

4.1. Akustische Formate antiker Literatur

Peter von Möllendorff

1. Naturlaut und Kunstlaut

In seinem Roman *Daphnis und Chloe* aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. lässt Longos den Hirten Philetas, der als Anspielung auf den hellenistischen Philologendichter Philetas von Kos konzipiert ist, auf einer Syrinx (Panflöte) Lieder und Töne so spielen, „wie es für eine Rinderherde passt, wie es sich für eine Ziegenherde gehört und wie es die Schafe gern hören. Melodisch (τερπνόν, *terpnón*) war die Weise für die Schafe, kraftvoll (μέγα, *méga*) für die Rinder, helltönend (όξύ, *oxú*) für die Ziegen“ (Longos 1960, Buch 2, Kap. 35, § 4). In dieser klassizistischen Rekonstruktion elementarster künstlerischer Verhältnisse wirkt die Musik der Syrinx so stark auf die Tierwelt ein, dass sie geradezu verschiedenen Tiergattungen zugeordnet werden kann, und diese Einwirkung ist, wie die gewählten Tonalitätsbegriffe zeigen, offensichtlich auf eine mimetisch nutzbare ‚stimmliche‘ Ähnlichkeit zurückzuführen. Ebenso reagiert die organische wie die anorganische Welt auf akustische Einwirkungen im Falle des mythischen Protomusikers und -dichters Orpheus: Berge lauschen ihm, Tiere legen ihre Wildheit ab, Flüsse kehren ihren Lauf um. Umgekehrt sind das Rauschen der Blätter der Zeus-Eiche in Dodona wie dasjenige des unterirdischen Flusses in der Höhle des Trophonios Medien orakulärer Vorhersage, die von den Priestern gedeutet, also versprachlicht wird. Ähnlich inspiriert das Lied der Musen den epischen Dichter zu seinem Gesang und bezaubert das Singen der Sirenen Odysseus so sehr, dass er die Heimfahrt vergäße, wäre er nicht an den Mast gebunden. Götter-, Menschen- und Naturwelt sind in einer zeitlich die Antike übergreifenden Vorstellung miteinander akustisch verbunden. Hören auf die Stimmen der Natur und der Götter ist Voraussetzung des Dichtens. Der Naturlaut wird im Hören mit Sinn erfüllt und dann stimmlich und – im Falle des Orakels – semantisch aufgeladen ‚wiedergegeben‘. Entsprechend wird Dichtung gehört, und im archaischen Epos wird sie als ‚Kunde‘, *kléos* (abgeleitet von *klúo*, hören), an die Hörer und die Nachwelt tradiert. Auch zwischenmenschlich ist der Hörvorgang wesentliche Voraussetzung der Kommunikation: Der Wechsel von Hören und Reden ist der Grundmodus des Dialogs.

2. Oralität von Dichtung: das griechische Epos

Griechische und römische Dichtung sind durch die gesamte Antike hindurch für orale Vorführung und auditive Rezeption verfasst worden. Die ältesten uns erhaltenen Gedichte, die Epen Homers, wurden vom Sänger (αοιδός, *aidós*) zur Begleitung durch die Phorminx (φόρμιγξ), ein lautenartiges Instrument, gesanglich improvisiert. Das Lied des *Aidós* mag eher eine Art Sprechgesang gewesen sein, der von der Phorminx tonal gestützt und in paralleler Stimmführung begleitet wurde. Das Begleitinstrument war also weder melodisch noch harmonisch eigenständig. Die serbokroatische Epik, die noch im 20. Jahrhundert in mancher Hinsicht Züge der homerischen Epik trägt, sodass wir auf der Grundlage ihrer Erforschung womöglich einen vagen Eindruck von der Performativität jener archaischen Dichtung gewinnen, kennt als Begleitinstrument die einsaitige (selten zweisaitige) Gusle, während die Phorminx nach Ausweis antiker Bildquellen über zwei und mehr Saiten verfügte. Beide Instrumente beschränkten sich auf fünf Töne, bei der Gusle innerhalb des Intervalls einer Quarte, bei der Phorminx möglicherweise innerhalb einer Septime. Anders als bei der Gusle, die mit einem Bogen gestrichen wird, waren auf dem Zupfinstrument Phorminx wahrscheinlich keine Zwischentöne möglich, da die nicht zupfende Hand zum Halten des Instruments benötigt wurde. Die Einzeltöne waren dabei, wenn man von der Gusle-Kultur zurückschließen darf, unterschiedlichen Stufen der Emphase zugeordnet. Die Stimmhöhe entsprach ungefähr unserer Tenorlage (Versuch einer Audiorealisation bei Hagel und Harrauer 2005). So wie die epischen Texte Proömien besitzen, gab es möglicherweise auch ein instrumentales Vorspiel. Musik und Text bildeten im Epos also eine Einheit.

