



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Kuntze, F.: Die Perser des Timotheos

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

mehrere ihre Häuser verlassen haben, um ihren Unterhalt in den Nachbarstaaten zu erbetteln. 10. Wenn, wie befürchtet wird, die Domänen abgerissen werden, so wird der zukünftige Souverän des Landes keine Mittel haben, die Staatsschulden zu bezahlen und für die ersten Bedürfnisse des Landes zu sorgen. — Kein Teil der Bevölkerung ist, der nicht begründete Klagen hätte, Kaufleute, Handwerker sind mit verdreifachten Abgaben belastet, die milden Stiftungen haben ihre Privilegien verloren, bei der Universität ist ein Kapital von 40 000 Franken in Beschlagnahme genommen worden. Die Erschöpfung aller Untertanen steigt aufs höchste. Das kleine Ländchen ist auf Generationen vernichtet, da es nur 320 000 Franken Einkünfte hat und doch in 22 Monaten die unglaubliche Summe von $5\frac{1}{2}$ Millionen Franken zahlen mußte. Ew. Majestät, so heißt es zuletzt, sind reich an Mitteln, uns unsre schweren Lasten zu erleichtern und uns bald einen guten Fürsten zu geben. Wir legen die untertänige Bitte deswegen am Fuße des Thrones nur in der Absicht nieder, um von dem Abgrunde der Leiden, die uns von allen Seiten umgeben, gerettet zu werden, um die Tränen der vielen unglücklichen Familien zu trocknen, die sie bei ihrer gänzlichen Verarmung mit Ergebung in ihr Schicksal weinen.

(Schluß folgt)



Die Perser des Timotheos



Als die Beauftragten der Deutschen Orientgesellschaft, Dr. Ludwig Borchardt an ihrer Spitze, Anfang des Jahres 1902 in der Nähe des ägyptischen Memphis ein Königsgrab aufdecken wollten, machten sie einen überaus wichtigen Fund: in den oberen Erdschichten, die man durchbrechen mußte, um zu dem eigentlichen Ziel zu gelangen, offenbar einem Gräberfelde, das zu dem alten Dorfe Busiris, jetzt Abusir, einem Vorort von Memphis, gehörte, fand sich ein Holzsarg mit der Mumie eines Mannes von ansehnlicher Körpergröße; am Kopfende der Leiche lagen eine zerbrochene Ledertasche mit den Überresten eines Schwammes, ein verrostetes Eisenstück, wohl das Überbleibsel eines nicht mehr bestimmbaren Werkzeugs, ein gedrechseltes Holzstück und ein Paar Sandalen, außerdem, was wichtiger ist, eine 18,5 Zentimeter hohe Papyrusrolle, in deren Schriftzügen man bald die Reste einer bis dahin nur dem Namen nach bekannten griechischen Dichtung erkannte: es sind die Perser des Timotheos. Die ganze Rolle, die nebst der Mumie selbst jetzt dem Berliner Museum gehört, hat aufgewickelt eine Länge von 1,11 Meter und enthält sechs Kolonnen, von denen jedoch die beiden ersten fast gänzlich zerstört sind, die dritte am untern Rande einige Lücken zeigt, die letzten drei aber, das ist der innere Teil der Rolle, weitaus zum größten Teile vortrefflich erhalten sind. Freilich ist das Gefundene nur ein Teil des ganzen Schriftstücks. Der erste Teil der Rolle fehlt; ob er absichtlich zurückbehalten wurde, ob der Besitzer ihn nicht mehr hatte, ist un-

gewiß; jedenfalls darf man annehmen, daß der Tote ein Grieche war, ein Kolonist oder ein ehemaliger Söldner, und daß ihm das Schriftstück als Reiselektüre mit auf die Fahrt in den Hades gegeben wurde. Dagegen spricht auch die Einbalsamierung der Leiche nicht, denn man hat Beweise, daß die eingewanderten Griechen diese Art der Bestattung von den Ägyptern annahmen. Die Schrift des Papyrus, dessen Material von vorzüglicher Beschaffenheit ist, hat einen altertümlichen Charakter und erinnert vielfach an die Monumentalschrift der Steine; die Verse sind nicht nach späterer Weise abgeteilt, sondern die Schrift verläuft, wie man es bei Gedichten dieser Art bis zur Zeit der Alexandriner zu machen pflegte, ohne wesentliche Absätze und Interpunktion in einem Zuge. Kenner setzen sie ins dritte Jahrhundert vor Christus, manche ans Ende, einige sogar in die Zeit des Demosthenes und des Alexander. Wenn das richtig ist, haben wir in dem aufgefundenen Papyrus die älteste Handschrift, oder wenn man so will, das älteste Buch, das überhaupt auf die Nachwelt gelangt ist. Ein Faksimile des Papyrus hat neulich U. v. Wilamowitz veröffentlicht, außerdem in besondrer Ausgabe eine Umschrift des Textes in die uns geläufigen Lettern, eine griechische im Stil der Scholien abgefaßte Paraphrase und eine Abhandlung, worin alle den Text wie den Dichter betreffenden Fragen erörtert sind.

