



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Griechische Kultur

Burckhardt, Jacob

Berlin, 1950

C. Poesie und Musik

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80303](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-80303)

POESIE UND MUSIK

I. DIE URZEIT

*Einleitendes
zur Poesie*

Für die Erfüllung unserer Aufgabe, die darin besteht, die Poesie als nationale Macht und Kraft, als Zeichen eines hohen Volksgeistes zu erkennen, sind wir insofern günstig gestellt, als wir aus dem Altertume selbst nicht nur große Meisterwerke, sondern auch umständliche Besprechungen und Analysen sowohl dieser als des Untergegangenen besitzen und so imstande sind, ein Urteil über die proportionale Bedeutung des Verschiedenen zu gewinnen.

Aber auch die Kunst kann uns die Poesie erklären helfen. Streng genommen sollte dies zwar nicht der Fall sein. Sie ist ja zeitlich das Spätere gewesen und eher unter der Einwirkung der Poesie entstanden, insofern diese, wie wir oben gesehen, die Gestaltenwelt schon völlig ausgebildet hatte, ehe die lebendige Kunst begann. Allein nicht nur haben dann beide fortwährend dasselbe sachliche Thema, sondern die eine hilft an der anderen dasjenige erläutern, was Stil ist, und wir brauchen uns, was diesen betrifft, nur an das zu erinnern, was wir von der Kunst gesagt haben.

Beide haben gemeinsam die Verbindung von Freiheit und Maßhalten, die Sophrosyne, welche hier in dem gemeinsamen Respekt vor den einmal gewonnenen künstlerischen Gattungsformen ausgeprägt ist: weil beides durchweg Stil und Lehre wird, werden diese Formen bei den Griechen konstant.

*Reichtum des
Verschiedenen
innerhalb des
Feststehenden*

Daher jener enorme Reichtum des Verschiedenen innerhalb des Feststehenden und Gesetzlichgewordenen, der es z. B. gestattet, das Festhalten und reiche Ausbilden der großen, an die Namen des Phidias und Polyklet geknüpften Götterauffassung des V. Jahrhunderts und die chorische Lyrik miteinander zu vergleichen. Beides ist durch die höchste Vielartigkeit auf streng homogener Grundlage gekennzeichnet.

Im ganzen blieb der Stil lange Herr. Trotzdem die Polis dem Dichter keinen gesetzlichen Zwang dazu auferlegte, hielt er an den einmal gewonnenen Formen und an den alten Stoffen fest; denn er war tatsächlich ein Mann der Polis (*πολίτης*) und dichtete für ein Volk, das für das Überlieferte in Form und Inhalt begeistert war. Dies bewahrte ihn so gut als den Künstler vor allem Willkürlichen und Wüst-Genialen, welches zu entstehen pflegt, wenn begabte Meister die inneren Gesetze ihrer Fächer mit Füßen treten, um mit irgendeiner einseitigen Kraft zu glänzen.

*Das Phantasti-
sche in den
Banden des
Stils*

Auch das Phantastische und Tolle ist nicht ausgeschlossen; aber es erhält hier in der alten Komödie seine eigene Gattung und wird dabei in die strengsten Bande eines unerbittlichen Stils eingefaßt. Seine Parallele in der bildenden Kunst mögen die aus tierischen und menschlichen oder auch bloß aus verschiedenen tierischen Teilen gemischten Wesen mit ihrer hohen gesetzlichen Schönheit sein. Selbst hier ist alles Stil, nichts Willkür.

Ein im Grunde für Kunst und Poesie gemeinsames Gesetz ist, daß man das Schaffen im großen dem Mythos überläßt, der dies einmal übernommen hat, und sich auf die Wiederholung der trefflichen Typen beschränkt; wir finden bei den Griechen den Verzicht auf materielles Neuschaffen bei stetem Neuempfinden und Neumotivieren des Vorhandenen.

*Parallele mit
der Architektur*

Vielleicht das Lehrreichste, was die Kunst uns überhaupt zu offenbaren hat in betreff der allgemeinen Grundempfindung, sagt uns die Architektur mit ihrem strengen Festhalten an einem einzigen Typus, den sie zu unerhört feinem Leben ausbildet.

*Poetische
Anlage der
Indogermanen
und Griechen*

Die Indogermanen sind lauter große, mächtige Völker in der Poesie: Inder, Perser, Germanen, Kelten, selbst Finnen, wenn sie als europäisches Volk in dieser Reihe mitgenannt werden dürfen, und die Slawen allermindestens um der Serben willen; in der Mitte aber, und zwar als das für Poesie am höchsten begabte Volk stehen die Hellenen; wenn wir sie mit ihren italischen Nachbarn



Marsyas vor Dionysos Flöte spielend (Vasengemälde des Hieron. Museum, Berlin)

vergleichen, könnten wir fast auf die Anschauung kommen, daß sie sich von diesen hauptsächlich gesondert hätten, weil dieselben prosaisch waren. Gerade in der ältesten Zeit, schon vor ihrer dauernden Niederlassung in Hellas, muß die Poesie bei ihnen eine nationale Kraft gewesen sein, und die großen Begleiter jeder, also auch ihrer Wanderung, Mythos und Kultus, müssen das ihre zur Entwicklung dieser Kraft getan haben. Die abnorme poetische Anlage der Nation überhaupt aber erhellt schon aus der Gestalt, die einer dieser Begleiter bei ihnen gewonnen hat, nämlich aus dem Dasein eines innerlich (an bedeutungsvollen Geschichten und Individuen) so reichen Mythos, wie ihn keine andere Nation besitzt, und sodann aus dem Festhalten und Ausbilden dieses Mythos; denn das mythische Vermögen, das hier seinen Ausdruck findet, ist schon an sich ein hohes poetisches Vermögen.

Wenn die Sänger einem Volke nur von den früheren Helden erzählen, bildet sich wohl von selbst überall das Bild eines Heldenzeitalters mit Dazwischentreten der Götter und Anknüpfung der Leidenschaftsgeschichten und des Märchenhaften, und so haben mehrere Völker ihre Vorzeit ideal, d. h. als eine Zeit höheren Glanzes im weiteren Sinn, angeschaut und ihre Sänger darüber mit Gebühr und Entzücken angehört. Aber ein Konsensus wie bei den Griechen wird sich anderswo nicht finden; nur hier scheint die ganze Nation mit einem selbstverständlichen Eifer auf den Mythos eingegangen zu sein und ihn homogen ausgebildet zu haben.

Die Poesie ist mit der Musik verbunden Sache eines Sängers, und dieser wird, wie bei allen denjenigen Völkern, bei denen das Priestertum nicht zur Macht gekommen ist, der allgemeine Träger der Tradition. Daß in einer früheren Zeit Poesie, Heilkunde, Götterkunde und Mantik

*Der Sänger.
Hohe Stellung
des Gesangs
im Mythos*

in einer Person vereinigt gewesen seien, ist nicht wahrscheinlich. Wie hoch aber der bloße Gesang der Nation stand, davon zeugen die zahlreichen musischen Mythen. Wenn irgendwo, so mußte gerade hier alles von Göttern herkommen. Jedes Element der Poesie und Musik bekam seine ideale Stiftungs- oder Erfindungssage: Hermes muß die Lyra, Apoll die Phorminx-Kithara, Pan die Syrinx erfunden haben: und die Musen repräsentieren allen Geist überhaupt. Auf dem Olymp selber ist Sang und Klang beständig zu Hause, und der Inhalt des Musengesanges sind u. a. die Leiden des Menschengeschlechtes.

*Das Musische
in den
Göttermythen*

Auch in den Göttermythen ist das Musische vertreten. So wurde erzählt, daß Athene die Flöte von sich geworfen, als ein Satyr sie darauf aufmerksam machte, daß deren Gebrauch ihre Züge entstellte. Apollon hatte den die Flöte spielenden Marsyas im Wettkampfe mit der Kythar besiegt und dann geschunden, Marsyas selbst unterrichtet den jugendlichen Olympos (d. h. den mythischen) im Flötenspiel, er fand diejenige Musik, welche der Großen Mutter heilig war. Auch die Musen haben Schicksale. Wenigstens solange sie noch Quellgottheiten sind, pflegen sie der Liebe, und Euterpe (oder Kalliope) hat vom Flußgotte Strymon als Sohn den Rhesos; erst später kann ihnen Eros nichts mehr anhaben. Die wichtigste dieser Sagen aber ist die von dem Handel zwischen Apoll und Hermes. Jener hat die Lyra gehört, begehrt danach und läßt Hermes dafür die gestohlenen Rinder; diese hütet nun Hermes und bläst dabei die Syrinx, aber auch nach dieser verlangt Apoll und gibt ihm dafür einen goldenen Stab, den er als Hirte geführt hat.

Sängermythen

Und neben den Göttermythen stehen die Mythen von den Sängern, vor allem von Orpheus. Wenn auch dieser gewaltigen Gestalt, welche eine Herrschaft über die ganze stumme und tierische Naturwelt ausübt und selbst in der Unterwelt so siegreich auftritt, daß die Erinnyen gerührt werden, nichts als ein Naturmythus zugrunde läge, so würde die überaus hohe Umdeutung des Naturvorganges uns einen Maßstab für die Macht des Gesanges über diese Nation geben.

*Die blinden
Sänger*

Was die blinden Sänger betrifft, deren hier Erwähnung getan werden muß, so ist von der einfachen Tatsache auszugehen, daß bei den Serben noch im XIX. Jahrhundert Blindgewordene von Begabung Sänger wurden. Dabei ist zu bedenken, welchen Vorschub die Ungestörtheit durch die Außenwelt der geistigen Konzentration leistet. Mit diesem Tatbestand wird sich die Anschauung verbunden haben, daß ein sehender Sänger gar zu glücklich und herrlich wäre, und dann entsteht die Sage, daß der Sänger sehend gewesen, aber, wie Thamyris, wegen dreister Herausforderung der Musen zum Wettkampfe von diesen oder auch wohl einfach, daß er durch Götterneid geblendet worden sei, so wie die Götter den Teiresias blendeten, weil er den Menschen zu viel von ihren Geheimnissen offenbarte.

*Thrakisch-pie-
rische Sänger*

Wieweit die Sänger der Urzeit in solche des apollinischen, des demetrisch-dionysischen und des kybelischen Hymnengesanges einzuteilen sind, möge hier unerörtert bleiben. Dagegen ist jedenfalls, so dunkel sie teilweise uns erscheint, eine sehr bedeutungsvolle Erinnerung die, wonach man die Entstehung des Gesanges speziell an einen Stamm, der am Ost- und Nordabhang des Götterberges Olympos ansässig war, nämlich an die ethnologisch so fraglichen ehemaligen Thraker und Pierier anknüpfte. Am Olymp ist das *Geburtsland der Musen*, die denn auch bei Homer immer die olympischen heißen, und Musäos und Orpheus, auch Eumolpos und Thamyris werden speziell Thraker genannt. Selbst bei Hesiod, der die Musen die helikonischen nennt, sind sie doch auf dem Olymp geboren und wohnen dort, unterhalb des Gipfels; nur zu Zeiten gehen sie nach dem Helikon, baden in der Hippokrene und tanzen um den dortigen Altar des Zeus. Thrakisch-pierische Sänger dürfen wohl den Zusammenhang der olympischen Götterwohnung mit der Musenheimat geschaffen und den Olymp zum gemeinsamen Götterberg gemacht haben. Hier ist

vielleicht die früheste Heimat des Epos, und Götterwelt, Theogonie und älteste Götterkämpfe (mit Titanen usw.) mögen hier zuerst festgestellt worden sein.

Eine besondere Nuance des Verhältnisses zwischen Sänger und Musen stellt die Berufung des Hesiod dar, der vom Schafhirten zum Lehrer und Dichter wurde. Ihn lehrten die Musen, die ihm nächtlicherweile in seinem Askra erschienen, den herrlichen Gesang unter dem göttlichen Helikon. Sie verkündeten ihm, daß sie viele Lügen zu berichten wüßten, die der Wahrheit ähnlich wären, aber auch Wahres, wenn sie wollten. Und nach diesem Seitenblick auf das Epos, welches auch die Lügen mitnimmt, reichten sie ihm vom herrlichen Lorbeer einen Stab und hauchten ihm göttlichen Gesang ein, auf daß er vernehme das Künftige und das ehemals Gewesene, und hießen ihn besingen das Geschlecht der seligen, ewigen Götter.

*Die Berufung
des Hesiod*

Mit Hesiod beginnt für uns die ganze Schönheit des Musenglaubens; die Musen, d. h. die Poesie, bedeuten für ihn das Vergessen aller Übel und die Ruhe von allen Sorgen; aber nun haben wir auch der Fördernisse Erwähnung zu tun, welche die Nation der Poesie entgegenbrachte.

Vor allem kommt hier die wunderbare reiche, biegsame und metrisch allseitige Sprache, eine Mutter und Vorbedingung der Poesie wie der Philosophie, in Betracht, von der man nur immer wissen möchte, wann und wo sie diese Ausbildung erreicht hat, die für die Poesie Zeugnis und Vehikel zugleich war. Ein Volk, das eine solche Sprache besitzt, hat unter allen Umständen einen völlig gelösten und beweglichen Geist, und zugleich wird die Sprache ein hohes Werkzeug der Poesie werden. Durch sie konnte der epische Ausdruck für Erzählung und Schilderung bei den Griechen jene große Überlegenheit über alles gewinnen, was wir von anderen Völkern Episches haben.

*Fördernisse der
Poesie:
die Sprache*

Fördernd war ferner, so gut wie für die bildende Kunst, die Vielartigkeit des Lebens, die bei den vielen Stämmen und Staaten überall unabhängige Denkweisen aufkommen ließ und für die auch die Vielheit der urzeitlichen Sänger charakteristisch ist; auch hier ist bei den Griechen selbstverständlich, daß es einzelne bestimmte Individuen sein müssen. Und dazu kommt die wenige Knechtschaft in den alten Zeiten und die Einfachheit der Beschäftigungen, mit einem Worte: die Muße, welche jedem, der es vermochte, gestattete, die Welt bildlich zu empfinden und in Wort und Lied darzustellen. Es konnte sich Geist entbinden, wie jetzt nirgends auf der Welt.

*Vielartigkeit
des Lebens und
die Muße*

Sodann rief der lokal vielgestaltige Kultus überall verschiedenartige Bemühungen zur Verherrlichung der Götter hervor, und dabei war er nicht in den Händen eines mächtigen Priestertums, welches allen Gesang gleichförmig und dabei vielleicht schwierig und kompliziert gemacht oder, wie Plato im Buche von den Gesetzen wünscht, durch Vorschriften geregelt hätte. Doch war alles immerhin relativ einfach und jedenfalls volkstümlich; es war etwa, was der einzige Priester eines Tempels leicht lernen und weiter lehren konnte, und was alles Volk, auch Kinder und Weiber leicht behielten. So der Linosgesang (*Ἰλίου*), womit in der Gestalt eines früh gestorbenen Königssohnes die hingegangene Blüte des Jahres beklagt wurde, und ebenso die an Apoll gerichteten Päne, mit denen man sich vor der Gefahr, zumal im Kriege vor dem Angriff, ermutigte, nach bestandener Gefahr seinen Dank aussprach und im Frühling Hoffnung und Vertrauen auf ein gutes Jahr äußerte. Auch der von der Kithara-Phorminx begleitete Reigen (*χορός*), das zum Flötenspiel gesungene Lied des lustigen Umzuges (*κόμμος*), das Hochzeitslied (*ὕμναιος*) und das auf dieses folgende *Krähenlied* (*κορώνη*) waren dieser Art, und auch die durch bestellte Sänger vorgetragene, von dem klagenden Ächzen der Frauen begleitete Totenklage, die vermutlich, wie auch der Hymenäus, Anlässe zu individuellen und verschieden lautenden Gesängen bot. (Die *Krähen* galten für ehelich sehr treu: *Alian, Hist. anim.* III, 9.)

*Die Aufgaben
des Kultus*

*Relative Ein-
fachheit der
alten Gesänge*

Was nun die Sänger der heroischen Zeit betrifft, so ist im Mythos reichlich dafür gesorgt, daß man ihrer nicht vergißt. Der göttliche Sänger, der durch sein Lied erfreut, gehört neben dem

*Ansehen der
Sänger*

Mantis, dem Arzt und dem Zimmermann, denen wir etwa noch den Priester, Herold und Schmied beifügen könnten, zu denjenigen Berufsleuten (*δημοεργοι*), die man von anderswoher herbeiruft (während Bettler ungerufen kommen). Ihr liebstes Unterkommen war gewiß das an den Fürstenthöfen, solange es welche gab, — besangen sie doch oft die Vorfahren der Fürsten; aber auch in der aristokratischen Republik wird man im ganzen froh gewesen sein, wenn nur einer von ihnen erschien. Nun wird allmählich in einer Zeit, da aus dem Heroenleben ein agonales Leben geworden

Ihr Agon

war und alles und jedes durch die Form des Wettkampfes zu Ehren zu kommen suchte, der Agon auch hier in vielen Fällen eine wichtige Triebkraft geworden sein. Er ist dies bekanntlich — um vom attischen Drama abzusehen — in der chorischen Lyrik in hohem Grade gewesen, indem diese bei Gottesdiensten und Festen durch wetteifernde Chöre vorgetragen wurde, wobei es Kampfrichter gegeben haben muß. Daß aber auch die Aöden — vielleicht schon in der fürstlichen Zeit — sich bei öffentlichen Festen und Spielen auf den Agon einließen, lehrt Hesiod in den *Werken und Tagen*. Später herrscht dann der Wettgesang bei Aöden und Rhapsoden überall.

Vortrag

Vom Vortrage ist es unsicher, ob er durchweg mit der Kithara begleitet oder nur durch sie eingeleitet wurde, wie man ja auch in Serbien die Gusle nicht immer zur Begleitung verwendet.

Rhapsodie

Auch der Begriff der Rhapsodie ist ein ziemlich umfassender. Es wird damit das Aneinanderreihen von Versen ohne erhebliche Pausen bezeichnet, und das Wort wird von sehr verschiedener Rezipitation für Episches und Nichtepisches, Selbstgedichtetes und Fremdes gebraucht. Aber nun hatte man ein Metrum, das, auch ohne Kithara, selber schon Gesang war, an dem wundervollen Hexameter. Seine Herkunft verliert sich ins Mythische: Phemonoe, die erste Promantis von Delphi, oder der Hyperboreer Olen, der erste dortige Prophet, hatten ihn erfunden, und Delphi gab denn auch seine Bescheide meist in Hexametern. Jedenfalls waren diese lange auch für die Lyrik fast die ausschließliche Form, das einzige Gefäß für die Poesie überhaupt. Die Griechen wußten aber auch, was sie diesem Verse verdankten, der mit unerreichter Elastizität jedem Gedanken und jeder Empfindung gerecht wird und sich der Onomatopoesie so schön fügt; das stetigste und stattlichste aller Metren nennt ihn noch Aristoteles.

Hexameter

II. DIE HEXAMETRISCHE POESIE

1. Das homerische Epos

Der Sänger als einziger Träger der Tradition

Es ist in diesem Werke davon die Rede gewesen, welches Lebensbedürfnis es für die Griechen war, sich die Traditionen ihrer Vorzeit als ein mächtiges Ganzes gegenwärtig zu halten. Über diese Traditionen aber wissen nur die Sänger vollständige und zusammenhängende Auskunft; sie sind es, welche Glauben und Mythos, wenn nicht geschaffen, so doch erst in die große harmonische Form gebracht und ausgeglichen und so eine großartige und freie Herrschaft über die ganze Phantasie der Nation ausgeübt haben.

Die erzählende Poesie Kunstpoesie

Die Poesie des erzählenden Sängers nun, im Gegensatze zum Lied und zur einfachen Götteranrufung, welche Volkspoesie waren, war von jeher Kunstpoesie, d. h. sie verlangte einen wachsenden Grad von Tradition, eine Schulung ohne Zweifel von Jugend auf, und die Hingabe des ganzen Lebens. Mag man dabei an die alten thrakisch-pierischen Sänger anknüpfen oder nicht, Homer kann lange nicht der erste Kunstdichter gewesen sein; Ton und Stil bei ihm sind jedenfalls nur nach langer Tradition von Sängern und Sängerschulen denkbar; nur auf diese Weise ist die untrügliche Sicherheit der Behandlung zu erklären.

