestaltung festgelegt werden müssen, beruhen auf Entscheidungen, die keine Grundlage in unserem Wissen über die antike Praxis haben. Geht man also über die Rekonstruktion in einem streng wissenschaftlichen Sinn hinaus, so ist klar, dass in diesen Fällen das eigene ästhetische Empfinden des modernen Sängers nicht ausgeschaltet werden kann. In der Folge sollen jene Aspekte aufgezählt werden, für die eine außerhalb unserer Theorie liegende Entscheidung erforderlich ist, und es soll darüber reflektiert werden, inwiefern solche Entscheidungen den Charakter des Vortrags und damit den Eindruck auf das Publikum beeinflussen.

(a) *Bespannung der Phorminx*: Wir verwenden für unsere Praxis eine Phorminx/Kithara mit vier Saiten, spielen und singen also auf einer reduzierten Tonskala von nur vier Tönen. Wir folgen damit dem Vorschlag von Ludwig Deubner und Martin West,¹⁵ der die Existenz einer vier-saitigen Kithara aufgrund von Darstellungen auf Vasen und Skulpturen der geometrischen Zeit und aufgrund von Hinweisen in antiken musiktheoretischen

¹⁵ Deubner 1929; 1930; West 1981.

Schriften erschlossen hat. Wir wissen nun allerdings, dass die Griechen von der mykenischen Zeit an bis in die Klassik und später kontinuierlich Saiteninstrumente mit mehr als vier Saiten verwendeten; vor diesem Hintergrund erscheint es zumindest erklärungsbedürftig, warum die Griechen daneben auch ein dermaßen ‚primitives‘ Instrument verwendet haben sollten. Es muss jedenfalls umstritten bleiben, ob es tatsächlich je eine vier-saitige Form der Kithara gab. Als mögliche Erklärung könnte dienen, dass diese Form vielleicht ausschließlich für den episch-rezitativen (und damit musikalisch ‚reduzierten‘) Heldengesang herangezogen wurde.¹⁶

Wenn wir uns zur Verwendung der vier-saitigen Phorminx entschlossen haben, so hat das einen Gesangs- und Vortragsstil zur Folge, der sehr nahe am Rezitativ bleibt und keine üppigere musikalische Ausgestaltung des Vortrags zulässt. Würden wir zu der ‚klassischen‘ Variante einer sieben-saitigen Kithara greifen, so würde der Vortrag viel ‚musikalischer‘ klingen, auch wenn sich damit an den von der Theorie definierten Prinzipien der Melodiebildung (zweimal auf und ab; Feinsteuerung durch die Wortakzente) nichts ändern müsste. Unsere Entscheidung für die reduzierte Variante beeinflusst somit ganz wesentlich den Charakter des Vortrags und den Eindruck, den die Zuhörer erhalten.

(b) Über die absolute Stimmung der Phorminx in der Antike ist uns nichts bekannt. Wir können vermuten, dass für die Auffassung des ‚Charakters‘ einer bestimmten Tonskala in der Antike auch die absolute Tonlage eine wesentliche Rolle spielte.¹⁷ Im Falle des Epenvortrags galt wahrscheinlich eine relativ hohe Stimmlage als ästhetisches Ideal, wie vielleicht für jede Art von Gesang;¹⁸ jedoch liegt es auf der Hand, dass jeder Sänger sich in erster Linie an seiner eigenen Stimmlage orientieren musste; das war wohl auch in der Antike nicht anders, die Wahl der Tonlage beeinflusst somit die Rekonstruktion nicht entscheidend.

¹⁶ Es wäre auch denkbar, dass die vier Saiten, die sich auf der Mehrzahl der geometrischen bildlichen Darstellungen finden, nur eine ästhetische Darstellungskonvention bilden, bedingt durch die technische Schwierigkeit, auf engem Raum mehrere parallele dünne Striche zu zeichnen bzw. dünne Stäbe zu modellieren; so Maas/Snyder 1989, 203.

¹⁷ Vgl. Ptol., *Harm.* 3,7, p.99 Düring; West 1992, 174.

¹⁸ φόρμιγγα λίγειαν: *Od.* 8,254. 261; 22,332; Σειρηνῶν λιγυρῆ... ἄοιδῆ: *Od.* 12,44; cf. 183 (für die Sirenen als Stilisierung von idealen epischen Sängern vgl. Pucci 1979).