Wer ist nun der Dichter Timotheos? Ein jüngerer Zeitgenosse des Euripides, ein Sohn des Therandros aus Milet, der um das Jahr 450 geboren ist und im Alter von neunzig Jahren in Makedonien gestorben sein soll. Das ist eigentlich alles, was wir von den äußern Umständen seines Lebens wissen; alles andre bezieht sich auf die Tätigkeit, die er als Musiker und Dichter entfaltet hat. Auch seine Grabinschrift, wovon noch der erste Teil erhalten ist, nennt ihn einen Liebling der Musen, einen Meister im Zitherspiel. Er hat die Saiten der Kithara, des von alters her in Griechenland einheimischen Instruments, bis auf elf erhöht; das ist oft erwähnt worden, und doch war es im Grunde keine besondere Neuerung. Denn schon vorher hatte der Kitharode Phrynis aus Mytilene die alte siebensaitige Leier, deren Einrichtung dem Terpander (um 700 v. Chr.) zugeschrieben wird, durch drei weitere Saiten verstärkt, sodaß Timotheos zu den damals vorhandenen nur noch eine hinzugefügt hat. So ist denn nicht Timotheos, wie man vielfach geglaubt hat, der eigentliche Reformator der Musik, sondern Phrynis: der hat durch die Vermehrung der Saitenzahl die Instrumentierung bereichert und damit eine Kunstrichtung angebahnt, die im Gegensatz zu den einfachen, ruhig-ernsten Weisen der Alten als üppig, zügellos, aufregend bezeichnet wird. Wenn trotzdem der Name des Phrynis über dem des Timotheos fast ganz vergessen ist, so kommt das offenbar daher, daß der jüngere Meister den ältern an virtuoser Technik, überhaupt an musikalischer Fähigkeit weit übertroffen hat. Übrigens ist es leicht denkbar, daß die beiden Musiker Rivalen in ihrer Kunst waren. Sie mögen sich öfter als einmal in musischen Wettkämpfen gemessen haben; bezeugt ist das freilich nur von einem, und zwar durch den Mund des Timotheos selbst, der sich des darin errungenen Sieges in folgenden noch erhaltenen Versen gerühmt hat: „Selig warst du, Timotheos — so redet er sich selbst

an —, als der Herold ausrief: „Gefiegt hat Timotheos aus Milet über den Sohn des Ramon (das ist Phrynīs), den Zonokampten.“ Das heißt etwa (denn übersehbare ist es nicht) den üppigen Sänger ionischer Weisen — eine spöttische Verunglimpfung der neuen Kunststrichtung, die freilich im Munde des Timotheos, der ja selbst ein Ionier und Anhänger der neuen Schule war, befremdend genug klingt. Auf jeden Fall hat Timotheos seinen Vorgänger überholt und die neue Kunst zum Siege geführt. In dem stolzen Bewußtsein seiner Erfolge, wenn nicht schon am Beginn seiner künstlerischen Laufbahn, mag er die Verse gedichtet haben: „Nicht die alten Weisen singe ich, das Neue, das ich bringe, ist besser, jetzt regiert Zeus, ehemals führte Kronos das Zepter, weg mit den veralteten Weisen.“

Natürlich ist der Sieg nicht ohne Kämpfe errungen worden. Den Phrynīs nennt Aristophanes in den Wolken einen Verderber der musischen Kunst, und noch im dritten Jahrhundert läßt ein komischer Dichter die Poesie klagen, daß der miletische Kottkopf (das ist natürlich Timotheos) sie auf Abwege geführt und entehrt habe. Gleichwohl hat am Ende des vierten Jahrhunderts die neue Schule ihre Bestrebungen im wesentlichen durchgesetzt.

Zäher freilich war der Widerstand der in jeder Beziehung konservativen Lakēdämonier. Es gibt eine oft erzählte Anekdote des Inhalts, daß die Ephoren in Sparta die überflüssigen Saiten auf der Leier des Timotheos abgeschnitten hätten. Allerdings ist die Geschichte auch auf den Phrynīs bezogen worden, aber gleichviel, wem sie ursprünglich gegolten hat, ihr Sinn ist offenbar der, daß die Spartaner von der neuen Musik nichts wissen wollten. Wie durfte man es auch wagen, an der bewährten Kunst des Terpander zu rütteln, des ehrwürdigen Meisters, der in Sparta wesentlich seinen Ruhm begründet hatte, und dessen Bild immer noch mit einem Heiligenschein umgeben war! Und so kommt es, daß Timotheos noch zu der Zeit, wo er die Perfer schuf, mit dem Widerstand der Lakēdämonier zu rechnen hatte, ja daß er am Schluß dieser Dichtung einen dringenden Appell an die spartanische Jugend richtet, worin er seine neue Kunst zu rechtfertigen sucht. Er verwehre niemand, sich der alten hergebrachten Weisen zu bedienen, weder dem Alter noch der Jugend, nur die Musenverderber weise er zurück, die wie kreischende Herolde ihre Stimme langhin gellend ertönen ließen. Wie Terpander einst das von Orpheus erfundene Saitenspiel durch neue Weisen bereichert habe, so habe auch er mit Hilfe der elfsaitigen Kithara einen reichen Schatz vielstimmiger Melodien erschlossen. So sucht er die große Autorität des Terpander für sich auszunutzen, denn wenn es gewiß war, daß Terpander in der Musik durchgreifende Neuerungen eingeführt hatte, so durfte auch Timotheos dieses Recht für sich in Anspruch nehmen, zum wenigsten war es eine triftige Entschuldigung. Diese Bekenntnisse sind von ihrem Autor samt dem übrigen Gedicht wie immer kunstgerecht in Musik gesetzt und von ihm selbst in öffentlicher Versammlung, mit Begleitung der Leier gesungen worden. Daraus folgt, daß sein Publikum, wenn nicht ganz, so doch größtenteils aus Spartiaten bestand, sonst hätte der Appell an die Lakēdämonier keinen Sinn gehabt. Uns kommt eine solche im eigentlichen Sinne des Wortes nach Noten vollzogene Auseinandersetzung mit