Durch rhythmische und tonale Qualitäten allein schon der Sprache, dann verstärkt durch die instrumentelle Begleitung, ließ sich die akustisch präsente Welt ästhetisch in den epischen Text integrieren. Weltlaute werden manifest: In πολυφλοίσβοιο θαλάσσης, *pōlyphloisboiō thālássēs* (Homer, *Ilias* 13, 798) hört man das Meer aufrauschen und sich zischelnd am Strand brechen, in πολλὰ δ' ἄνάντα κάταντα páranτá τε δόχμια ἴϋλλον, *pollá d' anánta kátánta té dōkhmiá t'ēlthon* (Homer, *Ilias* 23, 116) erlauscht man das Hin- und Hertrappeln Lastenschleppender Esel (vgl. Wille 2001, 21–22). Daktylische Rhythmen lassen Hufgeklapper assoziieren, spondeische langsame Schritte. Das Weben eines Liedes entsteht aus dem Gesang beim Weben eines Stoffes, wie es Kirke und Kalypso in der *Odysee* vorführen. Akustische Produktion und Rezeption des Epos korrespondieren mit der ästhetischen Präsenz realer Laute: Der epische Text erzeugt akustische Evidenz, bisweilen in Gestalt ganzer Hörbilder. So kann die Schlacht als akustische Folge von Lärm, Geklirr, Geschrei nicht nur abgebildet, sondern auch metonymisch bezeichnet werden. Das Eingreifen einer Gottheit manifestiert sich

mal visuell, mal als – zehntausendfach verstärkter – Kampfschrei (etwa Homer, *Ilias* 5, 859–863). Jenseits unmittelbarer stilistischer Evokationen von Klang ist die ganze Welt der *Ilias* als Akousma semantisiert, das gerade in ihrer Erschütterung in der Götterschlacht zum alleinherrschenden Eindruck avanciert (Homer, *Ilias* 20, 47–75): „Das Kampfgebrüll der Götter, der Donner des Zeus, der bestürzte Aufschrei des Herrn der Unterwelt vereinigen sich zu einer schauerlichen Musik; der Himmel trompetet und die breite Erde schallt ...“ (Wille 2001, 28); ebenso manifestiert sich das Innenleben der Figuren in vielfältiger akustischer Form, wird hingegen weniger visualisiert oder als abstrakte psychische Kraft beschworen. Auch die Homerischen Vergleiche zielen häufig auf akustische Analogien.

3. Griechische Lyrik

Der aoidische Modus dichterischer Produktion ging allmählich über in die rhapsodische Rezitation epischer Dichtung ohne begleitendes Instrument. Hingegen bewahrte die Lyrik, deren erste Zeugnisse ins 7. Jahrhundert v. Chr. fallen, jene musikalisch-sprachliche Einheit fast durchweg weiter. Unter dem Begriff ‚Lyrik‘ – gleichbedeutend mit ‚zur Lyra‘ (λύρα), einem der Phorminx ähnlichen, etwas kleineren Zupfinstrument, vorgetragene Dichtung – wurden seit dem Hellenismus alle nichtepischen und nichtdramatischen, aber metrisch gebundenen Literaturformen zusammengefasst. Die Binnendifferenzierung erfolgte in uneinheitlicher Weise und in unterschiedlicher Kategorisierungstiefe nach Zahl der Aufführenden (Monodie, Chorlyrik), Anlass (privat, öffentlich), Gegenstand (Götter, Menschen) und verwendeten Metren, deren Vielfalt in der griechischen Dichtung deutlich größer ist als in der römischen. Nicht bei allen lyrischen Gattungen bildete jedoch die Lyra auch tatsächlich das Begleitinstrument. Die monodische Elegie, bisweilen auch das chorische Epinikion (Lied auf einen Sieg in einem der panhellenischen Sportwettkämpfe, vertreten durch Dichter wie Pindar und Bakchylides), wurde vielmehr zum αὐλός (*Aulós*), einem klarinettenartigen Holzblasinstrument mit Rohrblatt, gesungen. Chorlyrische Dichtung wurde von Männer-, Knaben- oder Mädchenchören vorgetragen. Der ἰαμβος (*Iámbos*) wurde wahrscheinlich weder gesungen noch begleitet und entwickelte sich damit im 5. Jahrhundert v. Chr. umso natürlicher zum eigentlichen Sprechvers des attischen Dramas. Ebenso wurde das Epigramm üblicherweise nicht gesungen; doch selbst Figurengedichte, die doch primär auf bildliche Effekte von Schrift abzielen scheinen, sollen laut vorgetragen werden und entfalten ihre Effekte im Widerspiel von Visualität und Akustik (vgl. Männlein-Robert 2007, 140–154).