Die größte Wahrscheinlichkeit ist, daß diesen Ton und Stil der Erzählung sehr ausgezeichnete Individuen in uralter Zeit geschaffen haben, weil in ihnen die höchste Begabung und zugleich das



Kopie der Athena Parthenos des Phidiás aus Pergamon. Berlin



Nike des Paionios (jonisch). Olympia. Museum



Nike von Samothrake (frühhellenistisch). Paris. Louvre



Statue der Themis aus dem Themis-Tempel in Rhamnus. Athen. Nationalmuseum



Statue der Nike aus Epidauros. Athen. Nationalmuseum



Weibliche Gewandstatue. Themis-Typ. Athen. Nationalmuseum



Aphrodite aus Corneto. Berlin. Museum



Venus von Capua (späthellenistisch). Neapel. Museo Nazionale



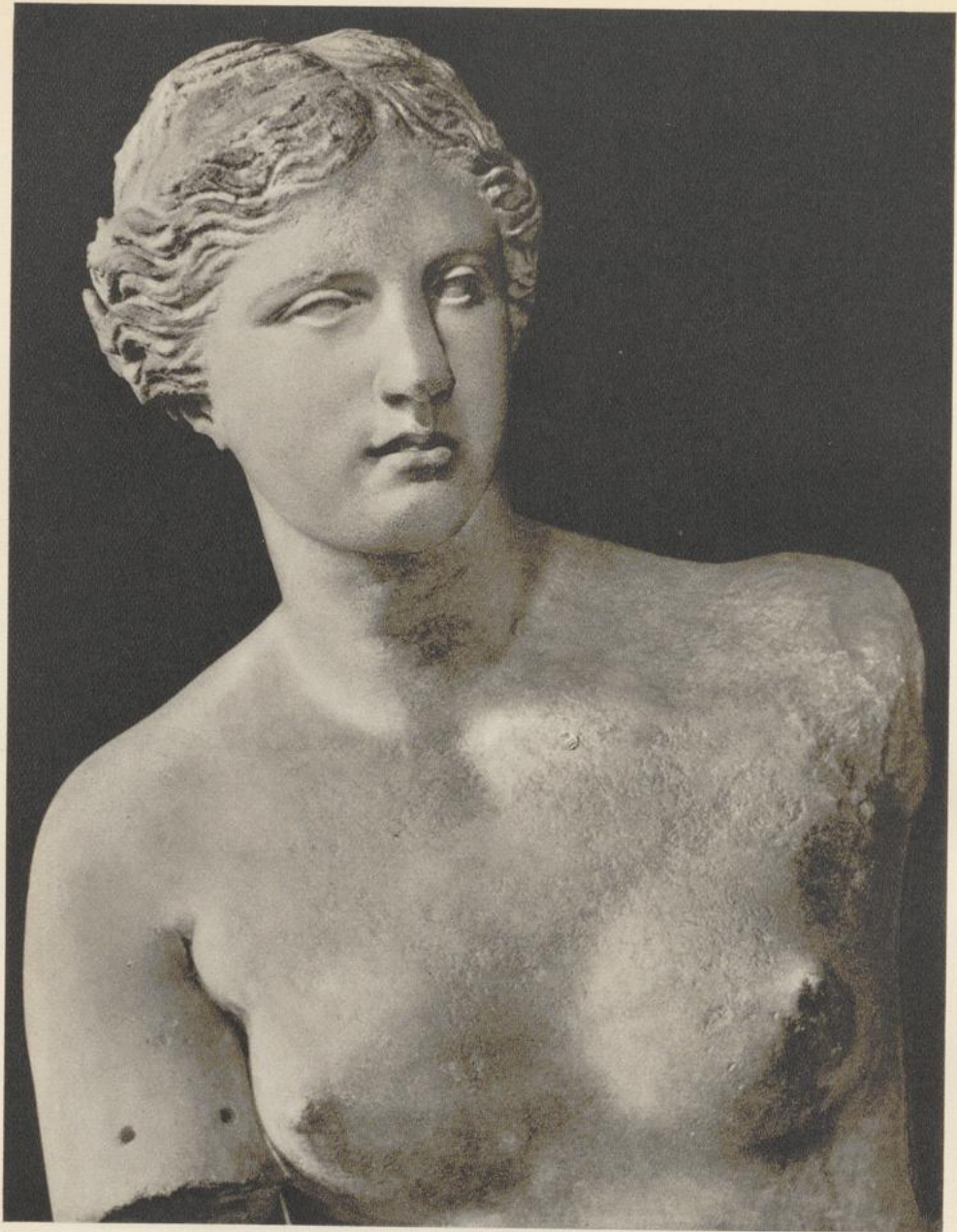
Hermes des Praxiteles. Olympia. Museum



Hermes des Praxiteles. Olympia. Museum



Hermes aus Andros (römische Kopie). Athen. Nationalmuseum



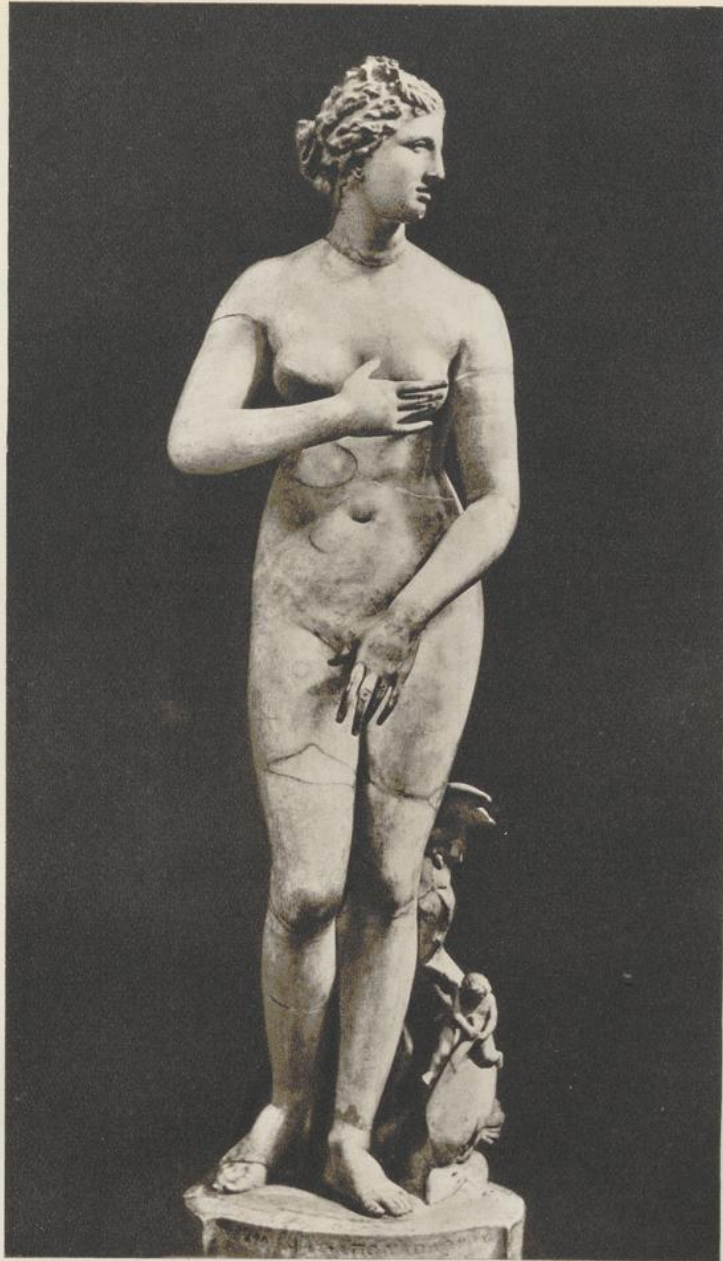
Venus von Milo. Paris. Louvre



Venus Anadyomene (römische Kopie). Rom. Thermenmuseum



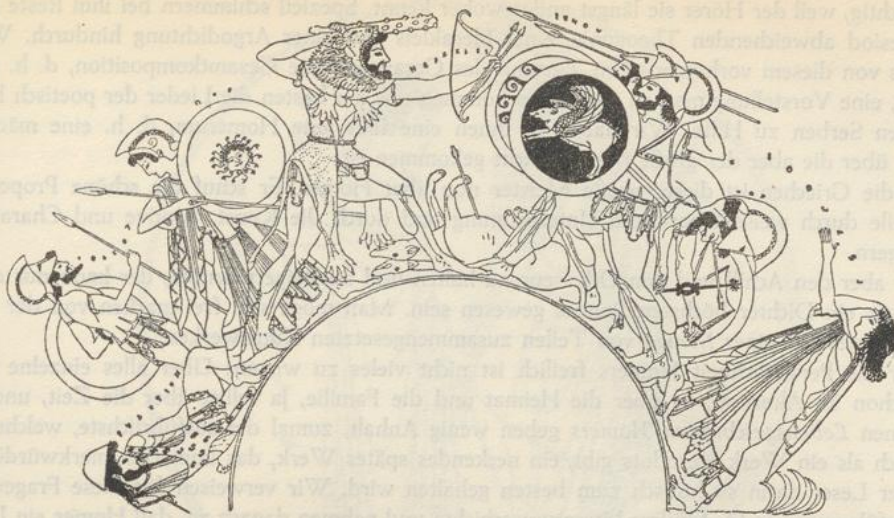
Venus von Kyrene (späthellenistisch). Rom. Thermenmuseum



Venus von Medici. Florenz. Uffizien



Variante der Medici-Aphrodite. Römische Kopie. Athen. Nationalmuseum



Herakles besiegt Geryoneus (Vasengemälde des Euphronios, München)

reinste Bewußtsein des Nationalen verbunden waren; die übrigen nahmen das Errungene als ein Naturrecht an und trugen es weiter.

Im ganzen blieb der eigentliche Sänger als Vermittler alles dessen, was über das tägliche Leben hinausging, ganz unentbehrlich; es war ein höchwichtiger Stand im Leben, eine *Gilde*, deren Mitglieder die herumreisenden Träger und Bewahrer aller höheren Anschauung waren.

Die Überlieferung der Gesänge aber war eine mündliche. Der Gebrauch der Schrift war relativ jung, wie uns schon der späte Anfang der Prosa und noch in der Zeit der attischen Tragödie das große Wesen beweist, das Euripides aus dieser Kunst macht. Daß sie für das Epos ursprünglich nicht in Betracht kam, geht unter anderem aus den vielen Refrains, Wiederholungen und stehenden Epithetis hervor, welche dem Gedächtnis Zeit schaffen, sich zu sammeln; für uns aber liegt der stärkste Beweis der mündlichen Überlieferung in seiner Kurzweiligkeit. Diese Gesänge zeigen die höchste Meisterschaft der raschen Rede, voll lebendiger Voraussetzung dessen, was schreibende Völker schwerfällig mitezählen. Freilich war nun das Gedächtnis für den Sänger ungeheuer wichtig, und Mnemosyne ist nicht umsonst die Mutter der Musen. Aber man bedenke, daß die Veden und die ganze altindische Literatur, vielleicht bis auf die buddhistische Zeit, nur mündlich überliefert war, und daß die ernsthaftesten, außerhalb Kalkuttas lebenden Brahmanen noch jetzt, so gut als ihre Vorfahren vor drei- bis viertausend Jahren, den ganzen Rigveda, obwohl er gedruckt ist, mit seinen tausend Hymnen und außerdem noch gegen dreißigtausend Slokas von ihren Lehrern auswendig lernen, welche letztere Ritualien, Lehren und Gesetze enthalten, also wohl viel schwerer zu behalten sind als epische Dichtungen. Hatte man zu diesem Lernen die nötige Abstraktion von der ganzen Umgebung und die nötige Konzentration, so wurde man dafür auch ein göttlicher und, wo man auftrat, allersehnter Mensch.

Auch durch ihren Inhalt legen die homerischen und hesiodischen Dichtungen nun den Schluß nahe, daß die großen Epiker viele Vorgänger hatten. Aber auch Homer setzt alle seine Helden und eine Menge auf sie bezügliche Tatsachen als bekannt voraus und erwähnt viele Personen

Schluß aus
Homer und
Hesiod auf eine
Vielheit von
Vorgängern

nur flüchtig, weil der Hörer sie längst anderswoher kennt. Speziell schimmern bei ihm Reste einer von Hesiod abweichenden Theogonie, einer Herakleis und einer Argodichtung hindurch. Wenn wir uns von diesem vorhomerischen Zustand des Gesanges ohne Gesamtkomposition, d. h. ohne Homer, eine Vorstellung machen wollen, so kommen uns am besten die Lieder der poetisch hochbegabten Serben zu Hilfe. Wir haben in ihnen eine Ilias ante Homerum, d. h. eine mächtige Poesie, über die aber der große Meister nicht gekommen ist.

Homer als
Schöpfer der
großen Kom-
positionen

Für die Griechen ist dieser große Meister nun aber Homer. Er schuf die schöne Proportion der Teile durch weise Über- und Unterordnung und durch die Kunst, Motive und Charaktere zu steigern.

Wer aber den Achill und den Odysseus zu halten und zu steigern wußte, der kann nur einer, und zwar ein Dichter höchsten Ranges gewesen sein. Man möge sich frei machen von der Vorstellung eines aus einer Menge von Teilen zusammengesetzten Kunstwerkes.

Traditionen
über seine
Persönlichkeit

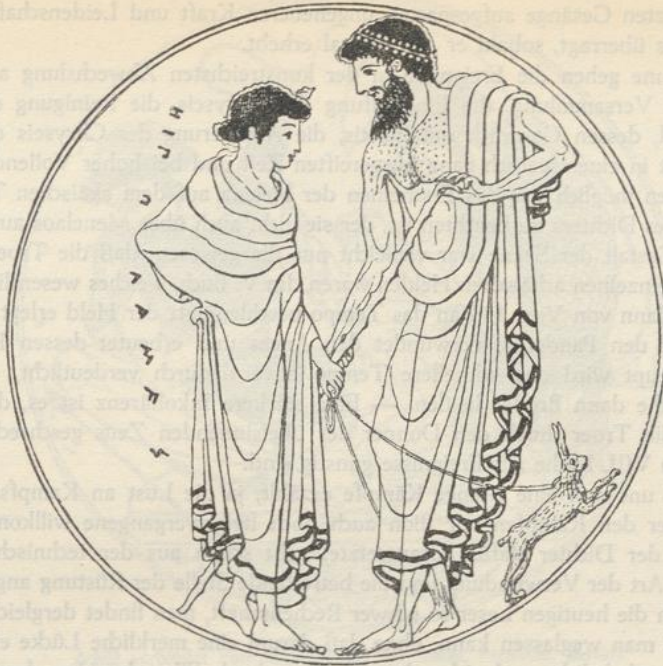
Über die Persönlichkeit Homers freilich ist nicht vieles zu wissen: Über alles einzelne stritt man schon im Altertum, so über die Heimat und die Familie, ja selbst über die Zeit, und die erhaltenen *Lebensgeschichten Homers* geben wenig Anhalt, zumal die ausführlichste, welche sich fälschlich als ein Werk Herodots gibt, ein neckendes spätes Werk, das immerhin merkwürdig ist, weil der Leser darin so hübsch zum besten gehalten wird. Wir verweisen für diese Fragen auf die Ausführungen in O. Müllers Literaturgeschichte und nehmen danach an, daß Homer ein Ionier gewesen sei und im IX. Jahrhundert gelebt habe. Für seine kleinasiatische Heimat spricht besonders, daß er vor allem in der Troas jeden Fleck kennt; auch Griechenland ist ihm übrigens bekannt, und auf Ithaka und Pylos weiß er gut Bescheid, während, was über die nächsten westlichen Inseln hinaus liegt, mythisch erscheint.

Urteile über
seine Kunst

Dies mächtige Walten einer jugendlichen Phantasie ... wie sie bei ihm die Bilder eines erhabenen Heldenalters mit dem beitersten Behagen und einem unersättlichen Vergnügen in allen Partien ausmalt und zu den schönsten Gestalten, über die kein Wunsch mehr hinausgehen kann, abrundet, die reine Freude und Sorglosigkeit, womit er sich einem Strome poetischer Vorstellungen überläßt und in den sanft sich anschmiegenden Wellen spielt und scherzt, sind Zeugnisse des höchsten inneren Glückes. Die homerische Poesie hat unter allen Formen, unter denen die Dichtung jemals erschienen ist, am meisten Objektivität, d. h. völlige Hingebung des Geistes an den Gegenstand ohne irgendein dazwischentretendes Bewußtsein der eigenen Lage, Verhältnisse und Beziehungen des Subjektes. Der Geist Homers ist gänzlich in einer erhabeneren und kraftvolleren Welt einheimisch, aller Not und Bedürftigkeit der Gegenwart enthoben. Mit Recht machte man sich daher auch später mit seiner Blindheit keine Sorgen; bei solchem inneren Schauen konnte sie kein Unglück sein (Vgl. O. Müller: Lit.-Gesch. I.)

Fortpflanzung
der homerischen
Dichtungen

Das Wesentlichste ist, daß die homerischen Dichtungen uns erhalten geblieben sind, indem eben die begabteste Nation auf Erden mit aller möglichen Hingebung sich dafür anstrebte. Dabei wird für die frühere Zeit ein besonderes Verdienst den Homeriden von Smyrna zukommen, die man sich nicht als eine Familie zu denken hat, sondern als eine Innung von Leuten, die eine und dieselbe Kunst trieben, darum einen und denselben Kultus hatten und einen Heros, von dem sie ihren Namen herleiteten, an ihre Spitze stellten. Nach der gewöhnlichen Auffassung des Herganges, wie sie sich bei Alian findet, brachte dann Lykurg von seiner Reise nach Ionien die einzeln gesungenen Stücke, in welche die Dichtung zerfallen war, nach Hellas, und später ließ Peisistratos diese Stücke in der Ilias und der Odyssee vereinigen. Mit dieser Arbeit soll neben anderen Onomakritos betraut gewesen sein. Hier verfuhr er und seine Mitarbeiter offenbar gewissenhaft und suchten mit großer kritischer Pietät nur das bewährte Alte. Doch darf man immerhin fragen,



Achill im Frauengewand und Lykomedes (Vasengemälde)

wie vieles geöpft und neugeordnet worden sei, als jedes der beiden Gedichte in vierundzwanzig Rhapsodien geteilt wurde.

Um die Komposition der Ilias richtig zu beurteilen, müssen wir uns vor allem sagen, daß wir es im Gegensatz zu der peripherisch-konzentrischen Anlage der Odyssee mit einem linearen Gedichte zu tun haben, das die Ereignisse in ihrer zeitlichen Folge darstellt, und von dem wir nicht die Spannung des Dramas oder gar die schön materielle Spannung des heutigen Romans verlangen sollen. Diese langreliefartige Kompositionsweise muß eine Wonne der Sänger und Hörer gewesen sein, woran man schwer genug bekommen konnte. Freilich sind einzelne Inkongruenzen, falsche Nähte der Erfindung und Einschiebungen sichtbar genug; aber das Gedicht hat sich fast in seinen sämtlichen Bestandteilen so früh fixiert, daß unsere Kritik mit ihrem Nachweis dieser Mängel viel zu spät kommt. Für die Ilias gibt es kein die Nation beherrschendes Delphi, keine dorische Wanderung, keine ionischen Metropolen, keine Erwähnung des Bosporos, kein Korinthischer Tyrannen, keine Reiterei als Waffengattung u. a. m. Schon durch die vorhomerischen Sänger muß jedes einzelne Motiv längst durchgebildet und auch wohl schon an seine wesentlich richtige Stelle gerückt worden sein, wie auch die einzelnen Charaktere längst in anderen Händen gelebt haben müssen, ehe sie ihre vollkommen reife Erscheinung fanden. Die Ilias wie die Odyssee erscheint eben nicht als ein Anfang, sondern als ein Abschluß der höchsten Meisterschaft, wobei es auf einige mehr oder weniger minder vollkommene Willkürlichkeiten gar nicht mehr ankommt.

Für uns liegt die wahre und sehr vollständige Proportionalität der Ilias gerade in dem Verhältnis der umständlichen ersten Partien mit der darin geoffenbarten Unzulänglichkeit der größten Helden

Die Ilias. Ihre lineare Komposition

Inkongruenzen

Proportionalität der Ilias

zu der auf die letzten Gesänge aufgesparten ungeheueren Kraft und Leidenschaft des Achilleus, dessen Größe alles überragt, sobald er sich einmal erhebt.

Gleich am Beginne gehen die Ereignisse in der kunstreichsten Abwechslung an uns vorüber: der Hader in der Versammlung, die Einschiffung der Chryseis, die Reinigung des Heeres, die Herolde bei Achill, dessen Gespräch mit Thetis, die Ablieferung der Chryseis durch Odysseus in Chryse. — Erst in einer seelisch ganz ausgereiften Zeit und bei hoher Vollendung der Poesie sind sodann Szenen möglich wie das Erscheinen der Helena auf dem skäischen Tore, wobei die hohe Diskretion des Dichters zu beachten ist, der sie nicht auch über Menelaos ausgefragt werden läßt; die älteste Gestalt der Szene war vielleicht nur die gewesen, daß die Troer durch Helena erfuhren, wer die einzelnen achäischen Helden waren. Im V. Buch, welches wesentlich dem Diomed geweiht ist, wird dann von Vers 144 an das Tempo beschleunigt: der Held erlegt vier trojanische Brüderpaare, tötet den Pandaros, verwundet den Aeneas und erbeutet dessen Rosse und trifft Aphrodite; überhaupt wird das schnellere Tempo etwa dadurch verdeutlicht, daß einer zwei Gegner trifft, welche dann Brüder heißen. — Eine stärkere Inkohärenz ist es, daß am Schlusse des VII. Buches die Troer durch den Donner des übel sinnenden Zeus geschreckt werden, und daß ihnen doch im VIII. Buche alle Ereignisse günstig sind.

Freude des
Altertums an
Kampfes-
schilderungen

Überall werden uns nun eine Menge Kämpfe erzählt, ja die Lust an Kampfschilderungen ist so groß, daß außer den Kämpfen vor Ilion auch noch längstvergangene willkommen sind, und welches Interesse der Dichter dafür voraussetzte, geht schon aus der technischen Genauigkeit hervor, womit die Art der Verwundung und die betreffende Stelle der Rüstung angegeben werden. Hiervon geben sich die heutigen Leser so schwer Rechenschaft, man findet dergleichen *entbehrlich*. Nun ist aber, was man weglassen kann, ohne daß darum eine merkliche Lücke entsteht, deshalb noch lange nicht *entbehrlich*, und sicher kommt man durch Wegschneiden desselben nicht zur ältesten Gestalt des Gedichtes. Wir sollen dem Altertum das Recht lassen sich zu freuen, auch wo wir, durch das Pikante und Tendenziöse völlig abgestumpft, es nicht vermögen, und uns bei solchen Partien fragen, ob es nicht gerade der höchste Beweis künstlerischer Schönheit und Berechtigung sei, daß wir sie *entbehrlich* finden.

Die Episoden
und ihre
Berechtigung

Ähnlich werden wir über die Episoden urteilen, wegen deren Homer schon bei den späteren Griechen etwa einmal getadelt wird, welche die Ilias nur lasen und nicht mehr hörten und darum vom Epischen schon nur sehr unsichere Begriffe hatten. Auch ihnen gegenüber ist es gefährlich, mit unserem Begriffe vom *Entbehrlichen* zu operieren; denn der epische Dichter schon der homerischen Zeit war ein großer Künstler und in seinen Mitteln überaus frei, und wenn er retardiert und nicht bloß Erzählungen, sondern auch Gespräche einflücht, so müssen wir ihm seine künstlerische Ökonomie lassen. Ähnliche Episoden, wie diejenige von Glaukos und Diomed im VI. Buche, Stillestellungen der Handlung durch dramatisch überflüssige, aber linear-episch sehr schöne Partien sind der bereits erwähnte Zweikampf zwischen Aias und Hektor, an denen beiden, wie der Hörer wohl weiß, Göttern und Menschen, und besonders dem Dichter noch sehr viel gelegen ist, so daß sie sicher überleben werden, ferner das Gespräch zwischen Idomeneus und Meriones und der erste Teil von Buch XV mit dem umständlichen Verkehr der Götter und der Botschaft an Poseidon. Nestor, der schon beim Hader der Fürsten an seine alten Taten erinnert hat, erzählt mitten in einer heftigen Debatte umständlich einen alten Krieg zwischen Pylos und Arkadien, da er in seiner Jugend den Herrn der eisernen Keule, Erethalion, erlegte; später erzählt er den ganzen elischen Krieg, und ebenso berichtet Phönix sein ganzes früheres Leben.