dem Gegner fast spaßhaft vor; aber die Griechen dieser Zeit müssen darin nichts auffälliges gefunden haben; sie waren ja an ähnliches durch die Parabasen der Komödie gewöhnt, wo ebenfalls der Dichter, allerdings in der Maske des Chorführers, manchmal gänzlich aus dem Rahmen des Stückes heraustritt und dem Publikum seine Meinung sagt.

Eine andre Frage ist es, wo und wie wir uns die Spartaner als Zuhörer des Timotheos zu denken haben. Hat dieser etwa die Perser in Lakädämon vorgetragen? Es mag sein, daß er dort mehr als einmal konzertiert hat, daß er aber in Sparta mit einem Stück aufgetreten wäre, dessen Inhalt in der Verherrlichung der Schlacht bei Salamis, also der glänzendsten Waffentat der Athener, besteht, ist völlig undenkbar. Das wäre eine Taktlosigkeit ohnegleichen gewesen, die schwerlich die spartanischen Behörden zugelassen hätten. So müssen sich denn also wohl die spartanischen Herren in der Heimat des Dichters, in Jonien, eingefunden haben, wenn auch nicht gerade in der bestimmten Absicht, den Vorkämpfer der neuen Kunstrichtung zu hören und kennen zu lernen, sondern aus andern, triftigern Gründen. Um das deutlich zu machen, ist es nötig, einen flüchtigen Blick auf die politische Lage der damaligen Zeit zu werfen.

Nicht lange nach der Beendigung des Peloponnesischen Krieges war in der Politik Spartas eine entschiedne Wendung eingetreten. Sparta, bis dahin mit dem Großkönig verbündet und im Kampfe wider die athenische Hegemonie von diesem mit Schiffen und Geld unterstützt, sah sich zum Bruch des Bündnisses genötigt, als die Perser Miene machten, wie ehemals, die griechischen Städte Kleinasien ihrer Selbständigkeit völlig zu berauben. Wohl oder übel mußte man sich der Bedrängten annehmen, wenn man nicht die eben erst errungne Führerschaft in Griechenland wieder einbüßen wollte. Spartanische Heere erschienen in Kleinasien, man weiß, wie der König Agésilaios durch eine kühne Offensive die persischen Satrapen zurückdrängte und sich die ersten Vorbeeren erwarb, die den Griechen um so köstlicher erschienen, als sie wieder einmal im Kampfe gegen den alten Erbfeind errungen worden waren. Um diese Zeit, im Jahre 397 oder 396, wird Timotheos seine Perser gedichtet und vorgetragen haben, wohl nicht, wie Wilamowitz annimmt, auf dem Vorgebirge Mykale am Panionion, dem alten Bundesfeste der ionischen Städte — denn dieses Fest war dem Poseidon geweiht, während in Timotheos Dichtung nur Apollon angerufen wird —, sondern vielleicht an einem Fest dieses Gottes in Milet. Da mag er in dem langen, altmodischen Prachtgewande der Kitharöden, den Kranz auf dem Haupte, den lauschenden Fremdlingen seine neue Kunst offenbart haben, und wenn er dazu ein Libretto schuf, worin der vor fast hundert Jahren errungne Seesieg der Athener verherrlicht wurde, so sollte das jedenfalls eine Mahnung an die neuen Vorkämpfer der griechischen Freiheit sein, es den Alten gleichzutun und den Barbaren die Stirn zu bieten. Dazu stimmt der Vers des Gedichts: „Jetzt herrscht der Kriegsgott, Gold der Perser fürchtet Hellas nicht,“ dazu auch das kurze Gebet an den Apollon, dem Volke Joniens den Frieden zu schenken, dazu endlich der Zusatz, daß der Friede durch Ordnung und Gesetz-

lichkeit (*εὐνομία*) blühen möge. Denn die *εὐνομία* ist das Schlagwort, wodurch man im Gegensatz zur athenischen Demokratie und Isonomie (*égalité*) die oligarchische Staatsordnung der Spartaner zu kennzeichnen liebte, und wenn der Dichter diese *εὐνομία* auch für seine Heimat herbeiwünscht, so ist das eine Verbeugung vor dem dorischen Kriegervolke, dessen Söhne als Helfer in der Not erschienen waren.