(c) Auch in der relativen Stimmung der Phorminx folgen wir dem Modell von Martin West.¹⁹ Die von ihm aufgrund von musikhistorischen Vermutungen als ursprünglich ionische Tonskala vorgeschlagene Abfolge (e–f–a–d') ergibt ein Gesamtintervall von einer Septime. Das ist relativ viel. West selbst hat später als Korrektur seines ursprünglichen Ansatzes eine schmalere Skala im Umfang von einer Quint vorgeschlagen (d–e–f–a).²⁰ Auch hier macht die Wahl der Tonskala, für sich genommen, keinen Unterschied für die improvisierende Vortragstechnik und den Vorgang des spontanen Generierens der Melodie aufgrund der Wortakzente und Satzmelodie; in der Praxis singt sich die schmalere Skala aufgrund ihres geringeren Tonumfangs um einiges leichter. Hier kommt jedoch ein wesentlicher Aspekt für die Rezeption durch ein modernes Publikum ins Spiel: Jede Tonleiter, egal wie sehr sie jetzt mit den uns bekannten Prinzipien der griechischen Harmonie-Lehre kompatibel ist, wird von einem Publikum heute automatisch im Sinne des neuzeitlichen Dur/Moll-Systems umgedeutet. Im Falle der Skala e–f–a–d' (im Sinne Wests die Abfolge von zwei Tetrachorden ohne Zwischen-Intervall) wird somit nach unseren Erfahrungen (und auch im Bewusstsein manch eines Sängers selbst) das f automatisch zum Grundton, der Tonika, uminterpretiert, und die übrigen Töne werden in ein entsprechendes Verhältnis gesetzt. Es erscheint daher schlechthin unmöglich, einem heutigen Publikum einen ‚originalen‘ Klang zu präsentieren. Eine Alternative zu der ‚Rekonstruktion‘ der ursprünglichen Tonleiter könnte somit darin bestehen, dass man versucht, eine Skala zu wählen, die ihren Platz in der griechischen Harmonie-Lehre hat, für moderne Ohren jedoch keine leichten Assoziationen zum Dur/Moll-System zulässt. Der Unterschied zwischen den zwei von West vorgeschlagenen Skalen wirkt sich im Vortrag für den Eindruck des Publikums darüber hinaus vor allem darin aus, dass die schmalere Skala weniger nach Musik und eher nach Sprechgesang klingt.

(d) Auch über die Spieltechnik der Phorminx, so wie aller antiken Saiteninstrumente, wissen wir immer noch viel zu wenig Bescheid, da wir in erster Linie auf die Darstellungen auf Vasenbildern angewiesen sind.²¹ Das Spiel auf der Kithara konnte in klassischer Zeit als Virtuosen-Technik aufgefasst werden. Im Gegensatz dazu lehrt die Praxis, dass man, sofern man nur seinen eigenen Gesang Ton für Ton zupfend monophon begleiten will,

¹⁹ West 1981.

²⁰ West 1992, 328.

²¹ Zur Spieltechnik der Kithara vgl. Roberts 1980; West 1992, 64–70.

die hierfür notwendige Fertigkeit in etwa zehn Minuten Übungszeit erlernen kann. Nun könnte man natürlich anführen, dass es in epischen Traditionen vieler Länder Sänger gibt, die tatsächlich keinen großen Wert auf das Spiel ihres Instruments legen und dieses gewissermaßen nur als notwendige Grundbedingung ihrer Berufsausübung betrachten.²² Trotzdem macht es für einen Zuhörer heute zweifellos einen Unterschied, ob das Spiel auf der Kithara als solches überzeugend wirkt oder nicht. Auch wenn wir somit nichts Sicheres über die präzisen Details der Spieltechnik wissen, scheint es in jedem Fall notwendig, das Instrument souverän zu beherrschen.

(e) In noch viel unsicherere Gefilde stoßen wir vor, wenn wir über allgemeine Aspekte der Stimmtechnik, der Stimmführung, des Ausdrucks, des Vortragstempos oder der emotionalen Grundstimmung des Epenvortrags reflektieren. Auch hier lassen uns die antiken Quellen völlig im Stich, und doch ist es evident, dass genau diese Aspekte den Eindruck, den sich ein moderner Zuhörer bilden kann, entscheidend beeinflussen. Wenn wir uns hier für einen ganz bestimmten Stil entscheiden, so beruht dies auf unserer Auffassung, welche Funktion die Vortragstechnik in der Antike zu erfüllen hatte: Die Option für einen monotonen, wenig interpretierenden, wenig akzentuierten Vortragsstil nährt sich aus der Überzeugung, dass der homerische Sänger sein Publikum nicht durch die Art seines Vortrags, sondern durch dessen Inhalt, also den Text seiner Erzählung, gefangen nehmen wollte, dass also der musikalische Aspekt dem Inhalt völlig untergeordnet war. Das bedeutet in der Praxis: eher eine Sprech- als Gesangsstimme; eher ein monotones Rezitieren als ein gefühlsvolles Interpretieren des Texts; eher ein schnelles Vortragstempo, das dem eines natürlichen Erzählers nahe kommt; Unterdrückung der Emotionen durch den Sänger, so dass das Publikum in seinen emotionalen Reaktionen auf den Text ausschließlich durch den Inhalt selbst und nicht durch dessen Vortrag gelenkt wird.