Charaktere

Die Haltung der einzelnen Charaktere zeigt eine ganz untrügliche Sicherheit und wie selbstverständliche Wahrheit. Man beachte nur die Nuance zwischen den beiden Atriden, wie sie bei



Achill verbindet Patroklos (Schale des Sosias. Museum, Berlin)

der Tötung des Adrastos gezeichnet wird, und ferner die Fülle von einzelnen Persönlichkeiten, die uns in einem Kampfe wie die Schlacht bei den Schiffen vorgeführt wird.

Auch die Menge der Bilder dient der linearen Komposition und der dabei stets erneuten Schattierung des Kampfes. Überaus schön ist es, wie die Wolken sich zerstreuen und auf einmal eine prachtvolle südliche Gebirgslandschaft erglänzt (Il. XVI, 297). Bilder

Endlich erinnern wir noch an einzelne Gewaltworte, wie wenn Diomed dem Gegner zuruft: Gewaltworte

*Meiner Kraft ja begegnen nur Söhn' unglücklicher Eltern (Il. VI, 127)
oder Komm' heran, daß du eilig das Ziel des Todes erreichst (Il. VI, 143).*

Überhaupt finden wir überall die höchste Kraft, Schönheit und Geschmeidigkeit des Ausdrucks, vom Donner bis zum Schmeichelwort, das von Hektor selbst dem Rossegespann gegönnt wird.

Von der höchsten epischen Kunst ist dann die ernste tragische Haltung der ganzen zweiten Hälfte. Ausgenommen den neuen Schild Achills im XVIII. Gesang und die absichtlich sehr ausgedehnten Leichenspiele des Patroklos, hat sie keine Episoden mehr; dafür zeigt sie, wie die zweite Hälfte der Odyssee, eine besondere Welt der reichern, psychologischen Entfaltung, bis zu der wunderbaren Auflösung des Zornes in Wehmut in Hektors Lösung. Mit Hektors Bestattung in Troja schließt das Gedicht. Den eigenen Tod Achills anzufügen, vermied der große Dichter. Kein Neuerer hätte es vermieden. Die Kunst der zweiten Hälfte des Gedichts

Dieser Schluß mit der Auslieferung der Leiche Hektors war aber voller künstlerischer Wille. Denn der Vorrat derjenigen Ereignisse, welche nun bis zum Untergang Ilios folgten, war genau ebenso alt und für Homer so vollständig vorhanden als die bis hierher von ihm behandelten. Der Schluß

Daß die Ilias also nicht mindestens noch den Inhalt der Äthiopis, d. h. den Untergang des Memnon und des Achill mitenthält, kann nur einen poetischen Grund ersten Ranges haben; es muß eine hohe Proportionalität gewesen sein, die darüber entschied, und vielleicht auch das Gefühl, daß über die Szene des Priamos im Zelte des Achill nichts mehr hinausreichen könne. Achills vorbestimmter Tod zieht sich als Ahnung schon so deutlich durch die ganze Ilias, daß der materielle Hergang entbehrlich scheinen konnte.

Vordeutung
auf Chor und
Bukolik

Schließlich machen wir darauf aufmerksam, daß sich schon in der Ilias eine Vordeutung auf zwei künftige poetische Wirklichkeiten findet: den Chor des Dramas und die bukolische Poesie. Jener meldet sich in Gestalt des *Jemand* (τις), der mit dem Satze *Also redete einer* (ὡς δὲ τις εἶπεσκε) zu Worte kommt, wenn die Denkweise vieler ausgedrückt wird. Der Hirt aber findet sich hier einstweilen als stummer Zeuge der Natur, z. B. wo er von ferne das Tosen zweier in einer Schlucht zusammengeflossener Ströme hört, und wo er eine mond- und sternhelle, windstille Nacht beobachtet und sich dabei im Herzen freut; er wird in der griechischen Dichtung dereinst seine Sprache finden.

Die Odyssee
das spätere
Gedicht. Ihre
beiden Hälften

Die Odyssee ist gegenüber der Ilias jedenfalls das spätere Gedicht; wir können dies daraus schließen, daß sie sich indirekt auf diese bezieht, indem sie vermeidet, was hier schon gegeben ist. Hier, wie in der Ilias, ist die erste Hälfte wesentlich episch und die Basis der zweiten, welche schon beinahe dramatisch ist. In ausschließendem Gegensatz aber steht sie zu dem linearen Gedicht als das konzentrisch peripherale oder schlechthin zentrale, indem eine große Doppelhandlung: die Irrfahrten des Odysseus und das Treiben der Freier auf Ithaka in einer mächtigen Katastrophe zusammenströmt.

So wie das Gedicht jetzt vorliegt, ist es jedenfalls eine durch viele Wandlungen hindurchgegangene und allmählich ausgereifte Darstellung, die zuletzt vom größten Dichter, und zwar von einem Dichter in denjenigen majestätischen Zusammenklang gebracht worden ist, den sie jetzt hat.

Schluß-
redaktion des
Gedichtes
durch Homer

Dafür, daß dies nicht ebenfalls Homer gewesen, liegt kein vernünftiger Grund vor, ja man könnte sagen, es muß Homer gewesen sein, indem nicht vorauszusetzen ist, daß sich so leicht wieder ein zweiter Dichter von diesem Genie gefunden habe. Nur ist er seiner Macht viel sicherer, viel gereifter, als da er die Ilias schuf. Er war wohl alt geworden, und wir mögen uns dabei erinnern, wie auch andere griechische Dichter, besonders Sophokles, ihre volle Kraft bis ins hohe Alter behielten. So beherrscht er jetzt alle Mittel der höchsten epischen Kunst bis zum vollen Umschlagen ins Drama.

Uralte Ent-
stehungszeit

Und bei all dieser Kunststrecke liefert das Gedicht doch die vollen Beweise für eine relativ uralte Entstehungszeit, wäre es auch nur der beschränkte geographische Horizont, indem über die westgriechischen Inseln hinaus alles mythisch ist.

Sicherheit der
Gruppierung

Mit der allersichersten Hand ist nun hier das Ganze als solches gruppiert, im Sinne der höchsten Kunst. Homer beginnt nicht mit der Abfahrt des Odysseus von Troja, sondern schiebt die Dinge so, daß die Peripetie von Anfang an schon ganz nahe ist; von der Insel der Kalypso ist es zeitlich nur eine kurze Strecke bis zur Tötung der Freier. Nachdem kurz auf den Aufenthalt des Helden auf Ogygia hingewiesen und der Rat der Götter berichtet worden, folgt in den vier ersten Gesängen (Telemach und das Treiben der Freier — Penelope — Telemachs Reise zu Nestor und Menelaos) breit und schön und mit vielseitiger Anknüpfung an den sonstigen Mythos die Exposition, die zur größten Spannung des Hörers mit der Ausfahrt der Freier schließt, welche Telemach zur See auflauern wollen. Erst mit dem V. Gesang tritt dann Odysseus in den Vordergrund. Auf Hermes' Botschaft hin muß ihn Kalypso entlassen, und nach unendlichen

Leiden erreicht er Scheria. Die drei folgenden Gesänge stellen seine Aufnahme bei den Phäaken dar, vom Zusammentreffen mit Nausikaa an. Nachdem er im wesentlichen gerettet ist, erweckt er durch seine herrliche Persönlichkeit die tiefste Teilnahme. Gewiß sah diese ganze Partie in der frühesten Tradition unendlich dürftiger und fabelhafter aus; jetzt ist sie die wahre Exposition des Menschen Odysseus, welcher sich nicht bloß erholt, sondern offenbart.

Diese ganze Phäakenexistenz ist aber wohl nur deshalb so golden und breit ausgemalt, damit Odysseus seine Geschichte erzähle; sie ist der Rahmen um die große vom IX. bis XII. Buch reichende Episode, in der er die Schicksale darstellen muß, die früher ohne allen Zweifel der Sänger berichtet hatte, und zwar als Anfang des Gedichts, die aber, von dem halb Geretteten erzählt, sehr viel tröstlicher klingen. Diese Episode ist an die denkbar richtigste Stelle geschoben. Alles, was sonst den dem Drama genäherten Bau des Epos stören und verzögern würde, alles Hochfabelhafte, das der eingehenden Einzelmotivierung und Charakteristik widerstrebt haben würde, wird hier in einem Strom absolviert. Man könnte sagen, die ganze Märchenwelt der Seefahrer versammle sich hier um einen Menschen. *Speciosa miracula promit* (Horaz).

Die große
Episode

Ein Angelpunkt innerhalb dieser Schicksale, dasjenige Hauptmotiv, wodurch die ganze erste Hälfte der Odyssee erst recht zusammenhängt und das vom I. Buch an betont wird, der Zorn Poseidons — ohne Zweifel an sich uralte, wie die ganze Geschichte vom Kyklopen —, bekam vielleicht erst durch Homer jene meisterhafte Wendung, daß Odysseus trotz Warnung der Genossen in seiner zweiten Hohnrede an den geblendeten Polyphem seinen Namen nennt und sich dabei ein gutes Teil der Schuld an seinem und seiner Gefährten Unheil zuzieht. Auf den bloßen *Niemand* hin würde Polyphem, nach der unausgesprochenen Voraussetzung des Dichters, umsonst bei seinem Vater (Poseidon) geklagt haben.

In der zweiten Hälfte, vom XIII. Gesang an, liegt eine ähnliche Proportionalität wie im zweiten Teile der Ilias. Das Ende der Geschichte wäre rasch da, wenn es der Dichter gewollt hätte, und in der ältesten Gestalt des Gedichtes mag es auch bald gekommen sein.

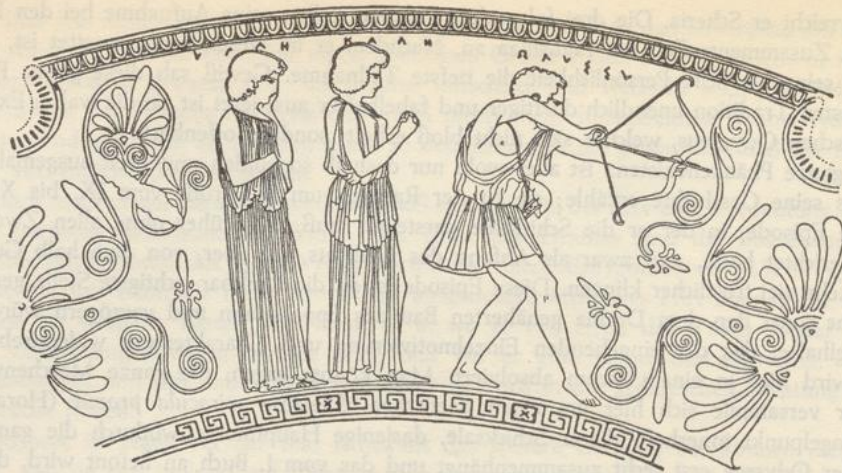
Proportio-
nalität der
zweiten Hälfte

Statt dessen geht das Gedicht in mächtiger dramatischer Breite auseinander; in einer Menge von Gesprächen, die bisweilen schon völlig szenisch sind, wird die große, vielgestaltige Vorbereitung zur Katastrophe gegeben. Zwar rückt in denselben nicht immer die Geschichte vorwärts, wohl aber kommen darin die Charaktere zur vollständigen Entfaltung. Denken wir beispielsweise nur an den einen Dialog zwischen Odysseus und Telemach im XVI. Gesange.

Auch in großen Erzählungen werden die Charaktere entwickelt und dabei Winke über künftiges Tun eingeflochten. So gehört Buch XIV ganz dem Eumäos und den beiden fingierten Erzählungen des Odysseus, und in XV erzählt Eumäos umständlich und schön seine Jugendgeschichte.

Das Ziel des Dichters ist: die Rache, und zwar die absolut heidnische, menschliche Rache durch das Tun der Freier so vollständig als möglich zu begründen, sie dann allmählich und allseitig aufsteigen zu lassen und endlich auf das allmächtigste zu vollenden. Es ist das Bild der Hybris und des dazu gehörenden Verderbens. Darum wird der ganze Jammer von Ithaka dargelegt; der Hörer soll mit steigender Entrüstung inne werden, wie viele schon beim Bösen mitmachen, und wie tief das Übel gefressen hat. Buch XVI ist großenteils dieser Erbitterung des Hörers gewidmet: Wir lernen darin das Elend des Laertes kennen, erhalten eine Aufzählung der Freier nach ihrer Herkunft, hören die Voraussicht des Odysseus, daß sie ihn mißhandeln werden, werden in ihren geheimen Mordrat eingeführt und erfahren die frühere Güte des Odysseus gegen die Schlimmsten, Antinoos und Eurymachos. Diesem allem gegenüber kann die Rache um so vollständiger werden, je geduldiger und zurückhaltender verfahren wird. Odysseus kann,

Die Vorberei-
tung der Rache



Freiermord des Odysseus (Attisches Vasengemälde)

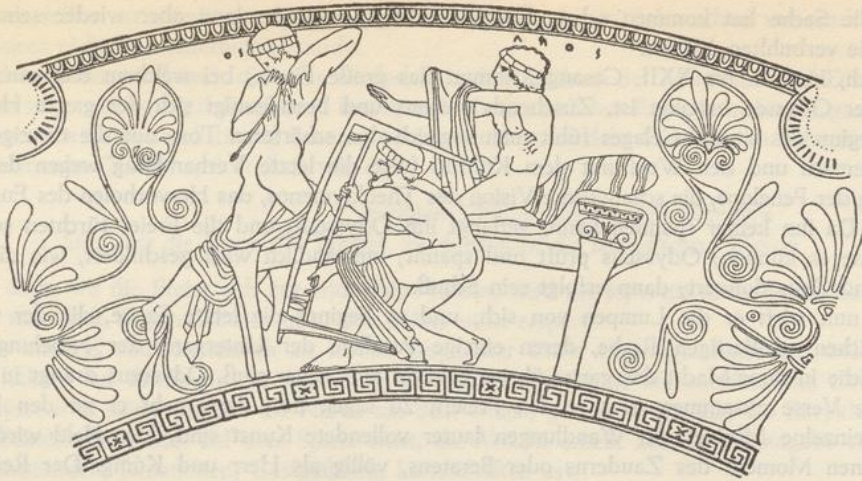
Die Gestalt
des Helden

schon um seine Gattin selber auf die Probe zu stellen, seine Sehnsucht völlig bemeistern; Gattin, Bürger und Freunde sollen ihn erst dann erkennen, wenn er an den Freiern voll Rache genommen und sich damit als der Rechte legitimiert haben.

Inzwischen ist von der Erzählung bei den Phäaken an die Gestalt des Helden bis zum allerhöchsten Interesse und bis zum magischen Zwang auf den Hörer gewachsen. In seiner früheren Laufbahn war er einer unter mehreren Großen, sein Charakter stand schon fest, aber neben Achill, Agamemnon, Aias. Nun aber tritt er allein völlig plastisch wirklich aus dem allgemeinen Rahmen hervor, so daß er für uns dasjenige griechische Individuum wird, das wir neben Sokrates am genauesten kennen. Er ist also eine der beiden bei weitem am meisten wirklich gewordenen Gestalten des ganzen Altertums, und zwar das Ideal des Griechen, nicht in einzelnen Lebensaltern oder Stellungen, sondern das Ideal überhaupt, und dies ohne Phantastik, lebhaft in einen Umriss gesammelt, völlig lebendig und beweglich.

Eingeführt ist er durch seine vier Monologe während des Schiffbruches und des Schwimmens, und unmittelbar, nachdem er das Land erreicht hat, welche dem Hörer zeigen, daß er im Kampfe mit den Fluten noch seiner mächtig ist, und dann durch die wundervolle Anrede an Nausikaa. Und nun vertieft sich überhaupt das Leid des gewaltigen Dulders in der ganzen ersten Hälfte der Dichtung, und die schrecklichsten Momente würde auch der Hörer kaum aushalten, wenn sie nicht, wie gesagt, von dem halb Geretteten erzählt würden. Wir erinnern an das Gespräch mit dem Schatten der Mutter Antikleia, welche aus Kummer um ihn gestorben ist und ihm mit ihrer herzzerreißenden Auskunft über den Zustand von Ithaka und den Jammer der Gattin und des Vaters jene düstere Vision der Heimat gibt. Sie ist verschmachtet aus Sehnsucht nach dem Sohn; denn Odysseus ist ein solcher, um den man sich zu Tode härt. Ferner möge man an den zugestanden schrecklichsten Moment seines Lebens denken, da er seine ihn noch mit seinem Namen rufenden und die Hände nach ihm ausstreckenden Gefährten von der Skylla emporgerissen und zerfleischt sieht.

Dazwischen schadet es ihm nichts, wenn ihn der Hörer wohl auch etwas für einen Prahler nimmt, wie da, wo er sich bei der Charybdis am Feigenbaum schwebend und schwingend erhält,



Freiemord des Odysseus (Attisches Vasengemälde)

bis diese das verschluckte Floß wieder von sich gibt. Bei einem seiner ersonnenen Lebensläufe, worin er so unermüdlich ist, sagt ihm Athene lächelnd: *Nicht einmal daheim lässet du Lügen.* — Sehr schön ist dann derjenige Lebenslauf, den er dem Eumäos erzählt und der sich hier und da dem wirklich Erlebten so weit nähert, daß das Pathos, womit der Held stellenweise spricht, wahr ist.

Hier und da, noch unerkant, wirft er nun in die Klagen der anderen einen mächtigen, ungeduldigen Vorwurf hinein, warum sie dies alles erduldet? — Aber königlich ist, schweigen zu können, und darum klingt es überaus mächtig, wenn er zu Telemach spricht: Wenn du wirklich der Meinige und von meinem Geblüte bist, so soll niemand erfahren, daß Odysseus da ist usw.

Und um diesen Odysseus nun gruppieren sich die übrigen fünf Hauptcharaktere des Gedichtes: Nausikaa, Penelope, Telemach, Eumäos und Eurykleia. Sie können ihre Reife erst mit und nach der hohen Ausbildung des Odysseuscharakters erreicht haben. Aber Nausikaa und Penelope wären den späteren Griechen unerreichtbar gewesen, und welch großartig epische Gestalt ist Eumäos! Er ist ferne von allem Idyllischen. Er und Eurykleia sind zusammen das persönlich gewordene Eigentum, das sich gegen die Frevler und Räuber wehrt.

Die übrigen
Haupt-
charaktere

Die Rache soll eine ganz vollständige, allseitige sein. Absichtlich werden darum unter den Freiern bessere und schlimmere unterschieden und dabei doch aller Untergang vorbereitet. Einen, den Amphinomos, warnt Odysseus, aber umsonst. — Sein Triumph über Iros zeigt den Bettler Odysseus schon in einer völlig ihrer selbst sicheren Majestät; er nimmt seinen geflickten Schnappsack wieder um und setzt sich wieder auf die Schwelle.

Das Gespräch mit Penelope im XIX. Gesang zeigt die höchste Kunst des epischen Verzögerns zum Behuf einer völlig klaren Auseinandersetzung der beiden Hauptpersonen vor der Peripetie und vor der Erkennung von Penelopes Seite; Odysseus erzählt immer mehr wirklich Geschehenes; seine wahre Persönlichkeit schimmert immer deutlicher durch die Maske hindurch; die innere Erschütterung der Penelope wird immer stärker; aber gegen allen Jammer der Gattin stehen seine Augen fest wie Horn oder wie Eisen. In der berühmten Badeszene mit Eurykleia, die ihn erkennt, aber von ihm an der Gurgel gefaßt wird, dürfte er etwas weniger barsch sein,

Neue
Steigerung

da er die Sache hat kommen sehen; ganz berechtigt erscheint dann aber wieder seine Wut gegen die verbuhlten Mägde.

Das Finale Endlich, im XX. bis XXII. Gesange, kommt das große Finale, bei welchem das ganze Personal der Odyssee beteiligt ist. Zusehends steigert und beschleunigt sich der ganze Hergang. Beim Beginn des letzten Gelages fühlt man sogleich den schärferen Ton; auf die trotzige Rede des Telemach und den Wurf mit dem Kuhfuß folgt die letzte Verhandlung wegen der Vermählung der Penelope, die schauerliche Vision des Theoklymenos, das Hervorholen des Eurythosbogens. Da ihn keiner spannen kann, verlangt ihn Odysseus, und die Freier fürchten sogleich, er möchte es können; Odysseus prüft und spannt; umständlich wird geschildert, wie die Saite singt, und Zeus donnert; dann erfolgt sein Schuß.

Und nun wirft er die Lumpen von sich, und es beginnt die letzte Szene, die der wilden, schrecklichen, großartigen Rache, deren einzige Parallele der Untergang der Nibelungen ist, und welche in ihrer Macht das ganze übrige Gedicht aufwiegen muß. Odysseus drängt in sieben mächtige Verse zusammen, was er den Freiern zu sagen hat; dann geht er an den Kampf, dessen einzelne Motive und Wandlungen lauter vollendete Kunst sind. Der Held wird fertig ohne einen Moment des Zauderns oder Beratens, völlig als Herr und König. Der Realismus der Todesarten bis zum Füße-zappeln der gehenkten Mägde und zur Exekution des Melanthios zeigt, daß der Dichter dergleichen genau mitangesehen hatte.