Welcher Art ist nun aber die Dichtung des Timotheos? Ist es ein Epos, eine Elegie, ein Dithyrambos, oder was sonst? Das Gedicht gehört, um es gleich zu sagen, zu der Klasse derer, auf die man von alters her den Namen *ρόμος* angewandt hat; das ist eine Dichtungsart, von der die Alten allerlei berichtet haben, von deren Wesen man sich jedoch bisher nach den wenigen und dürftigen bis dahin bekannten Bruchstücken keine rechte Vorstellung hat machen können. Erst in dem ägyptischen Papyrus von Abusir ist eine Probe aus Licht gekommen, die ein klares Bild dieser den Griechen eigentümlichen Dichtungsart gewährt.

Die Nomen sind, wenn wird er Darstellung Wilamowitzens folgen, wie fast alle griechische Poesie, aus der homerischen Dichtung hervorgegangen, sie sind die Fortsetzung der alten Kitharodik, wie sie in der Odyssee von Phemios und Demodokos geübt wird. Die erzählenden Lieder wurden gesungen, und der Gesang durch Saitenspiel begleitet; der Sänger saß während seines Vortrags gleich den übrigen Teilnehmern des Mahls. Dann kamen die Rhapsoden auf, die Stücke der homerischen Dichtungen nicht sangen, sondern sagten, indem sie die Zither mit dem Stabe, den sie während des Vortrags in der Hand hielten, vertauschten und sich aufrecht vor das Publikum hinstellten. Da man aber auch auf den musikalischen Vortrag der homerischen Dichtungen nicht verzichten wollte, bestanden Kitharodik und Rhapsodik nebeneinander fort; was aber beide Neues hinzubrachten, waren die Proömien, d. h. die Vorspiele, die dem eigentlichen Vortrage vorangingen und als Huldigung für den Gott, an dessen Fest die Aufführungen stattfanden, gedacht waren; sie wurden bald gesammelt und die der Rhapsoden an den Namen des Homer, die der Kitharoden an den des Terpander geknüpft, der jedenfalls die homerische Kitharodik weiter geführt und ausgebildet hat. Die sogenannten homerischen Hymnen, in denen verschiedene Gottheiten kurz angerufen oder in ausführlicherem Vortrag gefeiert werden, sind Beispiele solcher Präludien. Bald wurden die Vorspiele mit größerer Freiheit von den Kitharoden behandelt, zuletzt aber traten gar nach einer Entwicklung, deren einzelne Stadien wir hier nicht verfolgen können, an die Stelle der homerischen Texte und ihrer altüberlieferten Melodien frei erfundene Libretti mit entsprechendem Tonsatz.

So wurde der Kitharode zum freischaffenden Künstler, ohne freilich sein altes Amt, das des musikalischen Vortrags, aufzugeben; er war jetzt Dichter, Komponist, ausübender Virtuose zugleich. Nun konnte er seine musikalische und dichterische Fähigkeit frei entfalten, keine Schranke der Überlieferung stand ihm mehr im Wege. Er konnte die Tonarten, den Rhythmus wechseln, er konnte seine musikalischen Perioden so kunstvoll, wie es ihm beliebte, gestalten. Damit traten auch die alten Versmaße, besonders der heroische Hexameter,

zurück, und so erwuchs eine neue Dichtung, für die man anderswo vergeblich nach Analogien sucht. Am ersten könnte man noch den mittelalterlichen Leich damit vergleichen, wiewohl namentlich die rhythmische Gliederung beider Dichtungsarten verschieden ist. Episch blieb der Grundton der Dichtung, die sich nach wie vor an irgend eine Begebenheit aus Mythos, Sage oder Geschichte anschließt, aber lyrische Elemente traten reichlich hinzu, und so wurde der Nomos ein Gegenstück zum Dithyrambos, der nicht von Einem, sondern von Chören vorgetragen wurde und im Gegensatz zu den in freien Rhythmen dahinfließenden Nomen strophisch gegliedert war.

Dithyrambos und Nomos waren die beiden Gattungen, mit denen man an den musischen Agonen hauptsächlich auftrat; Timotheos hat sich in beiden Dichtungsarten hervorgetan. Freilich, der alte Name Nomos paßte nun für diese Metamorphose der alten Kitharodik eigentlich nicht mehr, denn νόμος bedeutet das Herkommen, das Gesetz, die Gebundenheit, und der Name ist den alten kitharodischen Vorträgen eben deswegen beigelegt worden, weil sie an bestimmte überlieferte Weisen gebunden waren. Nun war aber gerade das Gegenteil eingetreten: volle Ungebundenheit des Rhythmus, der Tonart, des Tempos, der Stimmung war, wie schon von den Alten bemerkt worden ist, die Lösung der neuen Kunst geworden, dennoch behielt man den alten Namen bei, wie das auch in vielen andern Fällen geschieht, auch wenn sich der Begriffsinhalt des Wortes längst verändert hat. So brauchen wir bekanntlich auch jetzt noch das Wort Elegie für eine Dichtung, die sich keineswegs mit der Gattung deckt, wofür das Wort ursprünglich geschaffen worden war, und das Wort Komödie umfaßte eine Zeit lang nicht nur das ganze Gebiet der dramatischen Kunst, sondern auch — man denke an die divina comedia Dantes — verwandte Gattungen.