(f) Von allergrößter Bedeutung ist die Pausentechnik: Da der antike Versrhythmus (quantitierende Metrik) dadurch definiert ist, dass innerhalb des Verses keine Pause gemacht werden darf, der Sänger aber zwischendurch naturgemäß Atem holen muss, stellt sich die Frage, wann, wo, wie lange und wie regelmäßig der Sänger zwischen den einzelnen Versen pausieren soll:

(α) Wenn es grundsätzlich eine Pause am Ende jeden Verses gibt, wird sie dann durch ein Zwischenspiel auf der Phorminx überbrückt? Dies hat

²² Vgl. unten, S. 169, zu Mededović.

West vorgeschlagen auf der schmalen Basis zweier Hinweise bei Aristophanes;²³ man kann dazu aber viele Epen-Traditionen, z.B. die südslawische, anführen, in denen dieser Stil üblich ist.²⁴ Folgen wir dieser Anregung, so haben wir einen kontinuierlichen musikalisch-melodischen Fluss und einen durchgängig hörbaren, wenn auch nicht notwendig gleichmäßigen Rhythmus. Wenn wir hingegen die Pause nicht durch ein instrumentales Zwischenspiel überbrücken, so wird der Strom des Vortrags und damit automatisch auch der Rhythmus nach jedem Vers unterbrochen und bleibt auf den einzelnen Vers beschränkt. In diesem Fall wird nicht nur der musikalische Charakter des Vortrags reduziert; auch die Aufmerksamkeit der Zuhörer wird dann nach jedem Vers unterbrochen, und es wird für das Publikum viel schwerer, die Konzentration über einen längeren Zeitraum hinweg aufrecht zu erhalten. Wir entscheiden uns daher üblicherweise für den glatten, verbindenden Vortragsstil mit Zwischenspiel, durch den das Publikum in den gleichmäßig rhythmisierten musikalischen Fluss eingebunden bleibt.

(β) Wie lange soll nun bei diesem Vortragsstil die Pause am Ende jeden Verses sein? Nach dem Modell von West wird an jeden Hexameter eine durch das Phorminx-Zwischenspiel überbrückte Pause in der Länge von zwei Versfüßen angefügt. Der gesamte Vers erhält dadurch die Länge von $6+2=8$ Füßen, so dass ein für moderne Ohren sehr gleichmäßiger, und dadurch auch gefälliger Rhythmus entsteht. Versucht man hingegen genau diesen Effekt zu vermeiden und verkürzt die Pause auf die Länge von nur einem Versfuß, so entsteht mit der Sieben-Takt-Einheit ein Grundrhythmus, der unseren in der neuzeitlichen Musiktradition geschulten Ohren bereits fremder klingt. Gleichzeitig wird damit der Textfluss beschleunigt und der Anteil an Musik gegenüber dem Text reduziert.

(γ) Doch steht auch keineswegs fest, dass die Länge der Pause und damit des Zwischenspiels nach jedem Vers überhaupt gleich lang bleiben muss. Nur in diesem Fall entsteht ja ein sehr langer, monotoner, rhythmisch gleichförmiger Strom, der dem Zuhörer jedoch keinerlei Aufschluss über die Strukturierung des Textes gibt. Versucht man hingegen, Pausen von unterschiedlicher Länge einzusetzen, so ergibt sich die Möglichkeit, den Text je nach seinen inhaltlichen Gegebenheiten zu gliedern. So liegt es nahe, die Pausen bzw. Zwischenspiele gelegentlich länger als üblich zu

²³ West 1981, 122f.