Der jetzige Schluß Im XXIII. und XXIV. Gesange ist manches streitig und interpoliert; doch ist vielleicht gerade die lange Zögerung der Penelope mit der Anerkennung ein uralter und echter Zug. So echt als möglich ist, daß ihr das Beste ohne ihr Zutun im Schlafe widerfährt, wie ja auch Odysseus schlafend von den Phäaken in Ithaka gelandet wurde. Der letzte Schluß (der Sieg über die Empörer mit dem siegreichen Speerwurf des Laertes) ist zweifelhaft, großartig aber dann wieder Zeus letzter, am Ende noch durch seinen dampfenden Blitzstrahl bekräftigter Entscheid, wodurch den Ithakesiern Vergessen des Bösen, das sie sich angetan, und Eintracht eingegeben wird.

Sicherheit der Behandlung Die Odyssee zeigt nun die höchste Sicherheit in der ganzen epischen Behandlung, weshalb denn manche Interpolation auch sofort kenntlich ist. Odysseus sagt (XII, 452) deutlich im Namen des Aöden: Ich habe dies und das schon gestern erzählt,

und widerlich ist mir's

Noch einmal, was genau verkündet ward, zu erzählen.

Unechte Zutaten Wenn also lästige Wiederholungen vorkommen, wie die der Rede des Menelaos und mehreres in der zweiten Nekyia, oder wenn unnötige Parallelen zu schon Erzähltem geboten werden, wie die zweite Melanthiosszene, so wird dies nicht auf Homers Rechnung kommen. Ganz etwas anderes sind die stationären Sätze und Verse, wie

Und sie erhoben die Hände zum lecker bereiteten Mable.

Aber nachdem die Begierde des Tranks und der Speise gestillt war usw.

Nieder tauchte die Sonn', und schattiger wurden die Pfade

und beim Abfahren aus einem Palast:

Treibend schwang er die Geißel, und rasch hin flogen die Rosse

Echte Wiederholungen und vieles ähnliche. Dies ist echt episch und richtiger, als wenn variiert würde. Dafür versteht der Dichter aber auch wieder das echte Variieren sehr wohl und weiß z. B. genau, weshalb er den Empfang Telemachs bei Menelaos anders gestaltet als bei Nestor; jener muß von Odysseus

gleich von selber zu sprechen anfangen, gerade damit sich das in Pylos schon verwandte Motiv des Fragens nicht zu wiederholen braucht.

Episch stationär sind auch die stets wiederkehrenden Epitheta der Menschen und Dinge, und durchaus stilgemäß ist es, daß selbst in bewegter und schmerzlicher Rede, ja in höchst gespannten Momenten die Sachen vollständig benannt und geschildert werden: Penelope, im tiefsten Jammer über Telemachs Gefahr, spricht doch von den

Epitheta

*hurtigen Schiffen, welche den Männern
Sind wie die Rosse des Meeres, zu durchgehn die unendlichen Wasser.*

Und auch, wo die Freier sich zur Mordfahrt rüsten, wird die konventionelle Beschreibung des Schiffes mit Mast, Segeln, Rudern usw. dem Hörer nicht erspart.

Etwas anderes sind absichtlich an höchst gespannter Stelle eingelegte Episoden, welche den Zweck haben, zur Erhöhung der Spannung zu retardieren. So ist die umständliche Geschichte, wie Odysseus in seiner Jugend die Narbe am Bein erhielt, gerade da erzählt, wo Eurykleia diese Narbe bemerkt und alles auf dem Spiele steht, die Absicht erhellt aus der Mitangabe von allen Nebenumständen, Situationen, Gastmählern, Landschaften usw.

Episoden

In der Ausführung der einzelnen Gestalten weiß Homer ganz genau, wie weit er im Interesse des Gedichtes zu gehen hat. Es lag nahe, die Freier anfangs in einer großen Aufzählung zu schildern und ihr Tun im ganzen zu zeichnen. Statt dessen — im Interesse der höchsten Lebendigkeit — lernt man beides einstweilen stückweise kennen und jedesmal, wo und wie es zu wirken hat. Meist reden Antinoos und Eurymachos; mit einer größeren Anzahl von ihnen macht man erst bei Anlaß ihres Unterganges namentlich Bekanntschaft; vorher wären allzuvieler aufgezählte Individuen nur im Wege gewesen.

Ökonomie in
der Ausführung

In jeder Art von Schilderung ist das hohe Maßhalten zu beachten. Sie dient nur dazu, etwas wirklich Bedeutendes zu bezeichnen und ist gerne ein Mittel des spannenden Retardierens; dies z. B. am Beginne des XXI. Gesanges, wo die Geschichte des von Eurythos herstammenden Bogens feierlich erzählt und umständlich das Öffnen und Erkrachen der Türe der Vorratskammer geschildert wird, aus der Penelope ihn holt. Dagegen ist zu bemerken, wie Palast und Gärten des Alkinoos nur so weit geschildert werden, daß eine wonnige Vorstellung erweckt wird, und ebenso die Höhle der Kalypso, die Grotte der Nymphen, der schöne Brunnen auf Ithaka. Von einzelnen Prachtstücken, welche beschrieben werden, nennen wir den Schwertriemen des Herakles.

Hier und da mag gekürzt und arrangiert worden sein. So ist die Geschichte der Kirke im X. Buch auffallend rasch erzählt, ihr Haus, ihr Auftreten, das Erscheinen und Verschwinden des Hermes, ihr Eid, das alles geht ganz schnell an uns vorüber; man gewinnt den Eindruck, als könnte es davon eine viel längere Redaktion gegeben haben. Aber für unsere Odyssee ist die Kürze höchst berechtigt und in richtiger Proportion zu demjenigen Umfang, welcher der Gesamterzählung des Odysseus gewidmet ist.

Kürzungen

Außerdem ist die Odyssee, wie die Ilias, hier und da verpflichtet, eine Art mythologischer Enzyklopädie vorzustellen, als wollte der Dichter in kurzen Resumés andeuten, was er sonst noch vorrätig hätte. Demodokos legt die Geschichte von Ares und Aphrodite und die vom trojanischen Pferde ein; von den Nekyien wird die erste benützt, um eine Revue der mythischen Frauen zu geben, die zweite, um, wie gesagt, durch den Mund von Agamemnon's Schatten die Bestattung Achills erzählen zu lassen.

Mythologische
Exkurse

Von den Vorgängen auf dem Olymp berichtet die Odyssee im Gegensatz zur Ilias wenig; sie beschäftigt die Phantasie des Hörers lieber mit dem Vogelflug und anderen Vorzeichen.

Vergleichungen An Vergleichungen fehlt es in dem Gedichte nicht; wohl aber ist der Dichter mit ausgeführten Bildern sparsamer als in der Ilias, wo sie für die sich stets anhäufenden Kampfszenen ästhetisch und unentbehrlich sind. Wir können auch sagen, daß der Dichter der umständlichen Prachtgleichnisse nicht mehr bedarf, weil er durch seine Schilderung die Sachen und Menschen selber mächtig genug belebt. Dazwischen aber erlaubt er sich doch einmal, den am Phäakenstrande aus dem Dickicht hervortretenden Odysseus durch das berühmte Bild vom Berglöwen zu zeichnen, und grauenvoll wirken in der erschütternden Erzählung Agamemnons von seiner Ermordung neben den fragmentarisch hingeworfenen Einzelmomenten die Bilder von dem an der Krippe getöteten Stier und den geschlachteten Schweinen. — Wenn an dieser Stelle der Mord Kassandras durch Klytämnestra bei vergeblicher Gegenwehr Agamemnons erzählt wird und wir erfahren, daß die Gattin dem Toten nicht einmal Augen und Lippen zudrückte, so haben wir hieran ein Beispiel von der Verwendung des Gräßlichen bei Homer. Sonst zeigt sich seine Größe ja besonders eigentümlich im Weglassen alles Wüsten, woran es im Mythos nicht gefehlt haben würde; aber er weiß auch, wo der Realismus am Platze ist; wenn derselbe im Tun und Leiden des Polyphem bis ins Derb-Wüste gesteigert wird, so ist er doch poetisch höchst wirksam als indirekter Ausdruck der höchsten Wut und Spannung des Odysseus.

*Sobrietät der
Gefühls-
ausbrüche*

Ferner zeigt Homer hier die höchste Sobrietät der Gefühlsausbrüche. Das Gefühl soll durch den Hergang im Hörer selbst genugsam geweckt sein; darum kann Odysseus lautlos von Kalypso und ebenso zweimal von Kirke scheiden.

Zarte Züge

Sodann erinnern wir an die Fülle von wehmütigen und zarten Zügen, welche die Odyssee bietet, z. B. daran, wie in der Kammer des Odysseus ein herrlicher Wein aufbewahrt wird, für wenn er etwa nach langem Leiden wiederkäme, oder wie ihm die geretteten Gefährten bei Kirke, nachdem sie wieder Menschen geworden, mit leiser Klage die Hände drücken; wie er dann wieder zu den übrigen am Strande kommt, umspringen ihn diese, wie Kälber die Mutter, und es ist ihnen, als kämen sie heim nach Ithaka. Er selbst, schlafend in Ithaka ausgesetzt, kennt anfangs die Heimat nicht, bis Athene ihn durch zunehmend deutliche Schilderung überzeugt. Bei Eumäos erkennt er am Benehmen der Hunde draußen das Nahen eines Befreundeten; es ist Telemach, dessen Liebenswürdigkeit sich gleich in der Art offenbart, wie er den Fremden Platz behalten heißt.

*Die Welt der
Odyssee*

Was die Welt der Odyssee betrifft, so übergehen wir zunächst die exakte Geographie, an welche sich die späteren Griechen so eifrig hängten, obschon immer merkwürdig ist, wie genau der ionische Sänger Pylos, Lakedämon, Ithaka usw. kennt. Wichtig und bedeutungsvoll aber ist die mythische Geographie. Schon bald über das Bekannte hinaus wohnen Ungetüme, wie der böse König Echetos von *Festland*, in weiterer Ferne aber kommt nun z. B. die Insel der Kalypso, *wo der Nabel des Meeres ist*, also ein Zentrum des Mittelmeers und Gegenbild zu Delphi. Aea, die Insel der Kirke, *alda sind Wohnung und Tanzplatz der Eos und Aufgehen des Helios*, braucht nicht einmal im Osten gedacht zu werden, sondern wird nur so geschildert als ein Ort, wo (im Gegensatz zur Stadt der Kimmerier) überhaupt wieder regelrechtes Tageslicht beginnt. Die Insel Syria heißt der Ort, *wo die Wendungen der Sonne sind*. Und vollends ist alles sehr zweifelhaft, was sich auf Okeanos, Sonnentore und Wohnung der Träume bezieht. In den kurzen Nächten der Lästrygonen schimmert eine echte Kunde des Nordens hervor.

*Das Glück an
den Rändern
der Welt*

Bedeutungsvoll für die Weltanschauung ist, daß gegen den Rand der Welt hin das Leben immer um einen Grad idealer und glücklicher sein soll. So auf der eben genannten Insel Syria, wo niemals Hunger noch Krankheit herrscht, sondern die Leute, wenn sie alt sind, von Apoll und Artemis dahingerafft werden. Ganz besonders deutlich aber erscheint das Glück der Phäaken. Sie sind den Göttern nahe und von ihnen geliebt und besucht, in ewigem Überfluß, unter ewig mildem Himmel.

Endlich atmet man in der Odyssee die reine Seeluft ohne allen Straßenstaub. Sie ist voll von begeisterten Schilderungen aller Schiffe und alles Fahrens. Wie umständlich und technisch genau wird das Floß des Odysseus beschrieben; er arbeitet *wohlkundig der Schiffsbaukunst*, wie es ein Inselkönig wohl sein mußte, und herrlich ist schon die Axt, die ihm Kalypso dazu lieh, aber freilich geht es dann ebenso kunstgerecht in Stücke. Mächtig ist das Bild des großen Sturmes, bei dem das Schiff des Helden zerschellt, und die letzte furchtbare Schwimmprobe desselben; das Allerschrecklichste wird zwar in den Schreckensgestalten der Skylla und Charybdis mythisch gegeben; aber bedenklich ist die See schon, wenn man nicht weit über die bekannten Gegenden hinausgekommen ist, und jenseits Kreta

*Die Seeluft
der Odyssee*

nicht ein anderes Land mehr erscheint, nur Himmel und Wasser.

Das letzte, was Odysseus gemäß dem symbolischen Befehle des Teiresias tun wird, bedeutet den Verzicht auf das Meer, aber aus dem Meere wird der Tod gelinde über ihn kommen, ein solcher, der ihn ermüdet, in behaglichem Alter hinnimmt, und *glücklich wird um ihn herum das Volk sein!*

Das alles wurde in einer Zeit gedichtet, da alle anderen Nationen noch wasserscheu waren, ausgenommen die Phönizier, die aber ihre Begeisterung wohl nicht so haben laut werden lassen und überhaupt nicht eine Freude an einem lebendigen Vorgang poetisch geäußert haben. Nur Griechen konnten dergleichen in die Poesie bringen.

2. Homer und die Griechen

Allen jugendlichen Völkern gewährt die Mythenpoesie die Möglichkeit, im Dauernden, Konstanten, in dem verklärten Bilde der Nation selbst zu leben, ganz besonders aber verdanken die Griechen dieses Leben ihrem Homer. Darum hat auch bei keiner Nation jemals ein Dichter für alt und jung eine solche Stellung eingenommen. Schön sagt Plutarch: *Homer allein hat über die Veränderlichkeit des Geschmacks der Menschen den Sieg davongetragen, er ist immer neu und in wonnevoller Jugendherrlichkeit.*

*Homers Ver-
dienst um die
Griechen*

Solon verlangte in Athen von Staats wegen von den Rhapsoden den vollständigen Vortrag Homers, und die Peisistratiden folgten ihm darin nach.

Ganz unermesslich aber wurde seine Macht, als er einmal zugestandenermaßen das Hauptbildungsmittel der Nation von Jugend an wurde. Die Griechen sind vielleicht die einzige gebildete Nation, welche schon den Kindern ein völlig objektives, sittlich sehr freies und — zum Unterschiede z. B. von den Büchern Mose und dem Schah Name — theologisch und politisch tendenzloses Weltbild beibrachte, wogegen sich dann Pythagoras, Xenophanes und (in seinen ersten beiden Büchern vom Staat) Plato viel zu spät erhoben, und so hat Homer ihnen bei weitem nicht nur die Götter gemacht, sondern wesentlich das menschlich Freie in ihnen wach gehalten oder erweckt. Zwar wurde noch außer ihm auserwählte Poesie im Jugendunterrichte verwandt, aber Ilias und Odyssee waren doch weitaus die Hauptsache.

*Homer in der
Jugendbildung*

Und nun ist Homer für die Griechen die Urkunde der göttlichen und menschlichen Dinge im weitesten Umfange, ihr Religionskodex, ihr Kriegslehrer, ihre alte Geschichte, an welche noch spät alle Geschichte überhaupt anknüpft, wie auch alle Geographie an ihn zu appellieren pflegt. Bis zu den spätesten Literaten der Kaiserzeit, ja bis tief in die byzantinische Zeit herab reicht eine beständige kritische, ästhetische, antiquarische, linguistische Beschäftigung mit ihm. Man studiert seine Art, die Dinge zu benennen, und sucht die dunklen Stellen, woran es nicht fehlt, zu erklären. Bei den Philosophen und Antiquaren war Homer ein permanenter Anlaß zu allen möglichen Dialogen, Abhandlungen, Reflexionen, wie aus Dutzenden von Schrifttiteln hervorgeht.

*Homer als
Urkunde*

*Spötter
Nachteile der
einseitigen
Homer-
verehrung* Freilich gab es Spötter, wie Diogenes, der die Grammatiker bewunderte, welche die Leiden des Odysseus erforschten, ihre eigenen aber nicht kannten; aber die einseitige Beschäftigung mit dem Mythos blieb Tatsache. Es behauptete sich eine spezifische Gleichgültigkeit gegen die nicht-mythische und nichthomerische Welt, und in dieser Beziehung wurde der Sänger ein wahrer Landschaden. Man liebte das Vergangene nun einmal nur als ein Typisches und hielt wenig vom Exakten. Wären die einzelnen Poleis nicht dabei interessiert gewesen, ihre Gründung, Mischung und Verfassungsgeschichte zu kennen, so hätten wir vor den Perserkriegen kaum auch nur die notdürftigste griechische Geschichte.

Auch die späteren Dichter konnten sich unter Umständen beklagen. Es gab in der späteren griechischen Zeit Leute, welche sich, um der Poesie überhaupt nichts mehr schuldig zu sein, in niedriger Weise darauf beriefen, daß man an Homer genug habe. Das alles ist aber eben nur ein Beleg für seine enorme Wirkung, die aus unzähligen Zügen spricht, bis auf das ewige Zitieren seiner Verse, auch beim Gelage, und die philologischen Scherze, die man sich dabei erlaubte, und bis auf die Prachtmanuskripte, welche in den Händen der Großen waren.

*Homer-
verehrung in
Alexandria* Besonders die Lagiden in Alexandria und die Attaliden von Pergamon wetteiferten im Studium und der Verherrlichung Homers, und Ptolemäos Philopator ließ ihm einen Tempel errichten, in dem seine Statue von denen der sieben Städte umgeben war, die darauf Anspruch machten, seine Heimat zu sein.

Die Parodie Bei Anlaß Homers wäre nun auch ein Wort über die Parodie und Travestie zu sagen. Diese entstehen bei einem lebhaften Volk von selbst als Reaktion gegen das Feierliche in Kunst, Poesie und selbst Kultus. Der griechische Kultus schützte sich im allgemeinen davor, indem er soviel als möglich Heiterkeit und Genuß in seinen eigenen Bereich mitaufnahm; aber seine ernsthaften Momente waren denn doch vor der Parodie nicht sicher, und Alkibiades öffnete die Eleusinen nach. In der Poesie aber war das früheste, unvermeidliche Opfer Homer, weil sich die Parodie, um möglichst viele Mitlacher zu haben, an das Bekannteste anschließen muß.

*Ihre Verwen-
dung gegen-
über Homer* Die komische Wirkung entspringt unfehlbar aus dem Kontrast zwischen der feierlichen alten Form und dem kleinen, neuen, momentanen Inhalt, welches derselbe auch sei, ob nun neuere Figuren travestiert unter der Maske homerischer Gestalten und in homerischer Weise handeln, wie dies in der Batrachomyomachie der Fall ist, oder ob Homers Redeweise überhaupt auf ganz beliebige Gegenstände übertragen wird.

Die späteren literarischen Angaben, daß dieser oder jener der Urheber der Parodie sei, haben nur sehr bedingte Geltung. Möglicherweise hat man Homer schon ins Gesicht parodiert; jedenfalls herrscht später im ganzen griechischen Reden und Schreiben überhaupt ein unaufhörliches Anspielen auf ihn, oft bloß mit einem Wort, das jeder verstand und ergänzte, bald genau, bald mit komischer Veränderung. Wer z. B. ein Manuskript verbrannte, sagte:

Komme herbei, o Hephäst! Denn Thetis hat deiner vonnöten!

So Plato, als er seine Tragödien, und Metrokles, als er die Vorlesungen des Theophrast verbrannte; und der platonische Sokrates läßt es sich im Protagoras nicht entgehen, bei der Morgenaudienz im Hause des Kallias die Nekyia flüchtig zu parodieren. Die Tragiker wurden im Leben ungleich viel weniger zitiert als Homer.

*Die Parodie
als Kunst-
gattung* Daneben aber entwickelte sich die Parodie als Kunstgattung. Ein berühmter Parodist war schon Hipponax. Dann kam im V. Jahrhundert mit besonderen parodistischen Dichtungen der Komiker Hermippos. Besonders hohen Ruhm aber genoß zur Zeit des peloponnesischen Krieges der Thasier Hegemon, der vermutlich neue Namen und Ereignisse in die homerischen Verse einschob, so daß

sie oberflächlich wie eine Rhapsodie anzuhören waren. Mit seiner Gigantomachie bezauberte er, wie es heißt, die Athener so, daß sie an jenem Tage am meisten lachten, obwohl die Nachricht vom sizilischen Unglück angelangt war. Daß daneben die Komödie des Epicharmos, Kratinos, Aristophanes die Parodie stellenweise aufs heiterste verwandte, ist allbekannt.

Um die Zeit Philipps von Makedonien blühte neben Euboios von Paros, der die Athener schmähete, Matron, welcher der *Parodist* hieß. Dieser wandte in seinem *Gastmahl beim Rhetor Xenokles* nur die Sprache Homers, nämlich dessen Redeweisen, Epitheta und auch ganze Verse auf einen ganz modernen Gegenstand an; es war eine der zierlichsten und harmlosesten Verwendungen. Im III. Jahrhundert parodierte dann der Zyniker Krates neben Homer auch die Elegien Solons.



Hephästos mit Hammer auf Flügelwagen (Vasengemälde)

3. Die homerischen Hymnen

Von den aus sehr verschiedener Zeit stammenden homerischen Hymnen sind die fünf größeren, nämlich der auf den delischen und der auf den pythischen Apoll, der auf Hermes, der auf Aphrodite und der auf Demeter, Gedichte für sich, während die kleineren meist Proömien sind, dergleichen die Rhapsoden ihren Erzählungen aus der Heroenwelt voranzuschicken pflegten. Jene größeren aber wurden zwar wohl an Festen vorgetragen, sind aber keine Kultusgedichte oder Tempelhymnen und durchaus verschieden von den lyrischen Hymnen der äolischen sowohl als der chorischen Dichter; vielmehr ist der Hymnus hier ein Zweig des Epos, eine Rhapsodie, so gut als eine Erzählung aus der Heldensage.