Daß der ausgebildete Nomos aus sieben Teilen bestand, ist eine alte Überlieferung. Der Eingang des Ganzen war zweiteilig, auf den Anfang (ἀρχή) folgte noch ein Nachanfang (μεταρχή), und es ist wohl möglich, daß der nicht im Papyrus, aber anderswo enthaltne Vers: „Die Freiheit will ich besingen, den Schmuck des hellenischen Volkes,“ in unserm Gedicht den Nachanfang anhub, nachdem in dem eigentlichen Anfange, dem stark zusammengeschrunpften Rest des alten selbständigen Vorspiels, der Anruf an den Gott, in diesem Falle Apollon, vorausgegangen war. Von den beiden folgenden Teilen des Nomos fehlen jegliche Proben, wir kennen davon nur die Namen, aber für die letzten drei Abschnitte ist durch den Papyrus ein Muster von vollkommener Deutlichkeit gewonnen. Um mit dem Ende anzufangen, auch der Schluß des Nomos war wie der Eingang zweiteilig, er spaltete sich in das Siegel (σφραγίς) und das Nachwort (ἐπίλογος). Die σφραγίς ist also das vorletzte Glied des Nomos, so genannt, weil sich der Dichter darin zu erkennen gibt und so wie durch ein Siegel oder einen Stempel seine Autorschaft gegen jeden Zweifel sicher stellt. Das nämliche Bild haben auch andre Dichter angewandt, wie zum Beispiel Theognis einmal sagt, er wolle seinen Namen wie ein Siegel auf seine Worte setzen. Und was das Nachwort, den Epilog, anbetrifft, so braucht kaum bemerkt zu werden, daß es wie der Anfang wieder

den Namen des Gottes enthielt. Beide Teile haben wir schon, wie man sich leicht erinnert, aus der aufgefundenen Dichtung kennen lernen: in den Perjern ist der Versuch des Dichters, seine Neuerungen zu rechtfertigen, das Siegel, der Wunsch, Apollon möge dem Volke und der Stadt den Frieden schenken, das Nachwort.

So bleibt denn nur noch der siebente Teil, der *ομφαλός*, d. i. der Nabel, übrig. Daß damit die Mitte des Gedichts, also das eigentliche Hauptstück, gemeint ist, folgt ohne weiteres aus der Grundbedeutung des Wortes, und man braucht nicht erst an ähnliche bildliche Verwendungen des Ausdrucks, an den Nabel des Schildes, des Meeres, der Erde zu erinnern. Dieses Hauptstück enthält aber, wie sich weiterhin von selbst versteht, das eigentliche Thema des Nomos, das ist in den Perjern des Timotheos natürlich die Darstellung der Salaminischen Schlacht. Die Einleitung des Kampfes und der Beginn fehlen noch im Papyrus, die lesbaren Stellen versetzen uns mitten in den Verlauf des Gefechts. Mit der Treue eines geschichtlichen Berichts führt uns der Dichter die üblichen nautischen Manöver vor: die Schiffe fahren gegeneinander, mit den schweren Stoßbalken des Bugspriets reißt man die Ruderreihen der feindlichen Fahrzeuge weg, den Stoß des Gegners sucht man mit dem stark bewehrten Borderteil aufzufangen, indem man eilends zurückrudert, Schiffe werden in den Grund gebohrt, andre geentert, mit Brandpfeilen und andern Geschossen bewirft man den Gegner, das Meer rötet sich nicht etwa von dem Widerschein des Feuers, sondern, seltsam genug, von den Funken und den brennenden Holzstücken, die ins Wasser fallen. Sammergeschrei ertönt überall.

Von diesem blutigen Hintergrunde heben sich nun vier besondre Bilder ab. Wir sehen einen Barbaren, einen vornehmen, reichbegüterten Mann — da der Dichter es sagt, müssen wir es schon glauben —, der ertrinkend mit dem Meere ringt. Die weitere Schilderung von den Anstrengungen des Armen, sich zu retten, entgeht uns, weil die Verse des Papyrus, die sie enthalten, so verstümmelt sind, daß ihre Deutung unmöglich ist; aber dann hören wir, wie er das Meerwasser schluckend und ausspeiend irre Schmähreden ausstößt wider das Element, das ihn und seine Landsleute zu verderben droht. „Du freches Ungetüm, so ruft er etwa, schon einmal hast du deinen widerspenstigen Nacken unter das Joch unsrer Floßbrücke gebeugt, jetzt wird dich mein Herr peitschen (eigentlich aufwirbeln) mit seinen Rudern und mit der Weite seines Blicks dich händigen (eigentlich einsperren).“ Das ist echt orientalisches: unbedingte Ergebenheit gegen den allmächtigen Herrn und grenzenlose Überhebung, ganz im Sinne des Herrschers selbst, der den Hellespont geißeln ließ, weil er sich seinem Willen nicht fügen wollte. Und dann folgt die Verwünschung: „Du rasendes, treuloses Scheusal, das du vom Sturm erregt mich umarmst und in die Tiefe ziehst.“

Aber die Drohung wie die Verwünschung verhallt. Die Perjer werden zurückgedrängt, das Meer und die umliegenden Gestade bedecken sich mit Leichen. Aber einige von den Barbaren haben sich lebend ans Ufer gerettet; da sitzen sie nun, entblößt, von der Kälte erstarrt, und brechen in laute Klagen aus.