²⁴ Reichl 2000.

machen und damit größere und kleinere inhaltliche Textabschnitte zu markieren. Eine verlängerte Pause signalisiert in diesem Fall den Zuhörern dasselbe wie die graphisch hervorgehobene Einrückung eines Absatzes in einem gedruckten Text. Man kann dabei an noch weiter gehende Stilisierung denken, indem man z.B. formelhaft fixierte Pausensignale vor und/oder nach jeder direkten Rede einführt. Doch damit sind wir mit größter Wahrscheinlichkeit in einem Bereich angelangt, wo auch jeder einzelne antike Sänger nach seinem jeweils eigenen individuellen Ausdruck streben konnte.²⁵

(δ) Enjambement: Solange das Ende eines Verses mit dem Ende einer syntaktischen Einheit zusammen fällt, bedarf es keiner besonderen Rechtfertigung für die Einfügung einer Pause bzw. eines instrumentalen Zwischenspiels. Anders ist es beim Enjambement, wenn der Sinn des Satzes am Ende des Verses noch nicht abgeschlossen ist und in den nächsten Vers weiter geführt wird. Die Akzent-Statistik spricht auch hier eine eindeutige Sprache: Verse mit Enjambement weisen einen deutlich unterschiedlichen ‚statistischen Melodie-Verlauf‘ auf. Dabei ist wiederum zwischen ‚starkem‘ und ‚schwachem‘ Enjambement zu trennen: Bei starkem Enjambement, wenn also die Syntax des Satzes am Ende des Verses nach einer notwendigen Ergänzung verlangt, sinkt die Intonationskurve am Ende des Verses nicht ab, sondern bleibt auf einer mittleren Höhe und steigt sogar an; bei ‚schwachem‘ Enjambement, wenn der Sinn des Satzes am Versende bereits zu einem Ende gekommen ist, im nächsten Vers aber noch durch eine Ergänzung weitergeführt wird, fällt die Melodiekurve am Versende so wie im ‚Normvers‘ ab, steigt aber für die Dauer der ‚Ergänzung‘ nicht zur vollen Höhe an, so dass die ‚Ergänzung‘ musikalisch als ‚Nachtrag‘ markiert ist.

Wie soll nun Enjambement in der Praxis hörbar gemacht werden? Wir tendieren dazu, die rhythmische Pause am Versende beizubehalten und das syntaktische Signal („hier kein Satzende!“) nur durch die Melodieführung zu signalisieren: Die Melodie des Verses selbst steigt am Ende an, und das Zwischenspiel auf der Phorminx wiederholt diese Melodie-Klausel und verstärkt sie dadurch. Damit stoßen wir allerdings vor allem unter Fachkollegen auf energischen Widerspruch: Die heute übliche Praxis des Hexameter-Lesens, wohl beeinflusst durch die Entwicklungen der Rezitationspraxis auf der Theaterbühne des 19. und 20. Jh., schreibt vor, dass man nicht nur

²⁵ Im bosnischen Heldenlied gibt es Sänger, die regelmäßig zwei Verse zu einer einzigen rhythmischen Einheit ohne Zwischenpause zusammenfassen.

sämtliche Versgrenzen im Vortrag tendenziell unterdrückt, sondern sie vor allem bei Enjambement völlig unhörbar macht. Dagegen spricht, dass der Versvortrag per se eine künstliche Stilisierung der Sprache darstellt und daher auch von vornherein andere Möglichkeiten der Signalsetzung erfordert als die natürliche Sprache. Die forcierte Rezeptionssteuerung durch die musikalisch überhöhte, also künstlich stilisierte Sprachmelodie ist somit ein Stilmittel, das für das Verständnis der syntaktischen Gliederung der epischen Sprache völlig hinreicht.

All diese Fragen zusammen genommen lassen das Spannungsfeld erkennen, in dem sich unsere stilistischen Entscheidungen bewegen: Die homerische Vortragstechnik war nach allem, was wir erkennen können, ein Mittelding zwischen Gesangsvortrag und Rezitation. Für jeden einzelnen Aspekt, der von der Rekonstruktion offen gelassen wurde, müssen wir somit eine Entscheidung treffen, die den Stil entweder der Rezitation oder dem Gesang annähert. Damit ist aber nicht gesagt, dass jede dieser Entscheidungen in dieselbe Richtung gehen muss.

Damit ist auch nicht gesagt, dass es für jede dieser Fragen grundsätzlich nur eine einzige ‚richtige‘ Entscheidung geben kann. Es ist vielmehr zu vermuten, dass in der vorhomerischen Tradition jeder Sänger seinen eigenen, individuellen Stil ausprägte. Für die grundsätzliche Bandbreite der musikalischen Vortragsweise innerhalb einer einzigen epischen Tradition sind die Angaben zur bosnisch-muslimischen Tradition äußerst wertvoll. Zitiert sei hier der Vergleich zweier herausragender Sänger durch Zlatan Čolaković, einen der besten zeitgenössischen Kenner der Tradition:²⁶