Teils selbstän-
dige Gedichte,
teils Proömien

Die beiden auf Apoll und der auf Demeter sind offenbar im Interesse der Tradition des delischen, delphischen und eleusinischen Tempels gedichtet und bei den dortigen Festen vortragen worden; dagegen der auf Aphrodite ist wohl für den Hof eines kleinen Fürsten am Ida verfaßt, der auf Hermes aus einer eigentlichen Wonne des Sängers selber hervorgegangen. Jedenfalls aber haben wir es hier mit lauter Laienpoesie zur Verherrlichung von Göttern zu tun, und zwar enthielten vielleicht diese und ähnliche Gesänge neben den Götterschilderungen im Epos und der Theogonie weit die wichtigste Belehrung, welche der Griechen überhaupt über das Tun seiner Götter empfing; der Umstand aber, daß es Festpoesie war, bewirkte, daß diese Götter in allgültigem, panhellenistischem Sinne dargestellt wurden. Es kann sehr viel dergleichen gegeben haben, so daß, was wir besitzen, trotzdem in der alten Literatur nur die noch vorhandenen Hymnen zitiert werden, nur ein geringer Rest des ehemaligen Bestandes wäre; denn es ist sehr denkbar, daß man später diese Gattung, deren Inhalt ein für allemal bekannt war, für weit entbehrlicher hielt als die großen Heldengedichte, und daß daher, als die Lyrik und das Drama den Mythos auf ihre Weise darstellten, die Hymnen leicht in Vergessenheit gerieten.

Der Aöde auf
Delos

Von Einzelheiten wollen wir hier nur an das liebliche Bild des Aöden und der hymnensingenden Jungfrauen im Hymnus auf den delischen Apoll erinnern. Diese delischen Mädchen, Apolls Dienerinnen, haben das gleiche Thema mit dem Sänger: Apollon, Leto, Artemis und den Preis der Männer und Frauen aus alter Zeit, und das alles ist Hymnus! Ferner können sie die Stimmen (Sprechweisen? Tonweisen?) und Tanzrhythmen (*κρημβλιαστός*) aller Menschen nachahmen, und jeder, der sie hört, meint, er spreche selbst, so schön ist ihr Gesang gefügt. Und dann redet der Aöde die Mädchen an: *Denkt meiner auch noch später, wenn ein mühseliger fremder Erdemensch euch fragt: Welcher ist der süßeste Sänger, der hier verkehrt und welcher erfreut euch am meisten? — Dann antwortet alle: ein blinder Mann, er wohnt im steilen Chios, und alle seine Lieder werden auch in Zukunft die schönsten sein. Wir aber werden euern Ruhm weitertragen, soweit wir auf Erden in wohlbewohnte Städte kommen, und man wird uns glauben, weil es wahr ist.* Vielleicht verdankten die Mädchen von Delos ihren Gesang dem Aöden selbst.

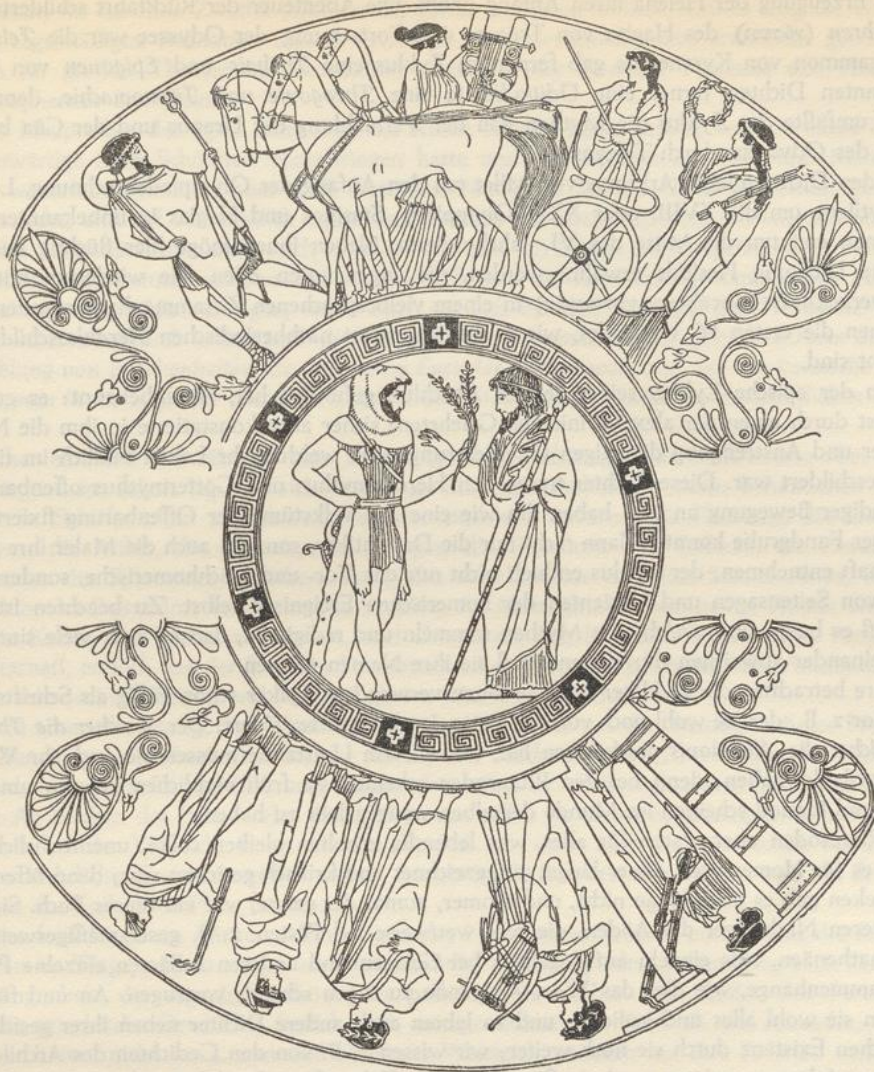
Die Proömien

Von den Proömien hat der Hymnus auf Ares durchaus invokatorischen Charakter, indem er am Anfange aus lauter Epithetis besteht, womit der Gott angerufen wird. Dies ist schwerlich Aödengesang; doch kann die an die spätern pseudo-orphischen Hymnen erinnernde Form alt sein und auf Tempelritualien zurückgehen; die Anrufungen sind zum Teil sehr schön und poetisch und besonders das Gebet am Schlusse. Ein herrliches, altes Proömium ist dagegen der Hymnus auf Artemis und ebenso der auf Athene, und auch unter den übrigen sind gute und alte. Sehr bedeutend ist in diesen bloßen Proömien, wie das Auftreten der Götter durch das Mitempfinden von Erde und Meer, Wald und Gebirg auf das höchste verherrlicht wird; man wird dabei an die andächtigen Proömien italienischer Improvisatoren des XV. und XVI. Jahrhunderts erinnert. Merkwürdig ist besonders auch der XXX. Hymnus auf die Mutter aller Dinge, als Parallele zum Anfang des Lucretius. Die Allmutter Erde wird hier fast mit denselben Wendungen verherrlicht wie bei dem römischen Dichter Venus.

4. Zyklische Dichter, Rhapsoden und spätere Epiker

Der Zyklus
und sein Inhalt

Die zyklischen Dichter haben den Namen von ihrem durchgängigen Bestreben, ihre Gedichte mit denen Homers zu verknüpfen, daß das Ganze einen großen Zyklus bildete. Diese Gedichte wurden blindlings geradezu auch dem Homer zugeschrieben; doch haben genauere Nachrichten unterscheiden gelehrt, wie die einzelnen Partien auf einzelne Dichter zu verteilen sind.



Apollo und Artemis in einem Hochzeitszug (Vasengemälde. Museum, Berlin)

Der Zyklus enthielt vor allem die Fortsetzung der Ilias (Penthesilea, Memnon, Tod und Bestattung Achills, Wahnsinn und Selbstmord des Aias, Philoktet, Neoptolem, Odysseus vor der Einnahme Trojas, die Einnahme selbst, die Abfahrt der Griechen), und zwar war dieser Stoff in der *Aithiopsis* und der *Zerstörung Trojas* von Arktinos sowie in der *kleinen Ilias* von Lesches behandelt, deren letzter Teil gleichfalls *Zerstörung Trojas* hieß. Die der Ilias vorangehenden Geschichten stellte der Kyprier Stasinus in den *Kyprien* mit einer langen Vorgeschichte dar, die

mit der Erzeugung der Helena ihren Anfang nahm. Die Abenteuer der Rückfahrt schilderten die *Heimkehrer* (*νόστοι*) des Hagias von Trözen, eine Fortsetzung der Odyssee war die *Telegonie* des Eugammon von Kyrene. Es gab ferner im Zyklus eine *Thebais* und *Epigonen* von einem unbekanntem Dichter, ferner eine *Odipodie*, ja eine *Theogonie* und *Titanomachie*, denn laut Proklos umfaßte der Zyklus die Mythen von der Vermählung des Uranos und der Gaa bis zur Tötung des Odysseus durch Telegonos.

Die Dichter Von den Dichtern lebte Arktinos von Milet um den Anfang der Olympiadenrechnung, Lesches von Mytilene um die XVIII. oder XXX. Olympiade, Stasinus und Hagias in unbekannter Zeit, Eugammon erst um die Mitte des VI. Jahrhunderts. Neben ihnen möge hier flüchtig auch die zyklische Dichtung Hesiods erwähnt werden, die sogenannten *Eöen*, die wiederum mit dem *Frauenverzeichnis* (*κατάλογος γυναικῶν*) in einem vielbesprochenen Zusammenhang standen, und von denen die ersten 56 Verse des, wie es scheint, sonst nachhesiodischen *Heraklesschildes* ein Fragment sind.

Wann der epische Zyklus seinen letzten Abschluß gefunden hat, ist unbekannt: es geschah wohl erst durch einen der alexandrinischen Gelehrten; sicher aber konstatierte in ihm die Nation mit Eifer und Anstrengung diejenigen Überlieferungen, in welchen ihr Leben bildlich im tiefsten Sinne geschildert war. Diese Dichter trafen den Heroenmythus und Göttermythus offenbar noch in lebendiger Bewegung an und haben ihn wie eine Art volkstümlicher Offenbarung fixiert, und aus dieser Fundgrube konnten dann nicht nur die Dramatiker, sondern auch die Maler ihre Stoffe massenhaft entnehmen; der Zyklus enthielt nicht nur das Vor- und Nachhomerische, sondern eine Masse von Seitensagen und Varianten der homerischen Ereignisse selbst. Zu beachten ist auch hier, daß es Laien sind, welche die Mythen sammeln und redigieren, daß es ihrer viele sind, daß sie voneinander abweichen dürfen, und daß sie ihre Namen nennen.

Spätere betrachten die Zykliker und die ihnen verwandten Epiker schon völlig als Schriftsteller, Apollodor z. B., der sie wohl noch vor sich hatte, ja exzerpierte, zitiert: *Der, welcher die Thebais, der, welcher die Alkmäonis geschrieben hat*, und diesem Umstande müssen sie auch ihr Weiterleben verdankt haben; denn bei den Rhapsoden scheinen sie früh verblichen zu sein, und nur Homer und Hesiod scheinen im Munde derselben weitergelebt zu haben.

*Die Rhapsoden
und ihre Auf-
gabe*

Die Rhapsoden aber waren für alles, was lebendig erhalten bleiben sollte, unentbehrlich und blieben es für Homer auch, als er längst aufgezeichnet und kritisch gesichtet war; denn öffentliche Bibliotheken gab es noch lange nicht, und Homer, zumal der ganze, war ein teures Buch. Sie sind die späteren Nachfolger der Aöden, die teils wettweise bei Festen, z. B. gesetzmäßigerweise bei den Panathenäen, teils einzeln auf Begehren bei Gelagen und anderen Anlässen einzelne Partien im Zusammenhange, wie dies das Wort *Rhapsode* zu sagen scheint, vortrugen. An und für sich vertraten sie wohl alles und jegliches, und so lebten auch andere Dichter neben ihrer gesicherten schriftlichen Existenz durch sie noch weiter; wir wissen z. B. von den Gedichten des Archilochos, daß sie zu Athen von einem gewissen Simonides von Zakynthos, der dabei auf einem Stuhle saß, in den Theatern rhapsodiert wurden, und auch lebende Dichter, welche im Falle waren, sich vor versammeltem Volke, zumal in Olympia, vernehmlich zu machen, waren genötigt, sie als Rezitatoren zu verwenden, da dieses Rezitieren nicht mehr Sache einer mittleren und wenig geübten Stimme war.

*Ihre Unent-
behrlichkeit
für den Genuß
des alten Epos*

Während nun von den Zyklikern fast nur gelehrte Notiz genommen wurde, lebte Homer durch die Rhapsoden, die — offenbar a potiori — auch Homeristen genannt wurden, auch in der Diadochenzeit weiter. Noch der schlimme Kassander war *homerfreundlich* und wußte von dem Dichter das meiste auswendig; Demetrios von Phaleron ließ die Homeristen im Theater zu Athen

aufzutreten, wo sie ohne Zweifel pflichtgemäß genau rezitieren mußten, und es mag die Einführung einer regelmäßigen Rezitation damals in Athen ganz zweckmäßig und erwünscht gewesen sein. Noch im großen Theater zu Alexandrien rezitierte der Komiker Hegesias den Hesiod und Hermophantos den Homer.

317—307
v. Chr.

Als Haupterin des Epos hätte man die Kunst müssen gelten lassen, weil sie allein eine stets gegenwärtige neue Schönheit vorzubringen hatte und der Mythos in Relief und Malerei ewig jung weiterleben konnte; aber nach dem frei Poetischen kommt eben, wie schon gesagt, das Literarische, und auf vermeintlich ergründete Gesetze des Ursprünglichen hin entsteht unvermeidlich das Sekundäre, immerhin reich in seiner Art und mit Zügen des Ursprünglichen versetzt, die wir sonst nicht kennen würden. Ins einzelne läßt sich die Entwicklung vom Gesang zur bloßen Literaturgattung nicht verfolgen, sicher aber ist, daß bei den Griechen der Hexameter mehrere Jahrhunderte hindurch immer noch die hauptsächlichste kunstmäßig ausgebildete Form der Poesie, Erzählung von Begebenheiten die allgemeine Lust des Volkes war, und daß der heroische Mythos, wenn man in die Sage der einzelnen Stämme und Städte einging, einen unerschöpflichen Reichtum hatte.

Entwicklung
des Epos
vom Gesang
zur Literatur-
gattung

Daher entstand fortwährend eine Menge epischer Dichtungen, deren Interesse aber offenbar vorwiegend im Inhalt lag und sich verlor, als die Logographen die darin behandelten Sagen in kürzeren Schriftwerken zusammenfaßten. Sie sind alle verloren: die Phoronis, die Danais, die Minyas, die Atthis, die Theseis, die Europa, die Einnahme von Ochia, die Heraklee und Odipodee des Spartaners Kinäthos, auch alles von Eumelos und dem Samier Asios, ferner die Heraklee des Peisandros von Kameiros, welchen die Alexandriner allein neben Homer und Hesiod in den Kanon der Epiker aufnahmen, und ebenso die von Herodots Verwandten Panyasis von Halikarnaß, endlich aus der Zeit des Peloponnesischen Krieges die Thebais des Antimachos, eines schon sehr weitschichtigen und für die Lektüre schaffenden Dichters.

Aber schon die Menge von Titeln gestattet einen Schluß auf den Reichtum dieser Produktion, und nun möge man dazu die Tatsache halten, daß durch die lange Anwendung des Hexameters, die sich bei einem Empedokles und Parmenides selbst auf Philosophie erstreckte, und durch das lange Ausbleiben der Prosa vieles Erzählende von selbst zu einem Mittelding zwischen Epos und Chronik wurde. Vielleicht ist es nur Zufall, daß wir nicht auch von poetischen Bearbeitungen zeitgeschichtlicher Ereignisse etwas wissen, wie sie im Drama versucht wurden und bei den Serben auch in der Epik ihren Platz fanden.

Aber freilich: einem stärkeren Eindringen des Historischen in die Poesie stand die Macht des Mythos im Wege, und so wissen wir auch nicht viel von der epischen Behandlung einer historischen Vergangenheit, die sagenhaft schön oder pathetisch brauchbar war. Außer den Perserkriegen bot die griechische Geschichte freilich auch weniger lohnenden Stoff als die römische; denn die Dichter hätten nicht wie Lucan und Silius ein Weltreich, sondern nur ihre Polis zu verherrlichen gehabt. Über einen historischen Epiker aber hätten wir doch gerne näheren Bericht, nämlich über Rhianos aus Kreta, einen Dichter in der Richtung der alexandrinischen Schule, der im III. Jahrhundert den zweiten Messenischen Krieg darstellte und den Pausanias umschreibt, während er für den ersten Krieg aus dem Historiker Myron schöpft. Er war polygraphischer Epiker und dichtete außer den Messeniaka eine Heraklee, Eliaka und Thessalika. Vielleicht hatte schon er eine rein populäre, vorzügliche Dichtung vor sich, die er eher verderbte.

Das historische
Epos

Es war die Bestimmung des Epos, außer durch die bildende Kunst durch andere Dichtungsarten abgelöst und ersetzt zu werden, wenn der Geist der Nation eine andere, unmittelbarere Ausdrucksweise erreicht hatte, wobei eine spätere Erneuerung als gelehrtes Kunststücker immerhin

Ablösung des
historischen
Epos durch
chorische
Lyrik und
Tragödie

vorbehalten war. Innerhalb seines Hauptsubstrates, des Mythos selbst, erwachsen ihm zwei Konkurrenten, nämlich derjenige Zweig der höheren Lyrik, der durch Stesichoros und Pindar vertreten ist, und die ganze Tragödie, und in dieser wiederum sind speziell epische Teile einzelne Chorgesänge wie der des Agamemnon, welcher das Opfer Iphigenias darstellt, und sodann die Berichte der Boten — denken wir z. B. an den im *koloneischen Oidipus* und den im *rasenden Herakles* —, welche das Erzählende in einer neuen, überaus ergreifenden Form vertreten. Wenn das Drama über die Welt gekommen ist, verliert das Epos seine Jungfernschaft.

5. Das alexandrinische erzählende Gedicht

*Apollonios
von Rhodos*

Das spätere griechische Epos verdient einen Blick, wäre es auch nur, damit man sich überzeuge, wieso es schwer geworden war, auf Homers Pfaden neu oder tüchtig zu sein. Und hier lernen wir nun die Alexandriner in ihren beiden Hauptvertretern Apollonios von Rhodos und Kallimachos kennen. Wir beginnen mit dem ersteren, dem Dichter der Argonautika, der unter Ptolemäos Euergetes und Philopator gelebt hat.

Apollonios sucht vor allem in seiner Diktion und im Bau des Hexameters zu klingen und zu lauten wie Homer, ist aber an sich schon ein sehr mittelmäßiger Dichter, und nun trifft man bei ihm auf ein durchgehendes Mißverhältnis zwischen der feierlichen Eleganz und psychologisch-rhetorischen Ausmalung und den zum Teil uralten und rauhen Motiven, die gar kein poetisches Ganzes bilden. Dazu offenbart sich das damalige Absterben des echt mythischen Gefühles; vergebens sucht er die Leere seiner göttlichen und heroischen Gestalten durch Empfindungen sentimentaler Art in den Hauptfiguren aufzubessern. Daß sein Sujet eine geographische Reise-route ist, bietet eine Gefahr, welche auch der Odyssee nahegelegen hätte, die aber Homer glücklich vermied. Apollonios, statt den Stoff zu säubern, der schon viel zu sehr von allen Seiten, auch von den kolonialen Dichtungen her, mit den verschiedensten Bestandteilen und Beziehungen angefüllt war, stopfte ihn mit solchen erst recht voll. So duftet er schon in der Aufzählung der Helden von lauter mythologischer und genealogischer Gelehrsamkeit. Daß man die vielen berühmten Teilnehmer der Fahrt nachher kaum zu beschäftigen wußte, ist freilich ein allgemeiner Ubelstand dieses Sujets, dieser rückt aber hier mit der säuberlichen Behandlung dem Hörer oder Leser hart vor die Augen, während man es in früheren, naiven Improvisationen mit denselben nicht so genau mochte genommen haben. Apollonios weiß bei der ersten Nennung und Einführung der einzelnen Heroen aufs niedrigste zu variieren und meint, damit sei es getan.

Kommentare

Kommentare beweisen, daß Apollonios nur allzusehr als klassisch galt; noch bei den Römern übersetzte ihn P. Terentius Varro Atacinus frei und bearbeitete ihn Valerius Flaccus.

Kallimachos

Der ältere Zeitgenosse des Apollonios und ein dichtender Antiquar wie dieser ist Kallimachos, der Oberbibliothekar zu Alexandria zur Zeit des Philadelphos und Euergetes. Er war ein Polygraph, dessen Bestes, nämlich seine Elegien, untergegangen ist; erhalten aber sind seine den homerischen nachgebildeten Hymnen, die auf ihrem Gebiete dartun, wie aus Gesang eine bloße Literaturgattung werden kann.

Wesentlich war ihm die saubere Nachahmung der homerischen Sprache, die mythologische, sakrale und geographische Erudition und eine unechte, vehemente Lebendigkeit, die zu dem geringen poetischen Zug einen traurigen Kontrast bildet. Wenn er zwischen dem epischen und dem invokatorischen, allokutorischen Hymnus schwankt, so scheint er freilich eine uralte Form, die schon in den homerischen Apollhymnen reichlich vorkommt, zu erneuern; auch dort kann es der Aöde nicht vermeiden, dem Gotte vorzuerzählen, was dieser selbst getan hat, also besser

wissen muß; aber die homerische Invokation ist nicht aus dem bloßen Pathos, sondern eher daraus zu erklären, daß der Sänger während seines Vortrages einem Götterbilde zugewandt war; der Schreibdichter Kallimachos dagegen erzählt invokatorisch etwa wie die schottischen Prediger, die schon den Inhalt einer ganzen Predigt in das Gebet preßten, und meint offenbar, durch diese beständigen Apostrophen, die er für poetisch feurig hält, sein Gedicht lebendig zu machen. So stellt der erste Hymnus die Geburt und Jugendgeschichte des Zeus und die Leitung der Könige durch ihn mit aller möglichen Gelehrsamkeit unter beständigen Anreden dar, der zweite, auf Apoll, beginnt mit einer affektierten Theophanie und verflucht mit der Aufzählung seiner Tätigkeiten die Gründung von Kyrene, der Vaterstadt des Dichters; der dritte, auf Artemis, ist ein abgeschmacktes Gegenstück zum homerischen Hymnus auf Hermes, ein rechter Gelehrtenirrtum. Auch Artemis muß hier als kleines Kind schon allerlei verrichten, sich von Zeus ihre ganze spätere mythologische Ausstattung erbitten, sich Waffen bei den Kyklopen bestellen usw. Im vierten, auf Delos, werden die Fluchtfahrten der Leto gerade so zur Entwicklung geographischer Weisheit benützt wie bei Apollonios die Argonautenfahrt; am Ende kommt dann ein förmlicher Exkurs über die Hyperboreer. Apoll, der so naseweis ist wie im dritten Hymnus Artemis, vaterziniert schon im Mutterleibe und gibt sogar der Leto Anweisungen. Auch die Unart der Aufzählungen (hier z. B. aller Orte, die besonderen Göttern geweiht sind) kommt mit der Gelehrsamkeit und der Rhetorisierung in die Poesie. Endlich wird, ähnlich wie schon im ersten Hymnus, dem Ptolemäos Philadelphos tüchtiger Weihrauch gespendet, bei Anlaß von Kös, wo Apollon nicht will geboren werden, weil diese Insel einst Ptolemäos verherrlichen soll. — Das folgende *Bad der Pallas* ist kein epischer Hymnus und gehört schwerlich in diese Reihe; in dorischen Distichen gehalten, sieht es schon einer Elegie ähnlich, wie manches bei Ovid. Es wird die Beschreibung einer Weihezeremonie gegeben und an diese der Mythos von Tiresias angehängt, welcher geblendet wurde, weil er Pallas baden sah. — Der gleichfalls dorische sechste Hymnus endlich, auf Demeter, enthält wenigstens einen leidlich erzählten Mythos, von der Rache der Göttin an Erysichthon, welcher heilige Bäume niederhieb.