Nach dem Hellespont, nach den Fluren Mysiens, dem heimatlichen Imolos und der Hauptstadt Sardes wünschen sie sich zurück, und zuletzt rufen sie die asiatische Göttermutter an, an deren Knien, den von dem buntgestickten Gewande umwallten, sie sich niederwerfen, deren weiße Arme sie umfassen möchten. „Rette mich, Göttin mit den goldnen Haarflechten, darum fleh ich dich an in der Not, sonst wird mich das feindliche Schwert treffen, oder die wütenden Bogen werden mich verschlingen, oder die Schar der Raubvögel wird mich verzehren.“ Daß diese Darstellung einen Verstoß gegen die geschichtliche Überlieferung enthält, kümmert den Dichter nicht: nicht Mysier oder lydische Anwohner des Imolos haben auf den persischen Schiffen gekämpft, sondern die Bewohner des Küstenlandes, Jonier, Karier und namentlich auch Ägypter. Und so gehört auch der Phrygier, der nun auftritt, streng genommen nicht in das Gemälde der Schlacht bei Salamis. Aber der Dichter brauchte einen weiteren Vertreter dieser buntgemischten Völkermenge, die einst Hellas bedrohte, und so wählte er einen Angehörigen eines von den Griechen verachteten Stammes; es ist ein armseliger Rudernecht, der von einem griechischen Hopliten schon am Schopfe gepackt wird und nun barbarische und verstümmelte griechische Worte durcheinander mengend fußfällig um Gnade bittet. „Laß mich los, sagt er etwa, was willst du mir tun? Mein Herr hat mich ja hierher geschickt, niemals, Väterchen, will ich wiederkommen, nie wieder Krieg führen, sondern ruhig daheim bleiben im lieben Sardes, in Susa oder Ekbatana. Ach, rette mich, Artemis, große Göttin von Ephesos, rette mich.“ Das alles in einem Rauderwelsch vorgetragen, das sich nicht wiedergeben läßt.

Und nun das letzte Bild: inmitten seiner flüchtigen Scharen, die ihre Waffen wegwerfen, sich das Antlitz zerfleischen und jammernd die Kleider zerreißen, gewahren wir den Großkönig selbst. Als er die allgemeine Flucht sieht, sinkt er in die Knie, zerrauft, wie seine fliehenden Völker, Haar und Gesicht und erhebt folgende Klage: „Wehe über den Fall meines Hauses, wehe über die hellenischen Schiffe, die die Jugend meines Landes vernichtet haben. Nicht wird meine Flotte sie heimführen, sie selbst schwindet dahin, ergriffen von der Lohe des feindlichen Feuers, gellende Klage wird sich erheben im persischen Lande. Jammer über Jammer, daß ich nach Hellas zog. Aber auf, ihr Getreuen, schirrt, ohne zu säumen, mein Biergespann an und beladet den Wagen mit meinen Schätzen; verbrennt auch die Zelte, daß nicht mein Gold den Feinden zur Beute wird.“ Die Hellenen aber — so endet die Schilderung der Schlacht — stellten ein Siegeszeichen auf und sangen den Páan, indem sie den Gesang durch einen muntern Reigen begleiteten.

Bei dieser Schilderung muß folgender Umstand sofort auffallen: es fehlen — wenigstens in dem erhaltenen Bruchstücke der Dichtung — alle Namen, die auf die Schlacht bei Salamis direkt hinweisen könnten. Namenlos ist die Stätte, wo gekämpft wird, sie müßte denn in dem verlorenen Teil der Handschrift genannt sein, namenlos der König, namenlos der mit den Bogen ringende Perser; da ist keine Artemisia, deren Tapferkeit Herodot rühmt, kein Themistokles, kein Aristides, nicht einmal der Name von Athen scheint in der Dichtung genannt zu sein; nur daß eine enge Bucht als Schauplatz