„Avdo Mededović sang mit einer sehr tiefen Stimme, monoton, unverständlich, und strich die Gusle so gut wie gar nicht. Er selbst bestätigte, dass er die Gusle nur schlecht spiele, weil er das Spielen [erst] später erlernt habe, und dass das Lied [sc. der Gesangsvortrag, G.D.] das Spielen [auf der Gusle] überrage. Er trug in pfeilschnellem Tempo vor (20 bis 25 Verse pro Minute, und manchmal noch mehr) ... Murataga Kurtagić ist in

²⁶ Čolaković 2004, 505f. (in bosnischer Sprache; Übersetzung G.D.). Vgl. Čolaković (brieflich) zu dem hier vorgestellten Rekonstruktionsversuch: „Your ‘approach to the original performance’ is very interesting. My own experience tells me that each singer has his own way of singing, and his own melodies as well, and that each singer sings differently the different epics, and in the same way the same epics.“ Čolaković hat noch 1989 zahlreiche Lieder des Ausnahme-Sängers Murat Kurtagić auf Bild- und Tonträgern dokumentiert und in seinem Buch einige davon zusammen mit zwei bislang nicht publizierten Epen des Avdo Mededović (des ‚jugoslawischen Homer‘) ediert.

vielen Aspekten das Gegenteil von Mededović. Sein Spiel auf der Gusle war außerordentlich, und er variiert und moduliert seine Melodie ständig, wodurch er eine persönliche Technik entwickeln konnte, die es ihm ermöglichte, dass er ununterbrochen volle acht Stunden singt. Das war keinem einzigen Sänger außer ihm möglich ... Obwohl auch er die Verse manchmal in einem rasenden Tempo von 20 Versen pro Minute bildet, singt er langsamer (durchschnittlich 13 bis 16 Verse pro Minute), bildet daher jedoch exzellente Verse, die er schön gestaltet, und hat eine gut verständliche Aussprache.“

Dem ist hinzuzufügen, dass es innerhalb der gesamten bosnischen Tradition darüber hinaus auch große regionale Unterschiede in der Vortragsweise gab, schon allein bedingt durch die Verwendung unterschiedlicher Begleitinstrumente: die Gusle (ein einsaitiges Streichinstrument) bzw. die Tamburica (ein zweisaitiges Zupfinstrument).

Auch für die (vor-)homerische Epentradition ist also zu vermuten, dass viele der oben diskutierten ästhetischen Entscheidungen durchaus im Bereich des subjektiven Geschmacks der einzelnen Sänger verbleiben konnten. Wenn somit Stefan Hagel und ich nicht immer zu denselben Entscheidungen kommen, wird damit nur die Vielfalt der Möglichkeiten abgebildet, die sich im Rahmen unserer theoretischen Überlegungen auftun.

(III) Verfahren der Präsentation

Fragen wir nun, wie die hier vorgestellte rekonstruierte Vortragstechnik der epischen Sänger vor einem heutigen Publikum präsentiert werden kann, so könnte man versuchen, durch die Aufführung der ‚ursprünglichen‘ Vortragsweise das heutige Publikum an das ästhetische Erleben des ursprünglichen Publikums anzunähern, oder ganz einfach den ‚originalen‘ Klang genießen zu lassen.

Bei näherer Überlegung ist jedoch klar, dass ein reiner ‚Konzertvortrag‘ nicht funktionieren kann: Das ästhetische Erlebnis eines ursprünglichen Publikums kann nicht durch bloße ‚Wiederholung‘ des ästhetischen Prozesses wieder gewonnen werden. Jene Vortragstechnik, die wir rekonstruieren wollen, hatte ihre präzise Funktion für die Vortragssituation zwischen Sänger und Publikum während der Phase der (fast) ausschließlich mündlichen Kommunikation der griechischen Gesellschaft. Da diese Vortragssituation heute nicht wiederholt oder wieder hergestellt werden kann, ist es notwendig, die antiken Mechanismen genauer zu durchleuchten und den notwendigen Unterschied zur heutigen Vortragssituation zu definieren. Erst dann kann es möglich sein, ein Verfahren der Präsentation zu entwick-

eln, mit dem die rekonstruierte Vortragstechnik dem heutigen Publikum nahe gebracht werden kann.