4. Griechisches Drama

Das griechische Drama zerfällt, und zwar in allen seinen drei Gattungen, auf einer äußerlichen Ebene in musikalisch gestaltete Abschnitte und reine Sprechpartien, die sich im älteren Drama auf den in der Orchestra nicht nur singenden, sondern zugleich auch tanzenden Chor einerseits, die Schauspieler andererseits verteilen. Im κομῳός (*Kommós*) der Tragödie vereinigen sich Schauspieler und Chor zum gemeinsamen Klagegesang, wobei jedoch chorischer und solistischer Part getrennt bleiben. Im Verlauf der ästhetischen Entwicklung der attischen Tragödie, die wir im 5. Jahrhundert v. Chr. gut überblicken, wurden zunehmend auch arienartige Sologesänge von Schauspielern üblich. Die Chorlieder sind strophisch aufgebaut und dabei meist zu Paaren organisiert: Die metrische Gestaltung von στροφή (*Strophé*) und ἀντιστροφή (*Antistrophé*) ist identisch (Korrespondenz). Das übliche Begleitinstrument des dramatischen Chores war der Aulós, bisweilen kann auch die κιθάρα (*Kithára*) zum Einsatz gekommen sein. Geräuschinstrumente, etwa ein βροντεῖον (*bronteíon*) zur Imitation von Donner, fanden ebenfalls Verwendung. Die alte attische Komödie brachte, wie das Werk des Aristophanes zeigt, Tierstimmen zu Gehör: Neben den Lauten von Schafen, Schweinen und Hunden kennen wir bei Aristophanes noch vollständige Chöre von Vögeln (zur rein lautlichen Imitation der Vogelstimmen vgl. Aristophanes, *Vögel*, 227–262; als semantische Lautmalerei etwa des Trippelns und Pickens vgl. Aristophanes, *Vögel*, 240: τὰ τε κατ' ὄρεα τὰ τε κοτινοτράγα τὰ τε κομαροφάγα, *tá tē kát' órēā tá tē kōtīnōtrágā tá tē kōmārōphágā*) und Fröschen (vgl. Aristophanes, *Frösche*, 209–267 mit dem berühmten Refrain βρεκεκεκεξεξ κοᾶξ κοᾶξ, *brēkēkēkēx kōāx kōāx*; als semantische Lautmalerei etwa des Blubbers vgl. Aristophanes, *Frösche*, 249: πομπολυγοπαφλάσμασιν, *pompōlūgopāphlāsmāsīn*). Selbst anorganische Naturwesen erhalten stimmliche Präsenz: Das Auftrittlied (*Parodos*) des Wolkenchores in der gleichnamigen Komödie des Aristophanes ergänzt die gewiss aufsehenerregende Kostümierung durch Lautfolgen, die diesen Wesen auch eine angemessene akustische Präsenz verleihen (vgl. Aristophanes, *Wolken*, 270–313): Hier wird sukzessive eine akustische Klimax von befohlenem ehrfürchtigen Schweigen, Donner, von tiefem Aulos-Register und helltönenden Chorstimmen errichtet, von leise zu laut, tief zu hoch und ausgreifender Integration immer weiterer Laute. Donner und Dröhnen werden auch in semantischer Lautmalerei imitiert (etwa in Aristophanes, *Wolken*, 284: πόντων κελαδόντα βαρύβρομον, *pōntōn kēlādōntā bārūbrōmōn*) ebenso der Wechsel von Donner und Blitz (etwa in Aristophanes, *Wolken*, 279–280: ὑψηλῶν ὀρέων κορυφᾶς ἐπι | δενδροκόμους ἵνα, *hūpselōn ὀréōn kōrūphās épī | dendrōkómūs hīnā*.) Auch die Evokation lachenerregender Körpergeräusche, insbesondere lauter Darmwinde, war an der komischen Tagesordnung.

Innerhalb dieses gewaltigen akustischen Spektakels, von dem die Textüberlieferung der archaischen und klassischen Literatur noch einen guten Eindruck vermittelt, waren auch Momente des Schweigens und der Stille naturgemäß bedeutungsvoll. Gerade auf der Theaterbühne ließen sie sich wirkungsvoll inszenieren – ohne dafür im Text immer indiziert sein zu müssen – und dienten generell der dramaturgischen Fokussierung, der Charakterzeichnung und der Spannungserzeugung. Noch in der *Offenbarung des Johannes* wird der Höhepunkt des apokalyptischen Geschehens durch ein – dramaturgisch betrachtet – hyperbolisches, nämlich halbstündiges Schweigen markiert (Joh 8,1), das die Grenzzone zwischen der Zerstörung der alten Welt, die ihre Vollendung mit der Öffnung des siebenten Siegels erfährt, und der Herabkunft einer neuen Welt markiert.