Seine Hymnen

6. Die Bukolik — Das späte Epos

Immerhin blieb es auch in alexandrinischer Zeit einem hochbegabten Dichter möglich, in einzelnen Szenen aus dem Mythos durch neue und reiche Behandlung Herrliches zu schaffen, und zwar durch Hervorhebung des Zartsentimentalen, des Reich-Realistischen, des Bukolisch-Genrehaften und selbst des Humoristischen. Es ist dies Theokrit, der, etwas älter als Kallimachos und Apollonios, noch ganz unter Ptolemäos Philadelphos gehört.

Theokrit

Drei seiner erzählenden Stücke handeln von Heraklesmythen, sind aber unter sich ungleich und gewiß nicht bloße Fragmente einer Herakles, sondern besonders gedichtet. Der Herakliskos gibt ein schönes und höchst lebendiges Bild aus der Jugend des Herakles, indem die Geschichte von den Schlangen, die darauf erfolgte Weissagung des Tiresias und die weitere Erziehung des Knaben erzählt werden. — Der Reichtum des Augias, der am Anfang und am Ende verstümmelt ist und in der Sprache nicht dorisch gefärbt, sondern völlig im epischen Dialekt verfaßt ist, beschreibt in 281 Versen endlos weitläufig, aber sorgfältig die Reichtümer des Augias, das Auftreten des Herakles bei ihm und die Tötung des nemeischen Löwen, welche Herakles dem Sohne des Augias, Phileus, erzählt; das Gedicht ist von Theokrit, d. h. von seiner sonstigen Behandlung, ziemlich abweichend, könnte aber doch von ihm sein. — Eine Idylle ist der an den bereits genannten Nikias gerichtete Kyklop, er besteht fast ganz aus dem Solo einer

Seine erzählenden Stücke

mythischen Person, nämlich aus der Rede Polyphems an Galatea; ebenso ist das Hochzeitslied der Helena fast nichts als der Gesang eines Chores von zwölf Lakonierinnen. Ein regelrechter Hymnus im epischen, homerischen Sinne, wie besonders das Proömium und der Schluß zeigen, doch unterbrochen von einem Dialog in Einzelversen, sind die Dioskuren.

Das Epische
an der
Bukolik

Vorwiegend episch, insofern es durch den Mund anderer als Einzel- und Wechselgesang Situationen und Hergänge darstellt, ist aber auch noch das Bukolische bei Theokrit. Sein Substrat ist der Gesang sizilischer und unteritalischer Hirten, welcher gewiß von den frühesten Bevölkerungen der Insel und Großgriechenlands herstammte; er kam hier noch bis in unser Jahrhundert vor, und zwar als *carmen amoebaeum*. Vielleicht aber hatten die Bauern und Hirten überhaupt überall neben ihren ländlichen Götterhymnen, ihren Liedern, Ritornellen usw. den Wettgesang, der durch Abwechseln im Ritornell so überaus leicht entsteht, und wenn es sich nun darum handelte, ihre Gefühlswelt und Anschauung der Dinge darzustellen, so diente hierzu, abgesehen von der Liebesklage, vorwiegend dieser, der sich von selbst zum Agon gestaltet, indem die Hirten sich nach Richtern umsehen. Als dann die Kunstdichter sich in den ländlichen Gedankenkreis hineinversetzten, fanden sie an ihm eine gegebene Form. Auch der Gebrauch des Hexameters, als des alten Verses für alles, ist echt hirtenhaft und uralte, er hat hier seine besondere *bukolische* Zäsur nach dem vierten Versfuß.

Sizilien:

In Sizilien, wo sich die Existenz des Hirten früh schon zu einem kleinen Mythos und einer Idealfigur, Daphnis, gestaltet hatte, begann die bukolische Kunstpoesie schon sehr früh, und zwar heißt es, Stesichoros von Himera habe damit den Anfang gemacht: also ein sehr großer Dichter und Meister der chorischen Lyrik bemächtigte sich auch dieses Elements; nur können wir nicht mehr ahnen, was er damit angefangen hat. Sodann wirkten jedenfalls die Mimen des im V. Jahrhundert lebenden Sophron darauf ein, d. h. teils ernste, teils spaßhafte Schilderungen des niederen sizilischen Volkslebens überhaupt, in Gestalt von Gesprächen in dorischer Prosa; sie waren in der Form bedeutend genug, um Plato als Schule für seine Dialoge zu dienen, und Theokrit soll ihm seine zwei wichtigsten Genrestücke aus dem städtischen Leben, die *Pharmakeutria* und die *Adoniazusen*, nachgedichtet haben.

Stesichoros

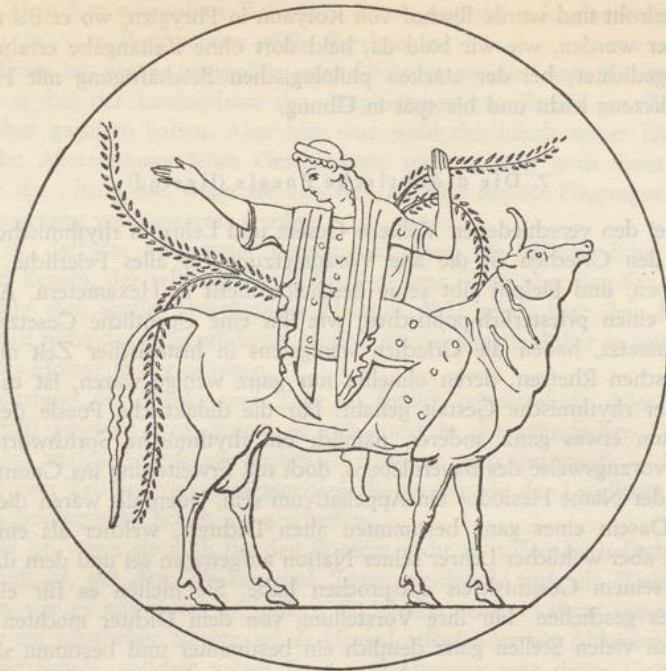
Sophron

Neuaufgreifen
der Form
durch
Theokrit

Mag es nun mit der Bukolik des Stesichoros gewesen sein, wie es will, jedenfalls kam die Gattung erst in einer späteren, überreizten und ermüdeten Zeit, nachdem der Mythos schon ziemlich abgeweidet war, zur Blüte, als Reaktion gegen die Weichlichkeit und den Schwulst der sonstigen Poesie. Das Wesentliche aber war, daß mit Theokrit ein bedeutender Dichter kam und die Sache neu ergriff. Er selbst, obwohl noch im Epischen schön, mochte das Gefühl haben, daß es mit dem eigentlichen heroischen Epos und mit den mythischen Stoffen zu Ende sei, und nun nahm er aus dem wirklichen Gesang der Hirtensklaven, was ihm diente, und gab damit seinem Dichten nur ein Substrat, während er doch den schönsten Schein der Naturpoesie erweckte. Während das Bauernleben seit Hesiod von der Dichtung schon didaktisch absolviert war, ist es die so lange geschmähte Helotenpoesie, welche hier scheinbar zu glänzenden Ehren kommt, in einer Zeit, da man sonst keine andere Poesie mehr hat als künstlich nachgemachte und etwa das Epigramm.

Rede und
Gesang, mono-
logisch und
dialogisch

Das bukolische Idyll ist nun vor allem keine Dorfgeschichte, sondern die Situation expliziert sich, nachdem sie zu Anfang mit wenigen Worten gemeldet worden ist, in lauter Rede und Gesang, und zwar kommen bei jener mehr die genrehaften Züge des Lebens, bei diesem mehr die Gefühlswelt zum Ausdruck. Beides ist bald monologisch, bald dialogisch. Während z. B. die *Pharmakeutria* ihre Worte ohne Gesang spricht, enthält das erste Idyll den Einzelgesang auf Wunsch eines anderen, das dritte besteht ganz aus einem in Ritornellen gehaltenen Ständchen,



Europa auf dem Stier (Vasengemälde. Gregorianisches Museum)

und neben dem gesprochenen Dialog, wie er meist vorherrscht, finden wir im fünften und achten Idyll den eigentlichen Wettgesang.

Von diesen empfindungsvollen Gesängen geht eine Stufenreihe bis ins scherzhafte und bis ins sehr freche *carmen amoebaeum* und in den bloßen Dialog. Die Gefahr des Dichters beginnt mit den mythologischen Einlagen, wobei das Hirtenwesen und der Dialog leicht zur bloßen Einleitung werden. Die Nachfolger laufen dabei Gefahr, Pedanten zu werden; so Bion. Auch mit Einlage von Beschreibungen kann zu viel getan werden. Bei Theokrit geht das Holzgefäß mit seinen Bildwerken noch recht gut ins Kostüm; schon viel bedenklicher ist bei Moschos der Wollenkorb der Europa mit den aufgemalten oder aufgestickten Geschichten, die der Länge nach geschildert werden. — Gerne gehen diesen Bukolikern einzelne homerische Elemente nach: durch Persephone mit ihren Nymphen bei Enna, durch die Europa vor der Entführung bei Moschos schimmern deutlich Nausikaa und ihre Mägde; die Verherrlichung des Morgenschlammers mit seinen weissagenden Träumen bildet den sehr schönen Anfang dieses Stückes.

Über das spätgriechische Epos fassen wir uns kurz. Gelehrterweise wurde noch unter den Kaisern und bis in die byzantinische Zeit vieles nachgedichtet. Von dem Erhaltenen gehören die orphischen *Argonautika* einem Spätheiden der christlichen Zeit, Nonnos ins V. Jahrhundert und die angeblich von Musäos stammende Dichtung von *Hero und Leander* in den Anfang des VI., indem sie bereits Nachahmung des Nonnos verrät.

Eine besondere Gönnerin des Epos (*φιλοεπίη*) war Eudokia, die Gemahlin Theodosius II., welche den Ependichter Kyros hoch ehrte. Als sie den Hof verließ und nach Jerusalem ging,

Stufenreihe
bis zum
Frechen

Homerische
Elemente

Übersicht
über die spät-
griechischen
Epiker

sah sich Kyros bedroht und wurde Bischof von Kotyäon in Phrygien, wo er bis unter Kaiser Leo lebte. Noch immer wurden, wie wir bald da, bald dort ohne Zeitangabe erfahren, Argonautika und Thebaiden gedichtet; bei der starken philologischen Beschäftigung mit Homer blieb das epische Handwerkszeug leicht und bis spät in Übung.

7. Die didaktische Poesie (Hesiod)

Poetische
Sprichwörter
und Lebens-
regeln

Wie alt sind bei den verschiedenen Völkern Gesetz und Lehre in rhythmischer oder Gesangsform? Auch bei den Griechen ist die alte Voraussetzung für alles Feierliche und Gebietende zugunsten derselben, und Delphi gibt seine Bescheide meist in Hexametern. Aber einen Lehrstand, und zwar einen priesterlich-politischen, wie ihn eine eigentliche Gesetzgebung in poetischer Form voraussetzt, haben die Griechen wenigstens in historischer Zeit nicht gehabt, und von den spartanischen Rhetren, deren ohnehin nur ganz wenige waren, ist es zweifelhaft, ob sie prosaische oder rhythmische Gestalt gehabt. Für die didaktische Poesie der Griechen aber handelt es sich um etwas ganz anderes, nämlich um rhythmische Sprichwörter und Lebensregeln, und zwar vorzugsweise des Bauernlebens, doch mit Erweiterung ins Gnomische überhaupt.

Hesiod

Und nun mag der Name Hesiodos ein Appellativum sein, jedenfalls waren die Griechen überzeugt von dem Dasein eines ganz bestimmten alten Dichters, welcher als ein zwar von den Musen geweihter, aber weltlicher Lehrer seiner Nation aufgetreten sei und dem damals herrschenden Leben und seinem Gesichtskreis entsprochen habe. Sie hielten es für eine hochwichtige Leistung, daß dies geschehen. Für ihre Vorstellung von dem Dichter mochten sie sich darauf berufen, daß ja an vielen Stellen ganz deutlich ein bestimmter und bestimmt situierter Mensch spricht.

Seine Zeit

Hesiod ist mindestens so alt wie Homer. Für uns tritt in erster Linie die Frage: Wie muß man sich dasjenige zuhörende und memorierende böotische (und hernach das gesamthellenische) Volk vorstellen, welches der Träger dieser Dichtung wurde, als sie vielleicht noch gar nicht aufgezeichnet war? Diese Frage stellen wir uns zunächst für die *Werke und Tage* und beantworten sie mit Ofr. Müller dahin, daß dieses Publikum jedenfalls noch keinen Haß gegen das Banausische hatte und die Griechen noch nicht aus *Landwirten* *Politiker* geworden waren. Dieses böotische Bauernvolk ist es auch, welches die Sammlung dessen, was vielleicht erst spät bei ihm noch als hesiodisch galt, weiterpflanzte.

Subjektiver
Charakter
seiner Poesie

Wir haben es bei Hesiod mit subjektiver Poesie zu tun, welche in diesem Sinne Gegenpol und Ergänzung der objektiven homerischen ist. Selbst in der *Theogonie* gibt der Sänger umständlich an, wie ihn, den Hesiod, die Musen auf den Helikon berufen und geweiht, und in den *Werken und Tagen* spricht er als Paränet fast beständig im eigenen Namen, und die Mythen, welche er erzählt (Prometheus, Pandora, die fünf Weltgeschlechter), sind, was die homerischen nie sind, ad probandum erzählte Tendenzmythen. Mythische Erzählungen, Tierfabeln, Sentenzen usw. sollen den Hauptgedanken recht eindringlich machen. Hesiod will nicht die Reize des Landlebens oder die Gefühle der Bauern besingen. Dies Leben ist ein hartes, und der Bauer hat nicht die Muße des Hirten; auch über das Klima von Askra klagt der Dichter. Echt spartanisch konnte König Kleomenes sagen, Homer sei ein Dichter der Freien, Hesiod einer für Heloten.

Tendenz-
mythen

Religiöse
Grundabsicht

Der höhere poetische Zug, der das Ganze über die bloße Lehrabsicht hinaushebt und zusammenhält, ist von Ofr. Müller richtig erkannt als der religiöse: *es sind die Fügungen und Einrichtungen der Götter, die die Gerechtigkeit im Menschenleben schützen, die Arbeit als den einzigen Weg zum Wohlsin gegeben und das Jahr selbst so geordnet haben, daß jegliches Werk seine*

rechte und den Menschen erkennbare Zeit darin findet, und dabei ist das Ganze, schon von den Eingangsmynthen an, vom Pessimismus völlig durchzogen.

Eine andere Frage ist, wie er im großen seine Dichtung an die Leute brachte, und ob er auch Aöde war. Als er bei der Leichenfeier des Amphidamas zu Chalkis im Wettgesang auftrat, muß er als solcher gegolten haben. Aber hier war wohl der Inhalt seiner Dichtung der Ruhm und die göttliche Abstammung jenes Geschlechtes, und so mag auch sonst, wo er Episches dichtet, also für die *Theogonie*, wenn sie von ihm ist, und für die Eingangsmynthen der *Werke und Tage* Aödengesang vorausgesetzt werden.

Aödenfrage

Bezeichnend ist, daß der Hexameter bereits auch hier, für volkstümliche Wahrnehmungen, Mahnungen und Regeln, der selbstverständliche Vers war. Was aber den Stil betrifft, so spricht aus dem Gedichte eine große, altertümliche Naivität. Wir sehen hier den Anfang eines Stils, das Primitive, noch nicht das Ausgeglichene. Hesiod ist viel altertümlicher in seiner Art oder wirkt wenigstens so, als Homer in der seinigen.

Hexameter
und Stil

Der jetzige Zustand der *Werke und Tage* ist freilich trümmerhaft. Alles muß dem Volkssinne völlig gemäß gewesen sein, indem es sich sonst in der mündlichen Überlieferung nicht erhalten hätte; die jetzige Anordnung freilich ist teilweise ganz irrationell. — Die Tagewahl am Schlusse besteht zum Teil aus versus memoriales, die im Munde der Landleute am Leben waren, auch wenn kein bestimmter Dichter sie geschaffen.

Die *Theogonie* ist, wenn sie auch bei den Böttern nicht als sicher hesiodisch galt, und so verschieden ihr Inhalt ist, mit den *Werken und Tagen* gleichwohl auf alle Weise nahe verwandt. Auch hier haben wir es mit einem wirklichen Didaktiker, einem Lehrer seiner Nation, zu tun; und zwar ist es ein böotischer Sänger, sei es Hesiod selbst oder ein Abkömmling von ihm oder ein Sänger seiner Schule, welcher neben Epos und Hymnus eine dritte Gattung hinstellt: die Kosmogonie und die für die Griechen davon untrennbare Theogonie, und damit eine Darstellung der Kausalität, der Ableitung des Reiferen und Vollkommeneren durch Zeugung gibt.

Verwandtschaft der
„Theogonie“
mit den
„Werken und
Tagen“

Schwierig und meist unmöglich ist es, den Verfasser als Denker und Dichter zu beurteilen; man weiß nie sicher, was schon vor ihm vorhanden war. Bei den Griechen wurde er immer mit Homer parallel, in gleich hohen Ehren genannt und vorgetragen. Sie trauten ihm zu, daß er das Ganze geschaffen habe; er selbst betont auf das höchste die Inspiration durch die Musen, welche als die wahren Offenbarerinnen gelten sollen. Allermindestens lernen wir in den ausgeführten Partien einen großen Darsteller kennen, und groß altertümlich, bisweilen nur düster andeutend ist die Ausdrucksweise in der ganzen Art, wie sich die Urmächte, z. B. Gää, regen und äußern, halb als Urgewalten, halb als bewußte oder wie in düsterem Traum sich bewußt werdende Individuen. Es herrscht eine ähnliche wilde Pracht wie in der Edda.

Charakter der
Darstellung

Gewiß brachte der Dichter mit der öffentlichen Rezitation eine gewaltige Wirkung hervor, wie etwa Homer mit der Nekyia. Er, und vielleicht er allein kam dem größten Bedürfnis der Nation entgegen, denn alles spätere Didaktische steht schon in betreff des Gegenstandes viel tiefer und kann auch in der Darstellung nicht mehr jene urtümliche Macht entwickeln; während die *Theogonie* noch zur Nation redet, ist es bloßes Literaturprodukt und nur kleineren Kreisen bestimmt, nicht mehr von ferne in demjenigen großen und innigen Bezug zum nationalen Geiste, der aus ihr spricht.

Wirkung auf
die Nation

Für die Personifikationen des Allgemeinen mochte dem Dichter der Geist der Nation sehr entgegenkommen, und dennoch muß die Stelle von den Kindern und Enkeln der Nacht höchst ergreifend und neu gewesen sein. Und gleich darauf kommt dann das Geschlecht des Pontos: Nereus und die Nereiden, an sie reiht sich eine von den Geschwistern des Nereus stammende

Welt von Ungeheuern: Graien, Gorgonen, Echidna, Chimära usw., und dann folgt erst noch Tethys und Okeanos und ihr Geschlecht: die süßen Wasser, Flüsse und Quellen. Von einzelnen erinnern wir ferner an die rätselhafte Verherrlichung der Hekate und an die heimliche Geburt und Rettung des Zeus. Ganz beiläufig und als etwas den Hörern Bekanntes erfahren wir den Opfervergleich der Götter und Menschen zu Mekone, woran sich der Feuerraub des Prometheus und die Rache des Zeus mittels der Pandora schließt; sehr grandios, ob sie spätere Zutat sei oder nicht, ist die Titanomachie, zumal der Aufruhr aller Elemente, bis die Glut auch das Chaos erfaßt, und endlich die Fesselung der Titanen in dem großartig angedeuteten Tartaros. Der Rest ist Zutat und lautet eher wie versus memoriales.

Die dichtenden Philosophen: Xenophanes
 Parmenides
 Empedokles

Von den Philosophen, die sich des Verses bedienten, verfaßte Xenophanes, abgesehen von seinen historischen Gedichten und Elegien, ein episches Gedicht *über die Natur*, das er selber an Festen und wohl auch sonst vortrug. Bei ihm erklärt sich die poetische Form gegenüber der Prosa der Ionier durch die begeisternde Grundidee der eleatischen Schule, den Theismus-Pantheismus des *Ein und Alles* (ἓν καὶ πᾶν). — Auch Parmenides, der vielleicht noch sein Schüler war, faßte seine Lehre vom Sein, so abstrakt sie ist, in hexametrische Form. Der Titel lautete auch hier: *von der Natur*, er führte zum Teil die Dike, als ihn belehrend, als redende Offenbarerin ein, und die Einleitung, bis er zur Dike gelangt, ist sehr großartig. — Ebenso hieß das Werk des Empedokles von Agrigent, der erweislich erst um 444 blühte, *von der Natur*. Er geht wieder in eine gewaltsam mythische Ausdrucksweise zurück als der letzte, der dies so vermocht hat; denn die vorhandenen orphischen und poetisch pythagorischenden Reste sind meist spät und auf alle Weise verdächtig. Auch seine eigentliche philosophische Lehre, die Leugnung des Neuentstehens zugunsten der ewigen Wandelung ist noch stark bildlich. Außerdem hat er (wie Lucrez) einzelne umständlich ausgeführte Bilder, wie das von den Malern, das von der Laterne, das von der Wasseruhr.