Was macht die Differenz aus zwischen der Rezeption eines erzählenden Textes in Buchform, so wie wir es heute gewohnt sind, und der Rezeption einer mündlich-epischen Erzählung in einer traditionellen Gesellschaft? Das Publikum einer mündlichen Erzähltradition ist Teil einer homogenen, in sich abgeschlossenen Gesellschaft und bildet somit zusammen mit dem Sänger eine Art Kollektiv, das sich auf ein gemeinsames, kollektives Wissen beziehen kann. Das betrifft mehrere Aspekte:

Sehr wichtig ist bereits die Tatsache, dass Heldenlied überhaupt gesungen und mit einem Instrument begleitet wird. Das bewirkt, dass die Rezeption des Epen-Vortrags auf erhebliche akustische Verständnisschwierigkeiten stößt: Ein gesungener Text ist grundsätzlicher schwerer zu verstehen als ein gesprochener Vortrag; Gesang in Kombination mit einem Saiteninstrument macht das Verstehen noch schwieriger. Auch ein *native speaker* muss sich erst in den Gesangsstil einhören und Erwartungshaltungen entwickeln, welche Formulierungen in einem bestimmten inhaltlichen Kontext fallen können. Dazu gehört, dass der traditionelle Hörer sich an die typischen Umstände des epischen Vortrags gewöhnt. In der bosnischen Tradition ist das ein monotoner Gesangsstil, wobei der Sänger in hohem Tempo Vers für Vers in einer stark eingeschränkten Tonskala heruntersingt, ohne den Inhalt durch die Art des musikalischen Vortrags zu kommentieren. Durch diesen eintönigen Charakter des Vortrags wird der Hörer gewissermaßen in eine Art Trance-Stimmung versetzt, wobei der monotone Klangteppich bewirkt, dass der Hörer mental in die Lage gerät, sich bedingungslos auf den vorgetragenen Inhalt zu konzentrieren. Schon der traditionelle Vortragsstil bildet also einen Appell an das Kollektiv von traditionellem Sänger und traditionellem Publikum.

Bei Homer ist diese Art von bedingungsloser Hingabe des Hörers an den Vortrag eines epischen Sängers als κληθμός beschrieben, was gewöhnlich als „Bezauberung“ wiedergegeben wird.²⁷ Der κληθμός der Hörer bewirkt auch eine Interaktion zwischen Sänger und Publikum, er liefert dem Sänger das nötige *feedback* und beflügelt ihn in der Improvisation seines Liedes. Das Phänomen des κληθμός wird bei Platon als innere Eingestimmtheit, als innere Verwandtschaft zwischen der Sache, die vermittelt werden soll, und der Seele, der sie vermittelt wird, interpretiert, was in

²⁷ Vgl. etwa Homer, *Od.* 13,1ff.

letzter Konsequenz als eine gemeinsame Ausrichtung auf das Göttliche und Immerseiende (die Idee des Guten) verstanden ist.²⁸

Für diese mentale Einfügung in die Welt der Erzählung muss sich der traditionelle Hörer in die Sprache des Epos einhören, die homerische oder bosnische Kunstsprache: eine künstliche Mischung aus mehreren Dialekten, aus zeitgenössischen und archaischen Sprachelementen, die mit hoch poetischen Ausdrücken, aber auch völlig künstlichen Sprachbildungen durchsetzt ist und zu einem guten Teil aus Formeln besteht, also aus Kombinationen von Einzelwörtern, die zu formelhaften Sinneinheiten erstarrt sind, welche dann nur mehr als Einheit verständlich sind und nicht bei jeder Instanz aufs neue als Summe ihrer Einzelbestandteile verstanden werden dürfen. Wir wissen, dass das Erlernen dieser Diktion für den angehenden Sänger viele Jahre in Anspruch nimmt.²⁹ Das muss dann aber auch für den traditionellen Hörer gelten, der den Wortlaut eines epischen Liedes erst dann komplett verstehen kann, wenn er über Jahre hinweg immer wieder epische Lieder gehört hat und gewissermaßen in der epischen Diktion trainiert ist. Auch die epische Kunstsprache bildet also den Appell an ein gemeinsames Vorwissen von Sänger und Publikum.

Ähnliches könnte man für die Erzähltechnik allgemein ausführen. Auch hier bedienen sich die Sänger charakteristischer Ausdrucksmittel, die dem Publikum aus der Alltagssprache nicht ohne weiteres vertraut sind. Es handelt sich hier im Wesentlichen um typische Denkschemata, durch die inhaltliche Sachverhalte nur mehr stark verkürzend wiedergegeben werden und die das Publikum ebenfalls bereits kennen muss, um ihre Bedeutung im jeweiligen Kontext richtig erfassen zu können.

Und schließlich gibt es natürlich die inhaltliche Ebene. Hier muss der traditionelle Hörer eines epischen Liedes mit der gesamten inhaltlichen Einbettung dieses Liedes bereits vertraut sein, im Regelfall auch den Inhalt des jeweiligen Liedes selbst schon kennen. Es handelt sich dabei um die selbstverständliche Bezugnahme auf das gemeinsame, also kollektive Wissen um alle Daten, Fakten und Inhalte des Mythos.³⁰

²⁸ Platon, Ion.