5. Antike Musik

Von der antiken Musik ist – über auch umfangreichere musiktheoretische Traktate hinaus – kaum eine Notation erhalten, sodass unsere Vorstellung, wie griechische Dichtung geklungen haben könnte, sehr vage ist (zur historischen Aussprache des Lateinischen und Griechischen vgl. Allen 1965; Allen 1973; Allen 1974; Der Altsprachliche Unterricht 2012; Zgoll 2012). Umso wertvoller ist das auf einer Grabstele überlieferte kurze, nach dem Begrabenen benannte ‚*Seikilos*‘-Lied (verschiedene Versionen kursieren im Internet); metrisch lässt es sich keiner lyrischen Gattung zuordnen, es zeigt aber, dass die Melodieführung äußerst präzise sowohl die silbischen Quantitäten als auch die vom Wortakzent – der im Altgriechischen kein Druck-, sondern ein Tonhöhenakzent (*pitch*) gewesen ist – implizierten Veränderungen der Tonhöhe nachzeichnet; auch in der Prosa ist die Abfolge der Wortakzente konstitutiv für die Satzmelodie, wie im 1. Jahrhundert v. Chr. Dionysios von Halikarnassos in *De compositione verborum* 11 darlegt. Wenn der *pitch* also in der Entstehungszeit des Liedes, das im 1. Jahrhundert n. Chr. auf den Grabstein gelangte, offensichtlich noch realisiert wurde, dürfte das zwischen dem 7. und dem 3. Jahrhundert v. Chr., aus welcher Zeit der größte Teil der Überlieferung griechischer Dichtung stammt, nicht anders gewesen sein; allerdings war das nicht bei allen gesungenen Texten der Fall. So richtete sich im oben erwähnten Strophensystem des Dramas die Melodie und damit die musikalische Begleitung auch in der ‚*Antistrophé*‘ nach dem Wortakzent des Textes der ‚*Strophé*‘ (vgl. Pöhlmann 1970, 81–82). Erst in der Spätantike hat der *pitch* für die Musik keine Rolle mehr gespielt, aber griechische Lyrik wurde zumindest partiell auch in der Kaiserzeit noch gesungen (vgl. Pöhlmann 1970, 13–31, zu Mesomedes [2. Jh. n. Chr.]).

6. Römische Lyrik

In der römischen Lyrik der Klassik wird das aktuelle Niveau von Dichtern wie Horaz, Tibull und Ovid als Höhepunkt einer Entwicklung aus improvisatorischen Anfängen beschrieben. Dass Horaz' *carmen saeculare*, das am 3. Juni 17 v. Chr. anlässlich des von Augustus als Anfangspunkt einer neuen, friedlichen Zeit ausgerichteten Säkularfestes aufgeführt wurde, wie alle chorischen Lieder (etwa Hymnen) musikalisch inszeniert wurde, steht fest, und die inschriftliche Formulierung *carmen composuit Q. Hor[at]ius Flaccus* (CIL 6, 32323, 149) legt nahe, dass Horaz auch selbst die Musik und den chorischen Auftritt gestaltete. Ob darüber hinaus auch seine vier Odenbücher, die zwischen 30 und 23 (1–3) und nach 17 v. Chr. (4) entstanden, für eine erste gesangliche Aufführung gedacht waren (ὠδή, Odé = Gesang!), ist aus verschiedenen Gründen umstritten (Wille 1977, 128–131). Einerseits scheinen spätantike Zeugnisse die Frage klar zu bejahen: Die Horazische Lyrik *ad modulationem lyrae citharaeve componitur* (Marius Victorinus, *Gramm. Lat.*, 6,50, 25–27). Andererseits fehlen uns schlagende Zeugnisse für solche Vorträge, die es gleichwohl im Rahmen nicht institutionalisierter, privater Vorführungen im kleinen Kreise durchaus gegeben haben kann, wie es sie auch in der großen, von Horaz jedoch ausdrücklich gescheuten Öffentlichkeit gab. Insbesondere Horaz' eigene Aussage, er dichte *verba [...] fidibus modulanda Latinis* und verknüpfe *verba lyrae motura sonum* (Horaz, c., 2,2,86 und 2,2,143), lässt sich kaum hintergehen. Zweierlei sollte dabei jedoch bedacht werden: Zum einen bestreitet eine musikalische Gestaltung der Oden weder ihre hohen intellektuellen und intertextuellen Ansprüche noch die Tatsache, dass sie für eine serielle Anordnung in Büchern und damit für lautes oder auch stilles Lesen oder Vorlesen konzipiert waren. Eine solche Rezeption, zumal die Wiederholung der Rezeption, lässt sich leicht zu einer musikalischen, instrumentengestützten Vorführung komplementär denken. Dabei wäre dann die Vorstellung bedenkenswert, dass jemand – wie heute bei der Lektüre eines Liedtextes – beim späteren (lauten) Lesen womöglich die Melodie im Kopf hatte, vielleicht sogar subvokalisiert. Zum anderen ist nach der Bedeutungsbreite des Verbs *canere* (gr. ᾄδειν, *ádein*) zu fragen. Zweifellos denotiert es ein ‚Singen‘ im eigentlichen Sinne des deutschen Wortes; es bezeichnet allerdings auch generell ein moduliertes Tönen, und es wäre zu überlegen, ob nicht nur der als ‚Singen‘ bezeichnete epische Vortrag, sondern auch ein lyrisches ‚Singen‘ weniger ein kunstmäßiger Gesang als ein ‚gesangliches‘, also stark moduliertes Rezitieren im Sinne eines Sprechgesangs war (siehe hierzu unten zur sophistischen Epideixis der Kaiserzeit); denn der Unterschied zwischen Sprechen und Singen ist nicht physiologischer Natur, sondern besteht nur quantitativ im je ausgenutzten Klangspektrum, in den je realisierten Tonintervallen, einer deutlicheren Rhythmik, einer größeren Dynamik. Eine solche Annahme ver-