Poetische Bearbeitungen sonstiger Stoffe

Die Gewöhnung an den Hexameter und die Wünschbarkeit des Vorlesens in Gegenwart vieler und wohl auch der leichteren sachlichen Einprägung in der Art der versus memoriales, vollends aber der Wunsch der späteren Gelehrten, zugleich elegant und Dichter zu sein, verbunden mit der großen Leichtigkeit des Hinwerfens, rief nun neben den Prosaabhandlungen auch fortwährend poetische Bearbeitungen aller möglichen Stoffe hervor. Natürlich ist dabei der Ernst des Lehrens lange nicht so groß und tief als bei Hesiod, geschweige daß diese Lehrdichter in einem gleichen Verhältnisse zur Nation gestanden hätten. Ob hier schon von einer gewollten Popularisierung der Wissenschaft zu sprechen ist, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls wußte jedermann, daß neben diesen Gedichten, welche den Anspruch machten, eine Wissenschaft zu überliefern, auch eine präzise und schulmäßige Überlieferung von ganz anderem Ernst existiere. Merkwürdigerweise werden neben diesen Dichtern Schriftsteller erwähnt, welche umgekehrt den Mythos nicht episch, sondern in Prosa behandelten; so der Sage nach schon Aristeas von Prokonnesos in seiner Theogonie, ein Dionysios von Mitylene in seinen Argonautika usw.

Medizin
 Landbau
 Jagd, Fischfang

Ein bedeutender Lehrdichter war Nikandros von Kolophon, derselbe, der durch seine Heteroumena (Metamorphosen) Ovid die erste Idee zu seinem Gedichte gab. In seinen Theriaka und Alexipharmaka, welche reichlich kommentiert worden sind, eröffnete er die medizinische Poesie, worin er u. a. in der Kaiserzeit in Marcellus von Side einen Nachfolger bekam, der die ärztlichen Dinge in nicht weniger als 42 Büchern in Hexametern behandelte. — Der nämliche Nikandros steht aber auch als Verfasser seiner (verlorenen) Georgika, die Virgil mehrfach benützt haben soll, an der Spitze der den Landbau behandelnden Dichter (Geponici und Georgici). — Jagd und Fischfang wurden von den Kynetikern und Halieutikern besungen, von welchen

letzteren Athenäus ein (auch die Prosaschriftsteller enthaltendes) bis auf Oppian gehendes Verzeichnis gibt. — Auch Geographie in dichterischer Form gab es: Dionysios, der Perieget, dichtete in der Kaiserzeit seine Weltbeschreibung. Das Beste in dieser Gattung hat der Römer Ausonius in der Mosella geleistet.

Geographie

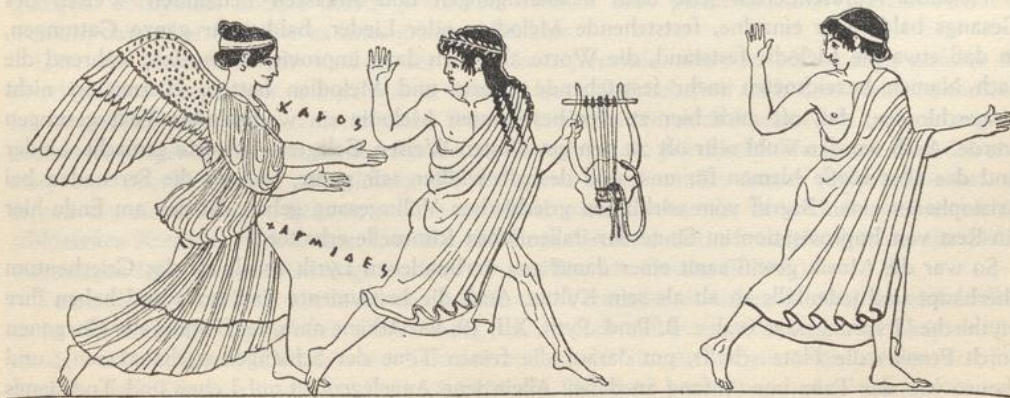
Und nun endlich das poetische Kochbuch. Seinen Ursprung hat es in Sizilien, wo zuerst ein von Plato erwähnter Mithaikos ein Werk über die heimatliche Küche verfaßt, und Epicharmos seine Komödien gedichtet hatte, deren Fragmente zu drei Vierteln vom Essen handeln. Hier verfaßte schon ein Zeitgenosse des jüngeren Dionys, Archestratus von Gela oder von Syrakus, der für diese Kunde sogar weit in der Welt herumgereist war, im ernsthaftesten, gebietenden Lehrtone des Hesiod und Theognis seine Hedypatheia, d. h. gastrologische Regeln und Beschreibungen aller möglichen Eßgegenstände. Andere folgten ihm nach. So gab es ein Gedicht über eingepökelte Fische, das Euthydemos von Athen dem Hesiod zuschrieb; ferner wird ein gewisser Numenios als Verfasser einer poetischen Kochkunst (ὄψαρτυκία) und ein Rhodier Timachidas genannt, der einen ähnlichen Stoff in elf Hexameterbüchern behandelte. Ein berühmtes *Gastmahl* hatte, wie früher erwähnt, den Homerparodisten Matron zum Verfasser. Schon in die Zeit des älteren Dionys gehört der Dithyrambiker Philoxenos, ein berühmter Fresser und Abenteurer, dessen *Gastmahl* aber nicht die epische Form, sondern die des Dithyrambos hatte, zu geschweigen von anderen Autoren, von denen nicht sicher ist, ob sie sich der Prosa oder der Poesie bedient haben.

Das poetische
Kochbuch

Man wird bei diesen Didaktikern, soweit wir sie kennen, immer wieder einzelne Elemente großer Schönheit finden, die uns sagen, daß wir es mit einer feinfühligsten Nation zu tun haben, die hier ihr Übermaß von Schönheitssinn ausgibt.

III. DIE MUSIK

Fragen wir, von welchen Anschauungen und Tatbeständen der heutigen Musik wir abstrahieren müssen, wenn wir eine Vorstellung von der griechischen gewinnen wollen, so ergibt sich folgende Antwort: Die Leute sangen zunächst nicht aus Heften, sondern frei und waren daher in der Lage, sich im Singen zu bewegen. Ferner müssen wir auf die Meinung verzichten, daß unser

Bedeutung der
Musik für die
Griechen

Eos und Tithanos mit Lyra, auf der Rückseite der fliehende Dardanos (Nolanische Diota)

Unterschied
von der
modernen
Musik

Tonsystem selbstverständlich sei. Vielmehr ist alles, was mit der Distanz der Töne zusammenhängt, zeitlich wandelbar und verschieden, und wir müssen uns andere Skalen als die unsrigen und eine andere Messung der Tonintervalle vorstellen können. Daher haben wir auch zu abstrahieren von aller heutigen Harmonie, ja vielleicht von der Mehrstimmigkeit überhaupt. Was sodann das Materielle der Komposition betrifft, so müssen wir abstrahieren von der stetigen Neuerfindung von Melodien (womit es ja auch heute allgemach mager aussieht) und ebenso von aller der umständlichen polyphonen Kunst, auch der der thematischen Verarbeitung. Endlich betreffs des äußeren Effekts müssen wir uns hinwegdenken aus der Welt unserer modernen Blechinstrumente und uns andere Ohren vorstellen als unsere vergeigten, verblasenen, zertrommelten, von den Lokomotivpfeifen nicht zu reden. Das griechische Ohr, für dessen Feinheit wir in der Metrik ein allgemeines Zeugnis haben, muß von einer für uns kaum vorstellbaren Empfindlichkeit gewesen sein, wenn Instrumente mit Darmsaiten, welche nicht gestrichen, sondern nur gegriffen oder mit dem Plektron gespielt wurden, in riesigen, völlig besetzten Theatern hörbar sein sollten, wie dies das Auftreten des Kitharöden daselbst voraussetzt, oder wenn, wie bei den Spartanern, außer dem Flötenspiel auch das Spiel der Lyra als Marschmusik dienen sollte.

Die populären
Nomoi

Vor allem lebte nun im Volke eine größere Anzahl von alten, konstanten Melodientypen, sogenannte Nomoi, die wir uns etwa zu denken haben wie die Irish melodies, welche ja alle einen Typus variieren, aus denen sich aber einzelne durch besonderen Rhythmus emporheben. Noch aus dem späteren Altertum werden uns dreizehn Benennungen von einzelnen volkstümlichen Flötenmelodien namhaft gemacht, die zum Tanze gespielt wurden; dieselbe Quelle gibt aber auch eine Liste von Liedern, und zwar führen dieselben teils ihren Namen nach Verrichtungen oder Beschäftigungen, wie der Gesang beim Mahlen (*μαῖτος* oder *ῥῆθι μυλωθρῶν*), der Weberinnen (*ἔλινος*), der beim Wollespinnen (*τοῦλος*), der der Säugenden (*καταβαυκαλήσεις*), der Schnitter (*λιτωέρσης*), der Feldtagelöhner, der Bader, der Kornstampferinnen und der der Sage nach von dem sizilischen Hirten Diomos erfundene Rinderhirtengesang (*βουκολιασμός*). Auf besondere Anlässe bezog sich das Hochzeitslied (*ὄμηναιος*) und der Trauergesang (*λάλεμος* oder *ὄλοφυρμός*), andere paßten für die Andacht zu bestimmten Gottheiten wie Demeter und Persephone, Apoll und Artemis; wieder andere hatten ihren Namen nach einem liebenden oder geliebten Wesen. Hierher gehört auch das Ailimon, d. h. die Klage der Sänger um Linos; doch wurde dieser Name auch für den musikalischen Ausdruck beglückter Stimmung gebraucht.

Vielleicht repräsentierten jene nach Beschäftigungen und Anlässen benannten Weisen des Gesangs bald mehr einzelne, feststehende Melodien oder Lieder, bald mehr ganze Gattungen, so daß etwa die Melodie feststand, die Worte aber neu dazu improvisiert wurden, während die nach Namen bezeichneten mehr feststehende Worte und Melodien hatten. Hiermit ist nicht ausgeschlossen, daß oft auch hier zu der bestimmten Melodie ein wechselnder Text gesungen wurde. Auch wurden wohl sehr oft zu den gewohnten Weisen Gelegenheitsworte gemacht. Leider sind das alles bloße Namen für uns, und deshalb wüßten wir gerne, wieweit die Serenaden bei Aristophanes einen Begriff vom wirklichen griechischen Volksgesang geben. Ist uns am Ende hier ein Rest von Improvisation im Sinne der italienischen Ritornelle erhalten?

So war die Musik gewiß samt einer damit eng verbundenen Lyrik so alt als das Griechentum überhaupt und jedenfalls so alt als sein Kultus. Auch die Instrumente sind uralt und haben ihre mythische Ursprungssage (vgl. z. B. Pind. Pyth. XII, 19, wo Athene nach der Tötung der Gorgonen durch Perseus die Flöte schafft, um darauf die feinen Töne der Schlangen nachzuahmen), und ebenso war der Tanz von Anfang an dabei. Allein jene Angelegenheit auf Leben und Tod, jenes ernsthafte Interesse ersten Ranges wurde die Verbindung von Lyrik, Musik und Tanz erst infolge

einer sehr besonderen Entwicklung; erst längere Zeit nach dem Epos hat sie sich als ein höchstes künstlerisches Element ausgebildet.

Schon im Hexameter war zwar der Rhythmus merkwürdig klar und schön auf die Quantität gegründet, und bei Homer stellt sich dieser Vers in allen möglichen Arten von Schönheit und Lebendigkeit dar. Aber das griechische Wort in Verbindung mit dem Ton gestattete noch unermesslich viele andere Gestaltungen, die freilich unser Ohr kaum noch nachfühlen kann, eine Welt von Metren und Strophen.



Hochzeit der Ariadne und des Dionysos mit Flötenspieler
(Vasengemälde. Britisches Museum, London)

Das Allverbindende für beide Künste unter sich und mit dem Tanz war nun freilich die Metrik, die wir aus den Texten noch so gut als möglich erraten. Allein erst ausgemessene Tonleitern und artikulierte Intervalle machen eine Tonsprache möglich, und nur in Verbindung mit einem allgültigen Tonsystem konnte dieser Welt von Formen zum panhellenischen Dasein verholfen werden; dazu aber bedurfte es eines großen Musikers.

Dies war Terpander von Lesbos, der *Menschenerfreuende*, wie sein Name sagt, welcher die verschiedenen Sangweisen, wie sie sich in verschiedenen Landschaften nach dem Antriebe musikalischer Stimmungen auf ganz natürlichem Wege gebildet hatten, nach Kunstregeln ordnete und ein zusammenhängendes System daraus bildete, an dem dann die griechische Musik bei aller Erweiterung und überkünstlichen Ausbildung, die ihr später zuteil wurde, immer festgehalten hat. Er erfand die siebentönigen Leitern, welche gesetzlich sich auseinander entwickeln und einen geschlossenen Kreislauf bilden, eine Tatsache, die ihren Ausdruck darin findet, daß er aus der bisher viersaitigen Lyra eine siebensaitige machte. (O. Müller, Lit.-Gesch., S. 267.)

Terpander als Lesbier wurde in der Musik der Vermittler zwischen Kleinasien und Hellas; er ist der Anfänger der großen Entwicklung, welche sich außer an seinen Namen hauptsächlich an den des Olympos, Thaletas und Sakadas und in der jüngeren Generation an den des Philoxenos und Timotheos knüpft. Dabei ist für die Griechen bezeichnend, daß sich sofort auch hier die Form des Agons einstellt. Terpander siegte in Sparta sogleich bei der Einführung der

Notwendigkeit
eines großen
Musikers

Terpander

Die
siebentönigen
Leitern

676 v. Chr. musischen Agone am Feste des Apollon Karneios, ein Sieg, welcher ein sehr entscheidendes Faktum gewesen sein dürfte, denn wir finden Terpander später als Gesetzgeber der Musik in Sparta, und die Nachricht, daß er später noch viermal in Delphi gesiegt habe, wo diese musikalischen Agone anfänglich die einzigen waren, beweist, obschon sie auf Erfindung beruht, welche Bedeutung man seinem agonistischen Auftreten beimaß; auch Olympos und Sakadas werden mit den pythischen Spielen in Verbindung gebracht.

Auch die Melodien dieser Meister hießen nun Nomoi. Ihren Namen führten dieselben nach den Verfassern, indem man vom terpandrischen, polymnestischen usw. Nomos sprach, und dann speziell nach Stämmen (der böotische, äolische Nomos Terpanders) oder nach Metren und musikalischem Charakter (der trochäische, orthische usw.). Daneben ist von drei Tongeschlechtern (γένη), dem diatonischen, dem chromatischen und dem enharmonischen die Rede, in welchem letzteren Vierteltöne (διέσεις) vorkommen. Die Unterabteilungen der Geschlechter sind die Tonarten, welche Tropoi, Harmoniai, bei Plutarch auch Tonoï heißen, die ernste dorische, die rauschende phrygische und die weiche lydische. Erst nach Terpander entstanden dann noch die ionische und die äolische — noch Anakreon brauchte nur die drei alten — und allmählich kamen zu diesen fünf noch zehn Nebentonarten, welche verschiedenen Erfindern beigelegt wurden. Um uns vorzustellen, wie dies alles nebeneinander Platz gehabt, müssen wir eben annehmen, daß das griechische Ton- und Gehörsystem ein anderes gewesen sei als das unsere.

Jedenfalls war bei dieser Musik eine Harmonie in unserem Sinne nicht vorhanden, denn wegen der *unrichtig* oder vielleicht besser gesagt, wegen der nach einem anderen System gemessenen Terzen fehlte *jeder* Dreiklang; die einzige Begleitung war die Oktave und der Einklang; und die Instrumente folgten vielleicht nur der Melodie. Vielleicht dürfen wir sagen, daß das Rhythmische mehr ausgebildet gewesen sei als das Melodische; doch könnten wir uns auch hierin wie in so vielen anderen Fragen irren, welche diese still gewordene Musik stellt.

Terpander komponierte Hexameter. Er richtete Stücke aus Homer für Gesang mit Kithara (Kitharödien) ein und dichtete auch Proömien in dieser Art; aber erweislich hat er auch schon sehr verschiedene Metren behandelt. Ob er selber schon eine Notenschrift erfunden hat, oder ob seine Nomoi erst nach langer mündlicher Überlieferung, etwa im IV. Jahrhundert, aufgezeichnet worden sind, lassen wir dahingestellt; die spätere Zeit kannte nach der Überlieferung des Alypius eine aus Haken und wenigen Buchstaben bestehende ältere Notenschrift für das Instrumentale und eine jüngere aus lauter Buchstaben bestehende für den Gesang; aber noch im IV. Jahrhundert v. Chr. war die Notenschrift nur fähig, die Tonhöhe anzugeben; für die Zeitdauer scheint man sich auf die Qualität der Wortsilben verlassen zu haben.

Olympos,
Sakadas,
ibre Nomoi

Der Kithara wurde die Flöte durch den Phrygier Olympos ebenbürtig, den Erfinder des enharmonischen Tongeschlechts und derjenigen schwungvollen und feurig bewegten Rhythmen, bei denen Arsis und Thesis im Verhältnis von 3 zu 2 stehen (γένος ἡμιόλιον). *Durch die Flöte gewann die Musik eine größere Freiheit. Es war viel leichter, ihre Töne zu vervielfältigen als die der Kithar, zumal da die alten Flötenspieler gewohnt waren, auf zwei Flöten zu spielen.* Olympos, den wir mit O. Müller etwa in die Zeit zwischen 660 und 620 setzen möchten, war der Schöpfer auletischer Nomoi, d. h. reiner Flötenmelodien (meist zu Ehren von Göttern). Es waren meist *heftige und leidenschaftliche Trauerweisen*, wie z. B. die, welche er in Delphi auf den getöteten Python in lydischer Tonart blies; doch gab es von ihm auch ruhig Heiteres und schwärmerisch Begeistertes. Bei alledem war er selbst vielleicht gar nicht Dichter, sondern kann alles ohne Gesang, durch Flötenspiel dargestellt haben. Die Flöte galt dann wesentlich als das dionysische Instrument, während die Lyra und die Kithara apollinisch waren. Doch gab es auch außer jenem Nomos des

Olympos eine pythische Flötenmusik ohne Gesang, welche Sakadas in Delphi vortrug, ja an der ersten Pythiade wurde auch die Aulodie, d. h. die Verbindung von Gesang und Flötenmusik zugelassen. Daß man sie, nachdem der arkadische Musiker Echembrotos dafür bekränzt worden war, wieder abschaffte, hatte seinen Grund darin, daß sie für das Fest einen zu melancholischen Eindruck machte; doch blieb sie beliebt, zumal für den Vortrag der Hexameter und der elegischen Disticha, für die sie zuerst Klonas, ihr Erfinder, angewandt hatte. Eine andere Erfindung dieser Zeit war der dreiteilige Nomos des Sakadas, von dem die erste Strophe dorisch, die zweite

Flötenmusik



Flötenspieler und Thyaden (Stamnos von S. Maria di Capua)

phrygisch, die dritte lydisch gesetzt war. Der Eindruck dieses Meisters auf die Nation war so stark, daß seine Melodien mit denen des späteren Pronomos von Theben noch wetteiferten, als Neu-Messene unter böotischem und argivischem Flötenspiel erbaut wurde.

Wir übergehen die übrigen Instrumente, die Syrinx, die von Ibykos erfundene Sambyke, die Magadis, das Krembalon usw. Wenn auch in der späteren Zeit die Blasinstrumente so stark vertreten gewesen sein mögen wie heute, so war doch im ganzen beim Fehlen aller Streichinstrumente der Reichtum an Instrumenten, d. h. an einzelnen Klangfarben, ein höchst mäßiger. Nur mit einem Worte möge auch der Verbindung von Flöte und Lyra (*ἔναυλος κιθάριστος*), deren Erfindung der Schule eines gewissen Epigonos (in unbestimmter Zeit) zugeschrieben wird, sowie der Wirkung gedacht sein, die man in späterer Zeit durch massenhafte Verwendung desselben Instrumentes erzielte; Athenäos berichtet, daß bei dem Festzuge des Philadelphos ein Chor von 600 Mann aufgetreten sei, worunter 300 Kitharisten mit vergoldeten Kitharn und goldenen Kränzen waren. Immerhin genoß die Verbindung der Menschenstimme mit dem Instrument einen gewissen Vorzug vor der bloßen Instrumentalmusik.

Die Instrumentalmusik

Ihre stärkste Betätigung fand aber die Menschenstimme in der Masse von Chorliedern, wozu der Kultus den Anlaß bot. Hier muß das griechische Wort mit dem Ton eine metrisch melodische Verbindung eingegangen sein, wovon wir jetzt kaum mehr etwas ahnen können.