²⁹ Dazu vgl. die wichtigen Angaben bei Lord 2000 (passim), basierend auf Interviews, die Milman Parry mit den bosnischen Sängern führte. Wichtige Ergänzungen bei Čolaković 2004 (passim).

³⁰ Für Homer vgl. dazu Danek 1998 und 2002. Eine wichtige Korrektur zu der dort vertretenen Auffassung liefert Čolaković 2004, 169 Anm. 7, der die Bedeutung dieser Anspielungsebene auch für das Verständnis des bosnischen Heldenepos hervorhebt.

Das ‚Klangerlebnis‘ des homerischen Epenvortrags, das wir zu rekonstruieren versuchen, war also ursprünglich nur ein kleiner Bestandteil einer sehr komplexen Vortragssituation, innerhalb derer das Verständnis der erzählten Geschichte zweifellos ungleich wichtiger war als sämtliche musikalischen Aspekte. Die Wiedergewinnung des ‚Original-Klangs‘ kann daher immer nur zum Schein erfolgen, da ein heutiges Publikum notwendigerweise völlig andere Assoziationen an diesen Klang heranbringen muss als das Publikum Homers: Der heutige Zuhörer versteht den Wortlaut des Textes nicht, oder selbst im seltenen Idealfall nur dann, wenn er ihn entweder in einer Textausgabe mitliest oder ihn auswendig kann. Auch in diesem Fall unterscheidet sich der moderne Zuhörer vom antiken Zuhörer, der im Regelfall zwar die erzählte Geschichte sehr genau kannte, jedoch vom Wortlaut des jeweiligen Vortrags immer aufs Neue überrascht werden konnte.

Tatsächlich verfolgen wir bei öffentlichen Vorträgen in der Regel eine Vorgangsweise, die eine Mischung zwischen wissenschaftlich-diskursiver Beweisführung („so haben wir die Technik rekonstruiert“) und praktischer Demonstration („und so könnte das Ganze geklungen haben“) darstellt. Mit eingeschlossen ist dabei zumeist ein Meta-Diskurs über die Schwierigkeit, ja die Unmöglichkeit der Rekonstruktion des ästhetischen Vorgangs und über die Fragwürdigkeit der Rezeptionssituation. Im Zentrum der Diskussion steht meist eine Erklärung der Monotonie des Vortrags: Der Gesangsvortrag dient dem improvisierenden Sänger nicht als Interpretation eines fremden Textes, sondern als Medium für den Transport des eigenen, im Vortrag frisch generierten Textes.

Man könnte jetzt meinen, dass damit beim Publikum zumindest ein Grundverständnis für die Funktionsweise der homerischen Vortragstechnik hergestellt wird. Und oft verraten die Rückmeldungen auch wirklich ein tief beeindrucktes Publikum, das sich in die Lage versetzt glaubt, ‚als ob‘ es einem epischen Vortrag gelauscht und dieselbe emotionale Empfindung wie die Zuhörer Homers verspürt hätte.³¹

³¹ Eine entsprechende Reaktion könne etwa so formuliert sein: „Ich könnte mir sehr gut vorstellen, dass ich, wenn ich innerhalb der Tradition stünde, mich total in den Vortrag versenken könnte, alles rund um mich abschalten oder vergessen könnte und nur den Text selbst wahrnehmen würde. Ich würde dann stundenlang zuhören wollen. In der heutigen Welt ist ein solches Erlebnis wohl undenkbar, aber ich sehne mich unbewusst nach der Fähigkeit zurück, mich so total fallen lassen und Kunst auf diese Weise genießen zu können.“

Diese Art von Verständnis wird aber in Wirklichkeit wohl weniger über die diskursive Erklärung hergestellt; bei einem einmaligen wissenschaftlichen Vortrag von der Dauer einer halben oder auch ganzen Stunde ist es kaum möglich, das Thema in seiner Komplexität zu erfassen, als vielmehr durch ein rhetorisches Verfahren, das den ‚als ob‘-Effekt durch den Appell an zwei einander entgegengesetzte Kategorien herstellt: den Appell an die Analogie zwischen ‚Vertrautem‘ und ‚Fremdem‘. Das Fremdartige des homerischen Vortragsstils wird in Analogie gesetzt zu Bekanntem, und dadurch wird die emotionale Akzeptanz des Ungewohnten erleichtert. So wird der für die meisten Zuhörer nicht bekannte Charakter des melodischen Akzents des Griechischen mit den melodischen Elementen der deutschen Sprache verglichen; Übereinstimmung und Differenz zu der eigenen Muttersprache (deren diesbezüglichen Wesenszüge den meisten Zuhörern erst auf diesem Weg bewusst gemacht werden müssen) ermöglichen ein Verständnis für die Fremdartigkeit des *pitch accent* des Altgriechischen.