wischte den aus heutiger Sicht markanten Unterschied zwischen gesprochener und gesungener Lyrikproduktion. Eine instrumentelle Begleitung ist sowohl bei wirklichem Gesang als auch bei einer sprechgesanglichen Rezitation denkbar. Noch im 4. Jahrhundert n. Chr. reflektiert Gaius Marius Victorinus in seiner *Ars grammatica* über die musikalische Natur der Sprache und die musikalische Lyrik; eine entsprechende Praxis kann ihm also nicht fremd gewesen sein (vgl. Wille 1977, 189). Noch im 5. Jahrhundert n. Chr. spricht Apollinaris Sidonius von instrumental begleiteten Lyrikaufführungen (Apollinaris Sidonius, *Epistulae*, 8,9,1).

7. Akustische Formate antiker Prosa

Auch die Prosa kennt seit ihren Anfängen im ausgehenden fünften Jahrhundert v. Chr. akustische Formate. Dabei ist oft schwer, zwischen genuin literarischen Formen, Fachprosa und Rhetorik zu differenzieren. Während sich die Rhetorik als öffentliche Rede im Gefolge der ersten Sophistik professionalisiert, tritt ein Historiker wie Herodot in Olympia auf und rezitiert aus seinen *Historien* der Perseerkriege. Im engeren Sinne literarische Prosa entsteht im Hellenismus in Gestalt des Romans und romanartiger Texte. Wie alle antike Literatur erlauben sie eine laute Lektüre (vgl. die Beispiele in von Möllendorff 2013). Plutarch betitelt seinen Traktat über die rechte Art jugendlicher Rezeption von Dichtung mit *Wie junge Leute Dichtung hören sollen* und spezifiziert die Rezeption schon eingangs als *ἀρροάσεις καὶ ἀναγνώσεις* [Vorträge und Lesungen] (Plutarch, *Moralia* 14F: Vorträge und Lesungen). Wenn Apuleius noch am Ende des ersten nachchristlichen Jahrhunderts im Proöm seines *Goldenen Esels* (*Metamorphosen*) dem Leser verspricht: [A]uresque tuas beniuolas lepido susurro permulceam [Ich werde deine wohlwollenden Ohren mit sanftem Säuseln streicheln] (Apuleius, *Metamorphosen*, 1,1,1), spielt er auf die tonalen Qualitäten der folgenden Erzählung an, die sich in einer Lesung naturgemäß am stärksten entfalten (ohne wiederholte stille Lektüren auszuschließen). Lukian konstatiert im 2. Jahrhundert n. Chr. eine Abfolge von Vortrag und Publikation seiner Werke (*Apologia* 3). Die rhetorischen Vorträge der Sophisten konnten den Charakter von wahren Konzerten annehmen, was zwar offensichtlich von einer breiten Zuhörerschaft geschätzt, von Kennern aber verachtet wurde: Cicero (*Orator* 27), Quintilian (*Institutio oratoria* 11,1,56), Aelius Aristides (*Oratio* 34,47) empören sich über das ‚Singen‘ der Redner, also (im Sinne des oben Gesagten) den Übergang zu einem überemphatischen Sprechen oder Sprechgesang. Dabei ist zu berücksichtigen, dass Redner in ihrem Auftreten auch eine Klimax intendierten, die in den kurzen Vorreden (Prolalíen; Beispiele in Lukians *Œuvre*) eher zurückhaltend und bodenständig begann, um sich dann in der eigentlichen Deklamation zu steigern, sowohl in Ausdruck, Mimik und Gestik

als auch im Sprechton, vor allem in pathetischen Passagen oder zur Erzeugung eines fulminanten Finales (vgl. insgesamt Korenjak 2000, 37–143; Schulz 2014; Schulz 2017).