des Kampfes genannt wird, deutet auf den schmalen Sund, der Salamis von Attika trennt, und die Stelle, von wo der Großkönig drohenden Blicks das Meer umspannt, ist natürlich der Agaleos, das Vorgebirge, von wo aus Xerxes wirklich den Verlauf des Gefechts beobachtet hat. So ist auch die Zeichnung der Seeschlacht selbst aller individuellen Züge bar: die Kampfweise ist die in allen Seegefechten gewöhnliche, ja es kommen Manöver vor, die zur Zeit der Perserkriege noch gar nicht bekannt waren — eine Freiheit, deretwegen man den Dichter ebensowenig schelten wird wie wegen der sonstigen übrigens geringfügigen Abweichungen von der geschichtlichen Wahrheit, wovon wir eben erst eine Probe gegeben haben. Will man den wirklichen Verlauf der Salaminischen Schlacht kennen lernen, so muß man nicht etwa den Herodot, sondern den Aeschylos zur Hand nehmen, der, selbst ein Teilnehmer des Kampfes, in seinen Persern den Gang der Ereignisse mit ebensoviel Wahrheit als Kunst geschildert hat. Für Timotheos aber ist die geschichtliche Treue nicht von Belang: er will durch den allgemein verständlichen Hinweis auf einen glorreichen Sieg der Vorfahren das schlummernde Nationalgefühl wecken und das junge Geschlecht zu gleichen Ruhmestaten anspornen, aber auf eine allzu genaue Ausmalung der Einzelheiten, auf eine allzu warme und eindringliche Lobpreisung der Athener mußte er schon verzichten, um das empfindliche Stammesgefühl der Spartaner, die ihm zuhörten, nicht zu verletzen. Man muß auch bedenken, daß Timotheos vor allem Musiker und nicht Dichter war, das letzte nur so weit es nötig war, ein stimmungsvolles Libretto für seine Tonsätze zu entwerfen.

Dennoch versteht er, wie man leicht bemerken konnte, zu charakterisieren. Daß der versinkende vornehme Perfer mit dem Übermut zugleich die orientalische Ehrfurcht vor dem Herrscher — beides durch den Irrsinn bis zum Übermaß gesteigert — verkörpert, ist schon bemerkt worden, wobei es denn freilich merkwürdig ist, daß der das Meerwasser abwechselnd schluckende und ausspeiende Unglücks mann noch die Kraft hat, durch einen Monolog seinem Jorn Ausdruck zu geben. Man weiß ja freilich, daß die Monologe aller Dichtungen im Grunde gegen die Wirklichkeit verstoßen, sofern sie nichts anderes sind als der vom Dichter mehr oder minder stilisierte Ausdruck der Gedanken, von denen der Sprecher momentan bewegt wird; aber immerhin muß doch die Situation von der Art sein, daß sie ein lautes Selbstgespräch wenigstens ermöglicht, und das ist hier augenscheinlich nicht der Fall. Aber abgesehen von dieser Unwahrscheinlichkeit macht der versinkende Perfer ein deutliches Bild. So ist auch die Verzweiflung der auf die Klippen geworfenen Barbaren nicht übel dargestellt: die Sehnsucht nach der fernen Heimat, das Stoßgebet an die alte Landesgöttin, die Angst vor dem grausigen Geschick, das sind Züge, die sich aus der Situation ergeben und darum, wenn auch etwas konventionell dargestellt, nicht unwirksam sind. Nicht minder treffend kommt die Verzweiflung des Xerxes zum Ausdruck. Freilich ist das Bild des zusammenbrechenden Herrschers nicht so grandios wie in den Persern des Aeschylos. Daß er sich zu Boden wirft und sein Antlitz zerfleischt, mag unwürdig erscheinen, würdelos ist es auch, daß er in der allgemeinen Not noch daran denkt, seine Schätze

zu bergen, aber beides sind individuelle, für den Barbarenherrscher nicht unpassende Züge, der letzte namentlich für den König des Landes, wo Gold Trumpf ist, bezeichnend. Endlich ganz im Gegensatz zu diesen ergreifenden Bildern die naturalistische Schilderung des armen Teufels, der um sein Leben bettelt, eine Szene, die in jede Komödie passen würde.

Die Sprache der griechischen Dichtung hohen Stils — und dahin gehören auch die Romen — ist eine Kunstsprache ersten Ranges. Nicht nur in den großartigen, verschlungenen Satzgebäuden, sondern auch in der Wahl der Ausdrücke, der malerischen Beiwörter, der Bilder, besonders auch in der Neuschöpfung stimmungsvoller und trotz ihrer Kürze vielsagender Komposita sucht sie ihre Stärke und ist darin für alle Zeit vorbildlich geworden. Aber jeder Formensprache — und das gilt nicht allein für die Poesie, sondern auch für jede andre Kunst — droht eine doppelte Gefahr: in den Zeiten der Ebbe erstarrt sie entweder in leerem Formelkram, wie sich das z. B. in der nordischen Skaldenpoesie mit handgreiflichster Deutlichkeit zeigt, oder sie artet aus in unschöne Manier, die sich in Übertreibungen, Schiefheiten des Ausdrucks und gesuchten Absonderlichkeiten aller Art kund gibt.