Doch auch was das Wesen des monoton-rezitativen Vortragsstils betrifft, hilft der Verweis auf Fremdes und Bekanntes. Dass dieser unserer Kultur fremde Vortragsstil auch in anderen Kulturen vorkommt, lässt sich leicht demonstrieren, z.B. durch das Abspielen von Tonaufnahmen bosnischer Sänger.³² Dass die Funktion dieses Vortragsstil eine unerwartete Parallele finden kann, zeigt der Verweis auf die Technik des Hip-Hop, mit ihrer monotonen Begleitmusik und dem monoton vorgetragenen, eher rezierten als gesungenen Text. Vor allem jüngere Zuhörer haben heute üblicherweise kein Problem damit, sich Homer im Rahmen seiner eigenen Kultur als ein enges Pendant zu heutigen Hip-Hop-Sängern vorzustellen.

Welchen Vergleich auch immer man aber wählt: Das Fremde wird mit dem Bekanntem in eins gesetzt; erzeugt wird dadurch eine Sehnsucht nach Homer, der den Zuhörern eine in sich abgeschlossene fremde Welt offeriert, in der es gilt, sich selbst – und damit Bekanntes – zu finden.

³² Wir verwenden die Aufnahmen von Matthias Murko aus dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften; vgl. die CD mit Aufnahmen aus dem Parry-Archiv in Lord 2000.

Bibliographie

- Bakker 1997 E.J. Bakker, *Poetry in Speech. Orality and Homeric Discourse*. Ithaca/London.
- Čolaković 2004 Z. Čolaković/M. Rojc-Čolaković, *Mrtva glava jezika progovara*. Podgorica.
- Danek 1998 G. Danek, *Epos und Zitat. Studien zu den Quellen der Odyssee*. Wien.
- Danek 2002 G. Danek, *Traditional referentiality and Homeric intertextuality*. In: F. Montanari/P. Ascheri (edd.), *Omero tremila anni dopo. Atti del Congresso di Genova 6–8 luglio 2000*. Roma, 3–19.
- Danek/Hagel 1995 G. Danek/S. Hagel, *Homer-Singen*. *Wiener Humanistische Blätter* 37, 1–16.
- Deubner 1929 L. Deubner, *Die viersaitige Leier*. *Athenische Mitteilungen* 54, 194–200.
- Deubner 1930 L. Deubner, *Terpander und die siebenaitige Leier*. *Philologische Wochenschrift* 50, 1566f.
- Devine/Stephens 1994 A.M. Devine/L.D. Stephens, *The Prosody of Greek Speech*. New York/Oxford.
- Hagel 1994 S. Hagel, *Zu den Konstituenten des griechischen Hexameters*. *Wiener Studien* 107/108, 77–108.
- Hagel 2004a S. Hagel, *Caesura and melody*. In: F. Spaltenstein/O. Bianchi (edd.), *Autour de la césure. Actes du colloque Damon des 3 et 4 novembre 2000*. Bern, 11–22.
- Hagel 2004b S. Hagel, *Tables beyond O'Neill*. In: F. Spaltenstein/O. Bianchi (edd.), *Autour de la césure. Actes du colloque Damon des 3 et 4 novembre 2000*. Bern, 135–215.
- Lord 2000 A.B. Lord, *The Singer of Tales*. Cambridge MA. [1st ed. 1960]
- Maas/Snyder 1989 M. Maas/J.M. Snyder, *Stringed instruments of Ancient Greece*. New Haven/London.
- Pöhlmann/West 2001 E. Pöhlmann/M.L. West, *Documents of Ancient Greek Music*. Oxford 2001.
- Pucci 1979 P. Pucci, *The Song of the Sirens*. *Arethusa* 12, 121–132.
- Reichl 2000 K. Reichl (ed.), *The Oral Epic: Performance and Music*. Berlin.
- Roberts 1980 H.H. Roberts, *The technique of playing ancient Greek instruments of the lyre type*. In: T.C. Mitchell (ed.), *Music and Civilization*. *British Museum Yearbook* 4, London, 43–76.
- West 1981 M.L. West, *The singing of Homer and the modes of early Greek music*. *Journal of Hellenic Studies* 101, 113–129.
- West 1992 M.L. West, *Ancient Greek Music*. Oxford.