Grundsätzlich gilt, dass man für die korrekte Einschätzung des akustischen Potenzials antiker Literatur auch eine rezeptionsästhetische Perspektive einnehmen muss. Gerade für die kaiserzeitliche Literarrhetorik verfügen wir über eine Reihe von Zeugnissen, die von der geradezu dämonischen und enthusiastisierenden Wirkung sophistischer Deklamation auf ihre Zuhörer sprechen, deren Reaktion teils gestisch-mimischer, teils akustischer Natur ist. Eunapios berichtet von Brüllen und Stöhnen, wir hören von Rufen, Weinen, Lachen etc. (vgl. Eunapios, *Vitae Sophistarum*, 489). Mit Blick auf eine literarische Kommunikation, in der diese Reaktionen vom Auftretenden nicht nur einkalkuliert und provoziert, sondern auch erwartet und als Feedback und Anfeuerung benötigt werden – so sagt Cicero, das Publikum sei das Instrument, auf dem der Redner spiele, nehme man es ihm weg, so breche seine Eloquenz zusammen (vgl. Cicero, *De Oratore*, 2,338): Die Metapher ist nicht ohne Grund im akustischen Bereich lokalisiert –, muss die literarische Darbietung als akustische Gesamtsituation betrachtet werden, in der sich die Teilnehmer wechselseitig befeuern. Der Redner kann seiner Aufgabe einer Emotionalisierung des Publikums nur durch Selbstemotionalisierung nachkommen. Dass hierbei die eigene Stimme als primäres Medium einer Übermittlung von Emotion eine gewichtige Rolle spielt, dass ‚Stimmung‘ von ‚Stimme‘ abhängt, liegt nahe, und die erwähnte Intensivierung stimmlicher Modulation drückt gesteigerte Emotion nicht nur aus, sondern bewirkt sie auch, ebenso wie die – nicht zuletzt akustisch manifestierte – Emotion des Publikums wieder auf den Redner zurückwirkt. Die akustischen Äußerungen der Zustimmung und Ergriffenheit wirken hier nicht als Störung, sondern sind elementarer Teil des ‚Ereignisses Literatur‘ (vgl. für Zeugnisse der „emotionalen Interaktion“ von Redner und Publikum Korenjak 2000, 96–105). Dieses Zusammenwirken ist im Übrigen nicht auf die Kaiserzeit beschränkt, sondern existierte so auch schon für das klassische attische Theater (vgl. Pickard-Cambridge 1953, 281).

8. Akustik und Philosophie

Ob der Sprecher einer öffentlichen Performance in eine solche ‚korrespondierende‘ Interaktion mit seinem Publikum tritt oder sich ihr verweigert, ist auch Sache seiner intendierten Selbstdarstellung. Wenn Sokrates in Platons *Apologie* seine Zuhörer mehrfach um Ruhe bittet, dann ist er offensichtlich, als gelassener Philosoph, nicht bereit, sich emotionalisiert zu zeigen, auch wenn er selbst gegenüber seinem Publikum durchaus emotionalisierende Strategien verwendet.

Aber auch in der intimeren Gattung des philosophischen Dialogs gilt dies: Der Logos – wie in Platon, *Euthydemos*, 276b6–d3 und 303b5 sowie in Platon, *Protagoras*, 339e2 ausgeführt – wird durch Lärm wie durch lauten Beifall gefährdet. Stattdessen ist kritisches Zuhören gefragt: In Platons *Theaitetos* verwendet Sokrates hierfür die Formel ἀκούσας συνδοκίμαζε [Hör zu und bilde dir gemeinsam mit mir eine Meinung] (Platon, *Theaitetos*, 197b6). Nur im Sprechen und Hören gelingt philosophische Pädagogik. So werden auch die Reden des Rhetorikers und Philosophen Isokrates im Kreis seiner Schüler erst ganz vorgetragen, dann abschnittsweise rekapituliert und diskutiert (vgl. Usener 1994). Entsprechend kritisiert Sokrates in Platons *Phaidros* die Schrift als Medium philosophischer Erkenntnisgewinnung, da sie nicht zu wirklichem Antworten in der Lage sei. So besehen können Platons eigene schriftlich publizierte Dialoge auch nur dem Zweck dienen, ein wirkliches philosophisches Gespräch anzustoßen, wie es der Rahmendialog des *Theaitetos* exemplarisch vorführt. Hier wird genauestens erklärt, wie Euklid das Gespräch, das Sokrates früher einmal mit dem unterdessen im Sterben liegenden Theaitetos geführt hatte, erst protokollierte, das Protokoll von Sokrates gegenlesen ließ und dann aus all dem ein Büchlein mit einem Dialog zusammenstellte. Diesen Dialog lässt er sich nun gemeinsam mit seinem Freund Terpsion von einem Sklaven vorlesen, der also beide Gesprächsrollen performativ übernimmt und offensichtlich als für eine solche Aufgabe eigens geschult zu denken ist. Das Buch dient mithin ausschließlich dem Zweck, das vergangene Gespräch wieder in lebendige Zwiesprache zu übersetzen, zumal wohl insinuiert werden soll, dass die beiden Freunde nach der Vorlesung dieses Gespräch untereinander fortsetzen werden.