In die Zeit des Verfalls gehört auch Timotheos, er ist der Epigone einer großen Literatur, und für die Entartung seines Stilgefühls bieten die Perser zahlreiche Beispiele von erwünschter oder unerwünschter Deutlichkeit. Der Dichter schwelgt förmlich in kühnen, das ist zu wenig, in verwegenen, ja ungeheuerlichen Bildern. Indem er das Meer smaragdhaarig, *σμαραγδοχαίρας*, nennt, tritt dieses Element wie eine Person, meinestwegen wie ein Dämon mit smaragdgrün schimmernden Haaren vor seine Einbildungskraft, ein andresmal — wir haben die Stelle schon kennen gelernt — schwebt es ihm wie ein wildes Tier, etwa wie ein unbändiger Stier vor, der von dem Herrscher eingefangen werden soll, ein Bild, das freilich im Verlauf der ganzen Phrase nicht immer festgehalten wird; das Meerwasser heißt der schäumende, unbacchische Regen, wodurch der Unterschied des abscheulichen Getränks vom Weine markiert werden soll, und das Getränk rinnt in das nährend Gefäß, was den Schlund oder die Speiseröhre bedeuten soll. Der Ertrinkende verbeißt sich, was man geradezu erraten muß, mit den Zähnen in das Meer wie ein Hund oder ein Raubtier in das Wild. Die Ruder heißen die tannenen Hände oder auch die Füße des Schiffes, das letzte an sich nicht übel, denn die Ruder eines Schiffes können füglich mit den Füßen eines lebenden Wesens, etwa eines Insekts, verglichen werden, aber nun treten wieder zwei Beiwörter aus einer weit abliegenden Begriffssphäre hinzu, und damit nicht genug, die durch diesen Komplex geschaffnen „bergentstammten (*ὄρελος*), langhalsfahrenden (*μακρανχενόπλους*) Schiffsfüße“ müssen gar den Ruderern aus den Händen gleiten. Das ist allerdings stilisierte Rede, aber mag sie auch den Griechen behagt haben, für uns ist sie schlechterdings ungenießbar. Der Gipfel des Ungeschmacks aber wird erreicht, wenn mit geradezu ausschweifender Phantasie die Ruderpflocke als marmorweiße Kinder bezeichnet werden, die aus den Kinnladen, im Text steht gar aus dem Munde, das ist der Schiffsbord, beim

Zusammenprall der Schiffe herauspringen.*) Und so geht es fort, ein Schwall von Worten, bald stärker, bald schwächer flutend, scheint sich über den Leser zu ergießen. Übersetzen läßt sich dergleichen nicht, am allerwenigsten die zusammengesetzten malenden Beiwörter, worin verschiedene, sich manchmal gar widersprechende Vorstellungen gehäuft und gleichsam zusammengedrückt werden. Am einfachsten ist noch die Stilisierung der Reden, aber auch hier fehlt es an geschraubten Ausdrücken und wunderlichen Wortbildungen nicht. Immer freilich muß man wieder an die Musik denken, von der das Vibretto in seiner überbildlichen Verschwommenheit ein treues Abbild zu sein scheint, und leicht tritt einem der Name Richard Wagner auf die Lippen; aber von allen Einzelheiten abgesehen, der Hauptunterschied ist, soweit wir urteilen können, doch der, daß der Deutsche als Bahnbrecher an genialischer Schöpfungskraft hoch über dem griechischen Virtuosen steht.

Von dieser verkünstelten, bunten, aufregenden, ja fast betäubenden Vortragsweise sticht nun aber eigentümlich die Sgzbildung ab, die ebenso einfach wie der Ausdruck überladen ist. Die Darstellung verläuft durchweg in kurzen, aneinander gereihten Sätzen, die kunstvollere Periode fehlt ganz. Das ist eine entschiedne Abweichung vom Herkommen, aber auch wohl nichts andres als bewußte Manier; der stimmungsvollen Wirkung, worauf es im Text vorzüglich abgesehen war, wurde durch die eigentümliche Behandlung des Ausdrucks vollauf Genüge getan.

Die Sprache, deren sich Timotheos bedient, ist nicht die ionische Mundart seiner Heimat, sondern die attische mit einigen Eigenheiten, die sich auch die attischen Dichter selbst erlaubt haben. Das ist überaus bezeichnend. Wenig Jahrzehnte vorher hatte Herodot seine dorische Mundart, um allgemein verständlich zu sein, mit der ionischen vertauscht, jetzt sehen wir, wie der Sonier Timotheos die attische wählt, ja sich nicht scheut, seine darin abgefaßte Dichtung vor dorischen Zuhörern vorzutragen. Das ist ein deutlicher Beweis, daß am Ende des Jahrhunderts dank der politischen und geistigen Hegemonie Athens attische Dichtung und attische Sprache in der griechisch redenden Welt maßgebend geworden waren. So gab Athen zurück, was es einst von Jonien empfangen hatte.

So viel ist aus dem vorstehenden klar geworden: das neu aufgefunden Gedicht ist, wenn man seinen absoluten Wert betrachtet, keineswegs ein glänzender Zuwachs zu dem überlieferten Schätze der griechischen Dichtung, es wäre nur nach seinem dichterischen Gehalt bemessen nach wie vor leicht zu entbehren; für die Wissenschaft jedoch ist seine Auferstehung ein unschätzbare Gewinn: ein bis dahin so gut wie unbeschriebenes Blatt der Literaturgeschichte hat sich mit deutlich lesbarer Schrift gefüllt.

Weimar

J. Kuntze

*) Die Erklärung, mit dem Ausdruck seien nicht die Ruderpflöcke, sondern die Zähne der Besatzung gemeint, macht die Sache nicht besser, sondern schlimmer; denn im ersten Fall ist wenigstens die Sache natürlich, und nur der Ausdruck abscheulich, im andern die Sache noch greulich als der Ausdruck.