Bei der Vorlesung im *Theaitetos* ist mit Sicherheit an ein stilles, konzentriertes Zuhören gedacht, das sich selbst erst einmal aller eigener Äußerungen enthält. Lärm und der lautstarke Ausdruck von Emotion lassen sich aus Perspektive der Platonischen Seelenlehre leicht als Zeichen für eine nicht wünschenswerte Dominanz des niedersten Seelenteils, des ἐπιθυμητικόν, *epithymêtikón*, und damit für eine auf den Kopf gestellte innere wie – aufgrund der Analogie von Seele und Polis – staatliche Ordnung begreifen. Beifalls- und Missfallenskundgebungen gelten Platon daher als Auswuchs einer abzulehnenden Demokratisierungsbewegung, nicht als natürliche Notwendigkeit (vgl. Wille 2001, 686; Platon, *Nomoi*, 1,701a1; Platon, *Politeia*, 6,492b9). Entsprechend sei im idealen Staat ihre Darstellung in der Literatur auch zu vermeiden. Sie würde ja in der Inszenierung von Literatur zu Gehör gebracht und damit die Seele des Rezipienten schädigen. Wer von den jungen Menschen Helden in der Literatur klagen und weinen ‚höre‘, der werde das nicht für eines rechten Mannes unwürdig halten und auch selbst Trauerlieder und Trauerklagen ‚singen‘ (vgl. Platon, *Politeia*, 3,388a5–3,388d7, hier: 3,388d2–3,388d7), und dies würde nicht nur ihn seelisch verformen, sondern

auch die soziale Gemeinschaft schwächen. Die Begrifflichkeit weist eindeutig auf das oben beschriebene akustische Format hin, das auch der Platonischen Vorstellung von Literaturproduktion und -rezeption offenkundig zugrunde liegt.

Ganz grundsätzlich gilt für die nachklassische Philosophie, dass die Akustik von Dichtung ethosbildend wirkt, wie Platon im *Staat* und in den *Gesetzen*, Aristoteles in der *Politik* darlegt. Denn für beide Denker ist Musik – verglichen mit den bloß medial verstandenen bildenden Künsten – insofern unmittelbar mimetisch, als Rhythmik, Harmonik und Melodik als solche den menschlichen Affekten und Charaktereigenschaften ähnliche Qualitäten ($\delta\mu\omega\acute{\iota}\omega\mu\alpha\tau\alpha$, *homoiómata*) aufweisen. Ihre Rezeption ruft Lust oder Unlust hervor, und so kann ihr gezielter erzieherischer Einsatz entsprechende Haltungen und Einstellungen erzeugen. Sprache generell, mehr noch Dichtung, in der auf eine prägnante Gestaltung von Rhythmus und Melodie, in der Lautkomposition auch von Harmonie besonders geachtet wird, ist in ihrer tonalen Dimension der Musik wesensverwandt und wirkt daher nicht nur durch ihre Bedeutungsvermittlung, sondern auch durch ihre akustische Ästhetik psychagogisch und pädagogisch (vgl. Woerther 2008).

In der hellenistischen Philosophie und ihren kaiserzeitlichen Nachfolgern ist die Differenzierung von ästhetischer, sich akustisch manifestierender Verfasstheit von Literatur und ihren rationalisierbaren Gehalten noch verschärft worden: Für die Stoiker besteht die Funktion des Ästhetischen nur in einer Steigerung der Aussagewirkung, für die Epikuräer vermag das Ästhetische sogar von jener Wirkung abzulenken und muss daher genau dosiert werden. Die hellenistischen Irrationalisten und Euphoniker verstehen die musikalischen Qualitäten als das *proprium* von Literatur (vgl. Stanford 1967; Asmis 1995).

Literaturverzeichnis

1. Übersetzungen

- Apuleius. *Der goldene Esel. Metamorphosen*. Hrsg. von Edward Brandt und Wilhelm Ehlers. München und Zürich 1989.
- Aristophanes. *Sämtliche Komödien*. Übertr. von Ludwig Seeger. Zürich 1968.
- Cicero. *Orator*. Hrsg. von Bernhard Kytzler. München 1975.
- Cicero. *De Oratore. Über den Redner*. Übertr., komment. und hrsg. von Harald Merklin. Stuttgart 1976.
- Die Bibel. Altes und Neues Testament*. Einheitsübersetzung. Stuttgart 2006.
- Dionysius of Halicarnassus. *On Literary Composition*. Übers. von Stephen Usher. Harvard 1985.
- Eunapios aus Sardes. *Biographien über Philosophen und Sophisten*. Eingel., übers. und komment. von Matthias Becker. Stuttgart 2013.
- Homer. *Die Ilias*. Griechisch und Deutsch. Übers. von Hans Rupé. München 1946.
- Homer. *Die Odyssee*. Griechisch und Deutsch. Übers. von Wolfgang Schadewaldt, Zürich 1966.
- Horaz. *Sämtliche Gedichte*. Hrsg. von Bernhard Kytzler. Stuttgart 1992.

- Longos. *Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe*. Hrsg. von Otto Schönberger. Berlin 1960.
- Quintilian. *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*. 2 Bde. Übers. und hrsg. von Helmut Rahn. Darmstadt 1972.
- Platon. *Werke*. 8 Bde. Griechisch und Deutsch. Übers. von Friedrich Schleiermacher. Darmstadt 1990.

2. Forschungsliteratur

- Allen, William Sidney. *Vox Latina. A Guide to the Pronunciation of Classical Latin*. Cambridge 1965.
- Allen, William Sidney. *Accent and Rythm. Prosodic Features of Latin and Greek: A Study in Theory and Reconstruction*. Cambridge 1973.
- Allen, William Sidney. *Vox Graeca. A Guide to the Pronunciation of Classical Greek*. Cambridge 1974.
- Der Altsprachliche Unterricht. *Antike im Ohr*. Bd. 2 (2013).
- Asmis, Elizabeth. „Epicurean Poetics“. *Philodemus and Poetry. Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus, and Horace*. Hrsg. von Dirk Obbink. New York und Oxford 1995: 15–34.
- Hagel, Stefan, und Christine Harrauer (Hrsg.). *Ancient Greek Music in Performance*. Buch und CD. Wien 2005.
- Korenjak, Martin. *Publikum und Redner. Ihre Interaktion in der sophistischen Rhetorik der Kaiserzeit*. München 2000.
- Männlein-Robert, Irmgard. *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*. Heidelberg 2007.
- Möllendorff, Peter von. „Art. ‚Vortrag/Lesung (Antike)‘“. *Handbuch Medien der Literatur*. Hrsg. von Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer. Berlin und New York 2013: 333–337.
- Pickard-Cambridge, Arthur. *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford 1953.
- Pöhlmann, Egert. *Denkmäler altgriechischer Musik*. Nürnberg 1970.
- Pöhlmann, Egert, und Martin L. West (Hrsg.). *Documents of Ancient Greek Music*. Oxford 2001.
- Schulz, Verena. *Die Stimme in der antiken Rhetorik*. Göttingen 2014.
- Schulz, Verena. „Stimmlich überzeugen. Der mündliche Vortrag in der antiken Rhetorik“. *Stimme – Medien – Sprechkunst*. Hrsg. von Kati Hannken-Illjes, Eva-Maria Gaus, Friederike Könitz und Silke Marx. Stuttgart 2017: 28–39.
- Stanford, W. Bedell. *The Sound of Greek. Studies in the Greek Theory and Practice of Euphony*. Berkeley und Los Angeles 1967.
- Usener, Sylvia. *Isokrates, Platon und ihr Publikum. Hörer und Leser von Literatur im 4. Jahrhundert v. Chr.* Tübingen 1994.
- Wille, Günther. *Einführung in das römische Musikleben*. Darmstadt 1977.
- Wille, Günther. *Akroasis. Der akustische Sinnesbereich in der griechischen Literatur bis zum Ende der klassischen Zeit*. Bd. I–II. Tübingen 2001.
- Woerther, Frédérique. „Music and the Education of the Soul in Plato and Aristotle: Homoeopathy and the Formation of Character“. *Classical Quarterly* 58.1 (2008): 89–103.
- Zgoll, Christian. *Römische Prosodie und Metrik. Ein Studienbuch mit Audiodateien*. Darmstadt 2012.