Auch die Hebung des Chorgesangs knüpft an einen Musiker an, der, wie Terpander, von auswärts nach Sparta kam, nämlich an den Kreter Thaletas, der um die zweite Hälfte des VII. Jahr-

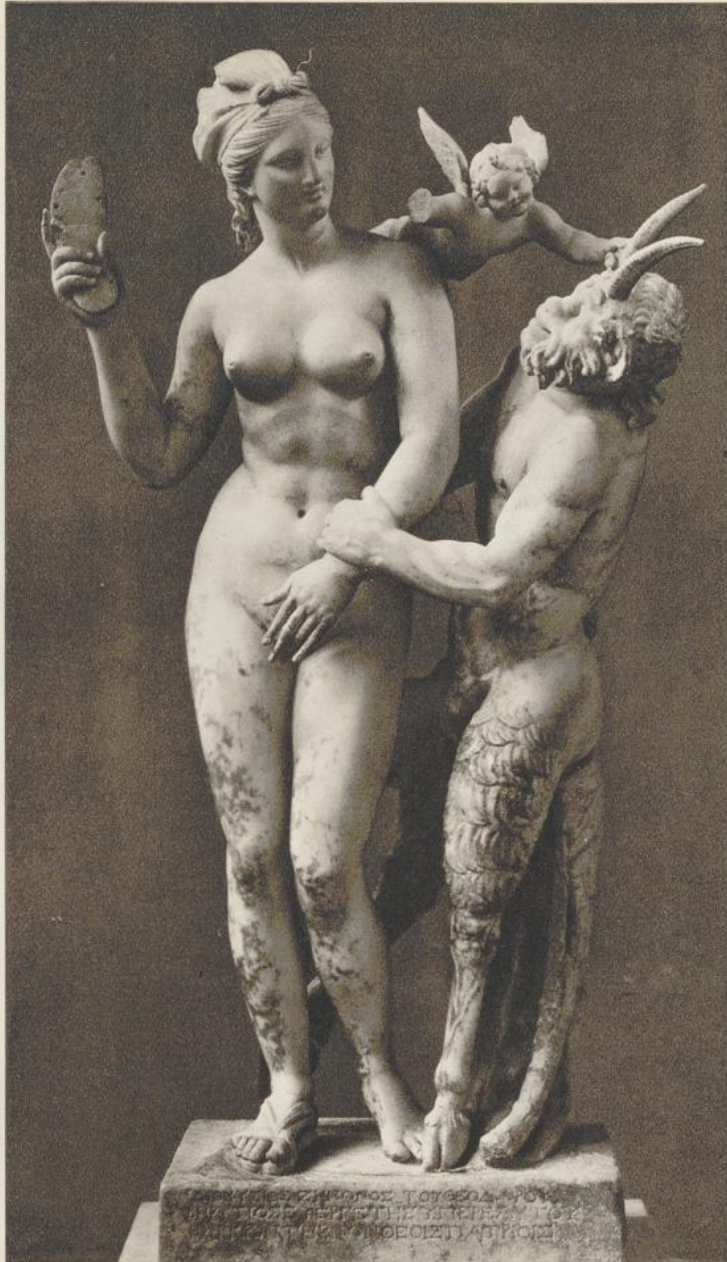
Chorgesang
Thaletas

hundreds dahin geladen worden war, um in der unruhigen Stadt den Frieden zwischen den Bürgern herzustellen, nach einer anachronistischen Sage aber schon Lykurgs Lehrer gewesen sein sollte. Seine kretischen Präzedentien können ebenso der feierliche, ruhige Apollsdienst wie der orgiastische Zeusdienst mit seinen wilden, rauschenden Tanzweisen und dem Waffenlärm der Kureten gewesen sein. In Sparta vervollkommnete er die von Terpander eingerichtete Musikordnung; er schuf besonders Päne (Preislieder auf Apollon) und Hyporcheme, d. h. Nachbildungen mythischer Handlungen durch Rhythmus und Gesten des Tanzes. Hierfür benutzte er außer seiner kretischen Tradition auch Musik und Rhythmik des Olympos. Schon der Pään wurde dadurch stärker belebt; noch munterer und lebhafter aber muß man sich die Hyporcheme denken. Sparta wurde ein Hauptort des Tanzes, und zwar für beide Geschlechter; an den Gymnopädien ahmten die Knaben die Bewegungen des Ringkampfes nach, gingen dann aber in die wilderen bakchischen Tanzweisen über; auch die Pyrrhiche, der Waffentanz, ein Lieblingsreigen der Kreter und Lakedämonier, wurde von den Musikern dieser Schule, besonders von Thaletas, ausgebildet; dieser dichtete hyporchematische Kompositionen zur Pyrrhiche in schnellen, flüchtigen Rhythmen, und ebenso erfand Hierax von Argos, der Komponist berühmter Weisen, die Melodie für einen Tanz, der das Pentathlon darstellte, während von einem anderen Meister jener Zeit, dem Lokrer Xenokritos, berichtet wird, daß er eine besondere lokrische oder italische Tonart erfunden und Dithyramben mit Stoffen aus der heroischen Mythologie komponiert habe. (Vgl. O. Müller, Lit.-Gesch., S. 287 ff., 291 ff.)

Massenhaftigkeit der Chorgesänge

Von der Massenhaftigkeit dieser Chorgesänge machen wir uns nun kaum eine Vorstellung. Sowie eine Polis einem namhaften Gotte irgend etwas zu senden, zu sagen oder ihn zu fragen hat, schickt sie außer ihren Theoren, wenn sie es vermag, auch noch einen Chor mit einem eigens gedichteten und komponierten Liede hin, das er, beim Altar anlangend, zu singen hat, dem sogenannten Prosodion. Namentlich wurden zu großen Festagen und zu berühmten Tempeln auch Knabenchöre gerne mit Opfern gesandt. In der Folge bestand dann der Kultluxus großer Städte noch immer nicht darin, daß ein Chor Verschiedenes gesungen, für mehr als eine Melodie existiert hätte, sondern eine Menge von Chören trat nacheinander auf. Das Einüben der Chöre mag jahrhundertlang ohne Notenschrift, durch bloßes Einsingen und Einmusizieren, etwa mit der Flöte, vorgegangen sein. Jedenfalls aber ergab sich so ein ganz großer populärer Betrieb der Musik. Die Musik wurde gesetzlich von jedermann bis in das dreißigste Jahr betrieben; die Kinder lernten von klein auf die Hymnen und Päne an die Heroen und Götter des Landes, dann die (modernen) Melodien des Philoxenos und Timotheos, nach welchen Knaben und Jünglinge jährlich im Theater unter dionysischem Flötenspiele die Reigentänze aufführten. Ferner herrschte bei den geselligen Vereinigungen lauter Wechselgesang; denn, da jedermann singen lernte, durfte sich niemand weigern zu singen. Außerdem wurden Embaterien (Marschgesänge) mit Flötenspiel und in Marschbewegung sowie jährlich (offenbar besonders kunstreiche) Tänze der jungen Leute in den Theatern eingeübt. Auch Chöre von Jungfrauen gab es, und das alles, weil in dem rauheren Himmelsstriche die Musik zur Milderung des ganzen Lebens unentbehrlich schien.

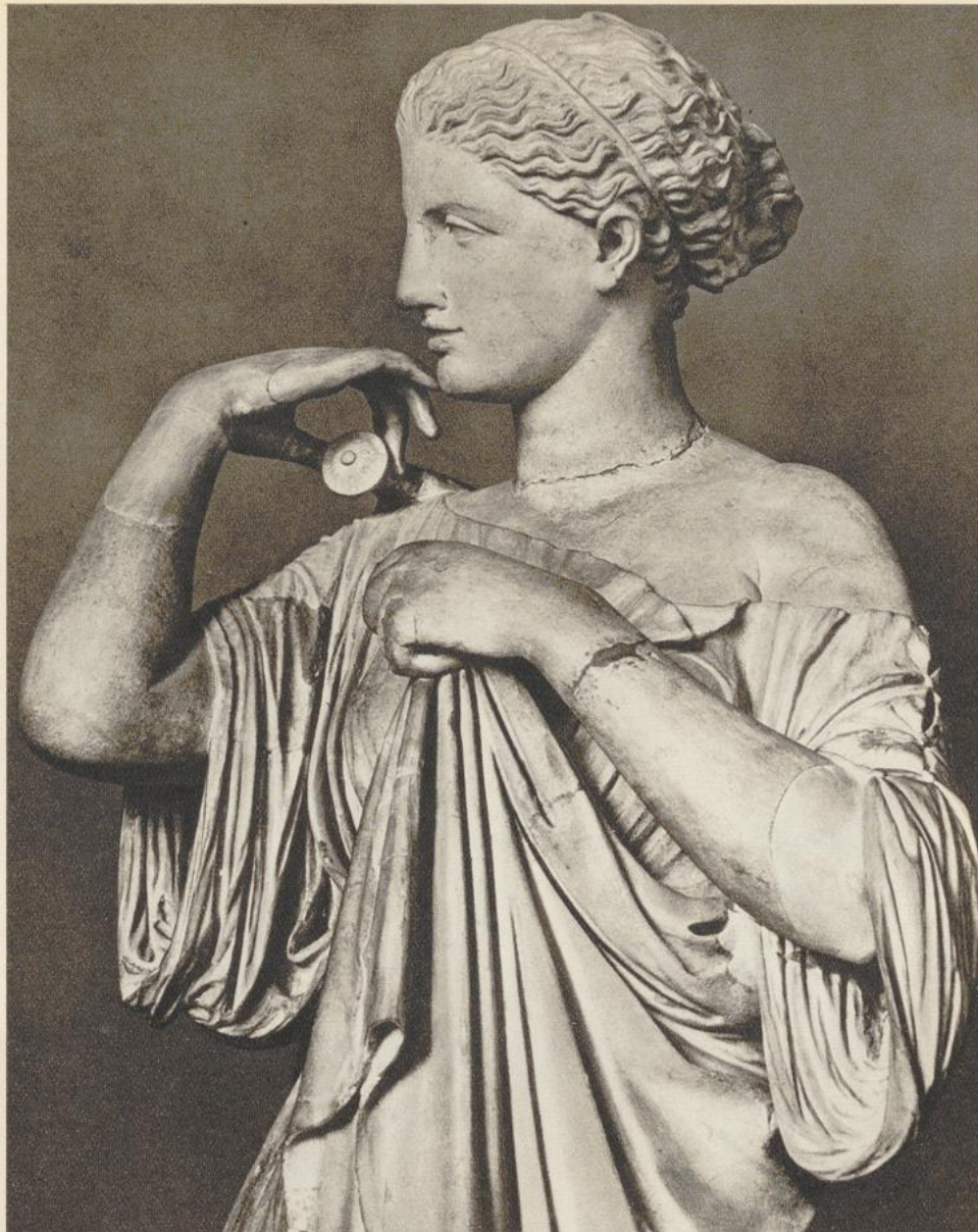
Bei dieser Masse von Chören und der sonstigen Beschäftigung mit der Musik mußte das ganze Volk, wie schon früher gesagt, von Jugend auf musikalisch sein und den einzelnen Kitharöden, Kitharisten, Aulöden usw. eine gewisse Kennerschaft entgegenbringen. Sicher ist, daß bei allen Schranken, in welche diese Kunst durch den Mangel eines Dreiklangs, das späte Aufkommen und die Unvollkommenheit der Notenschrift, die verhältnismäßige Armut an Instrumenten usw. gebannt war, eine hohe Vollendung erreicht wurde, indem sonst die Musik nicht in Parallele mit dem Allerwichtigsten aus dem ganzen übrigen Leben aufträte.



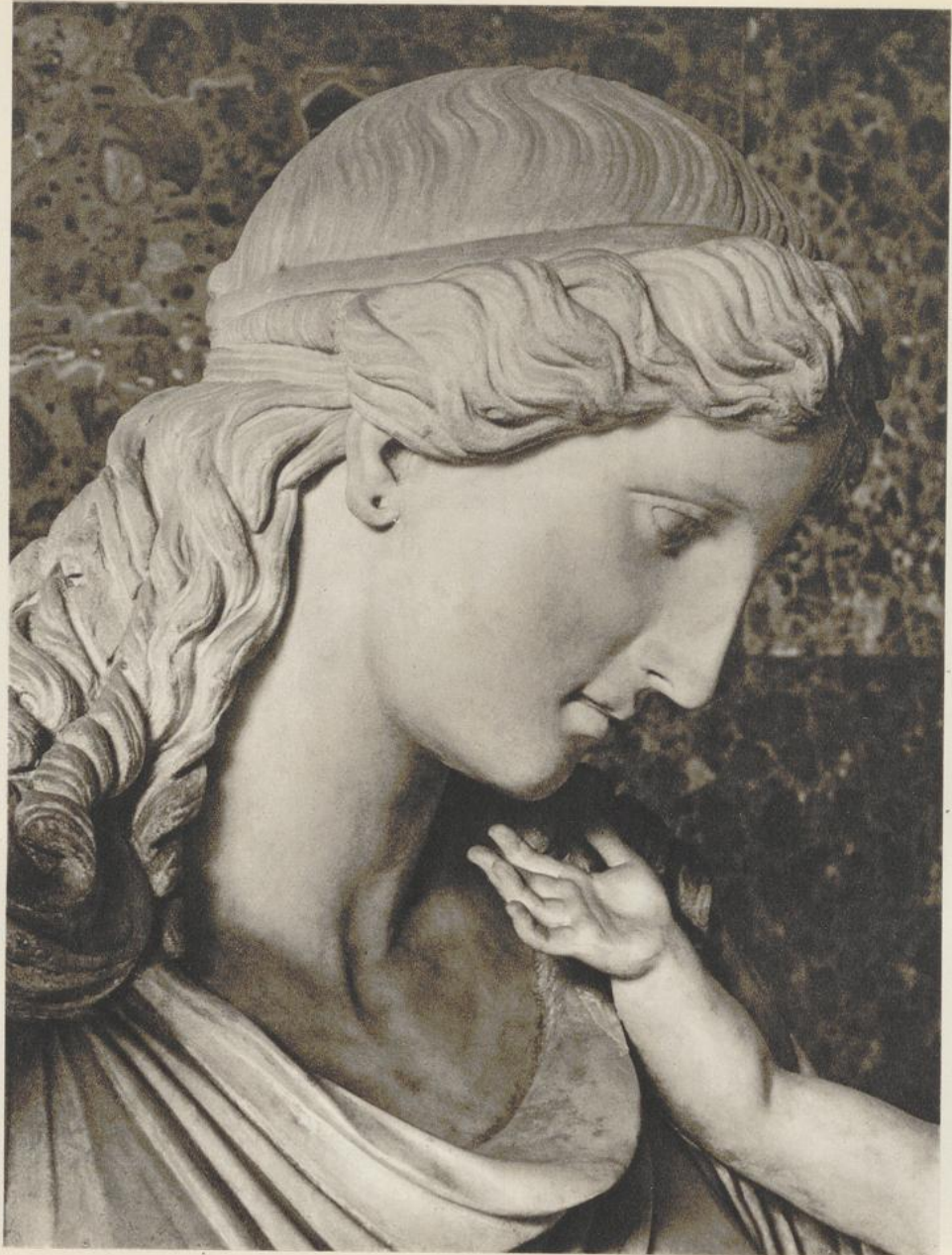
Aphrodite aus Delos (hellenistisch-römisch). Athen. Nationalmuseum



Opferndes Mädchen von Antium (frühhellenistisch). Rom. Thermenmuseum



Artemis aus Gabii (römische Kopie der Artemis Brauronia von Praxiteles). Paris.Louvre



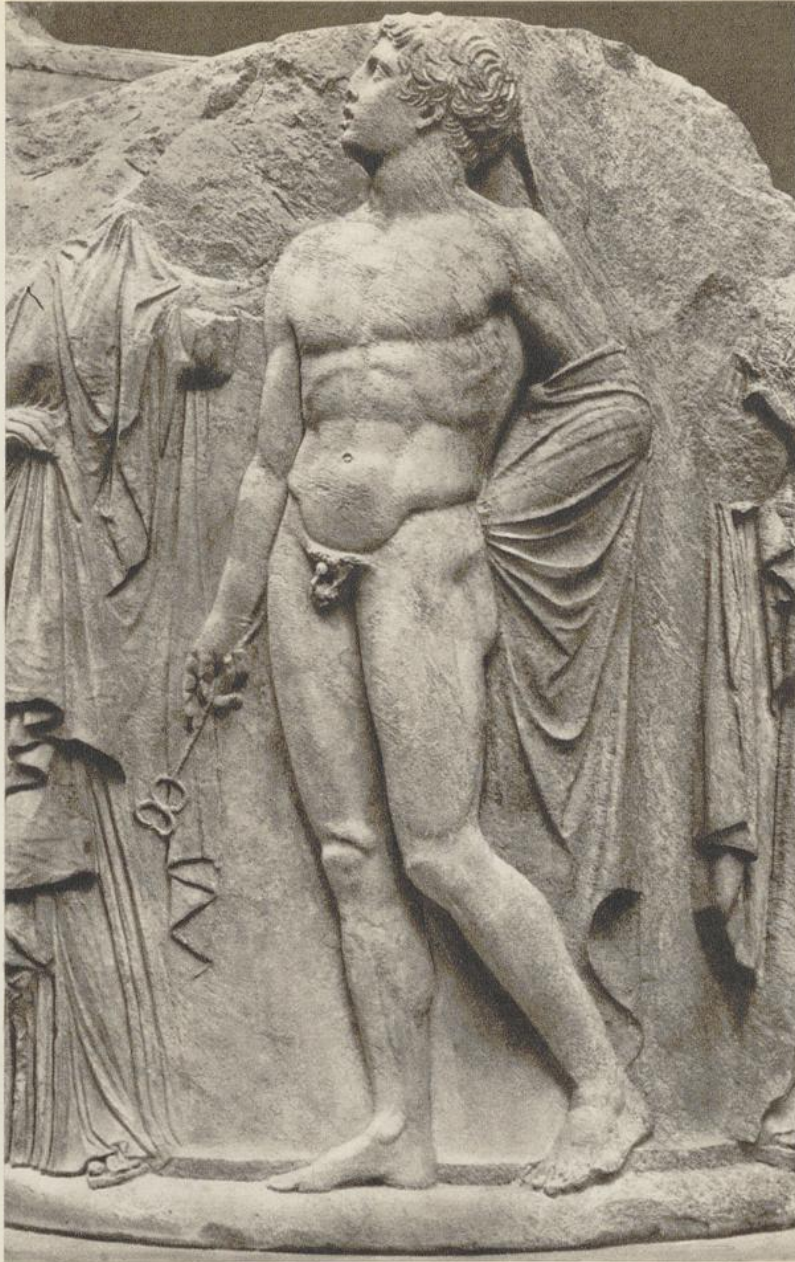
Eirene mit dem Plutosknaben (römische Kopie nach Kephisodot). München. Glyptothek



Kinderkopf. München. Glyptothek



Weiherelief einer Tänzerin. Berlin. Museum



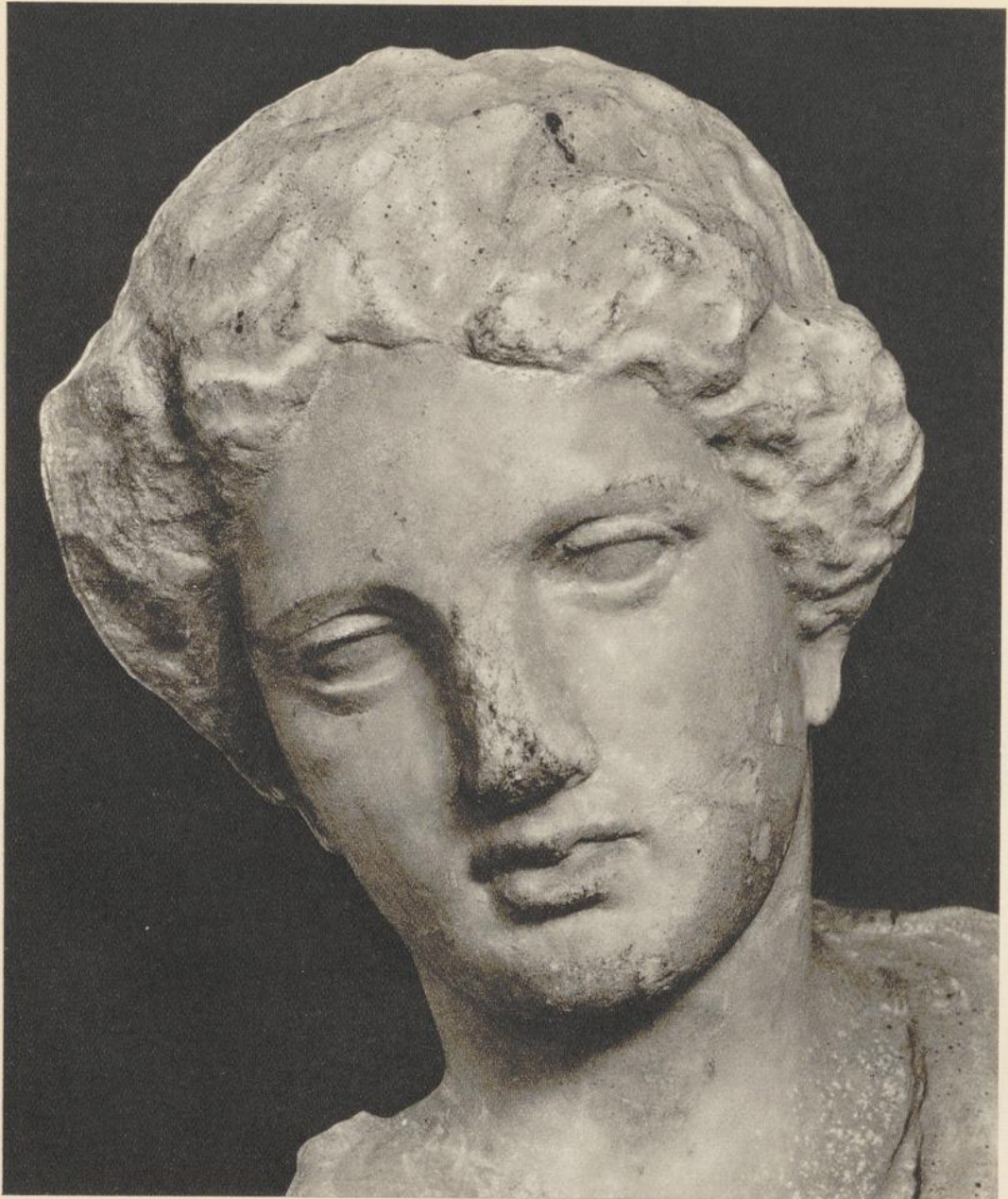
Jüngerer Artemision. Ephesos. Säulenbasis. London. Britisches Museum



Kopf der Hygieia aus Tegea. Athen. Nationalmuseum



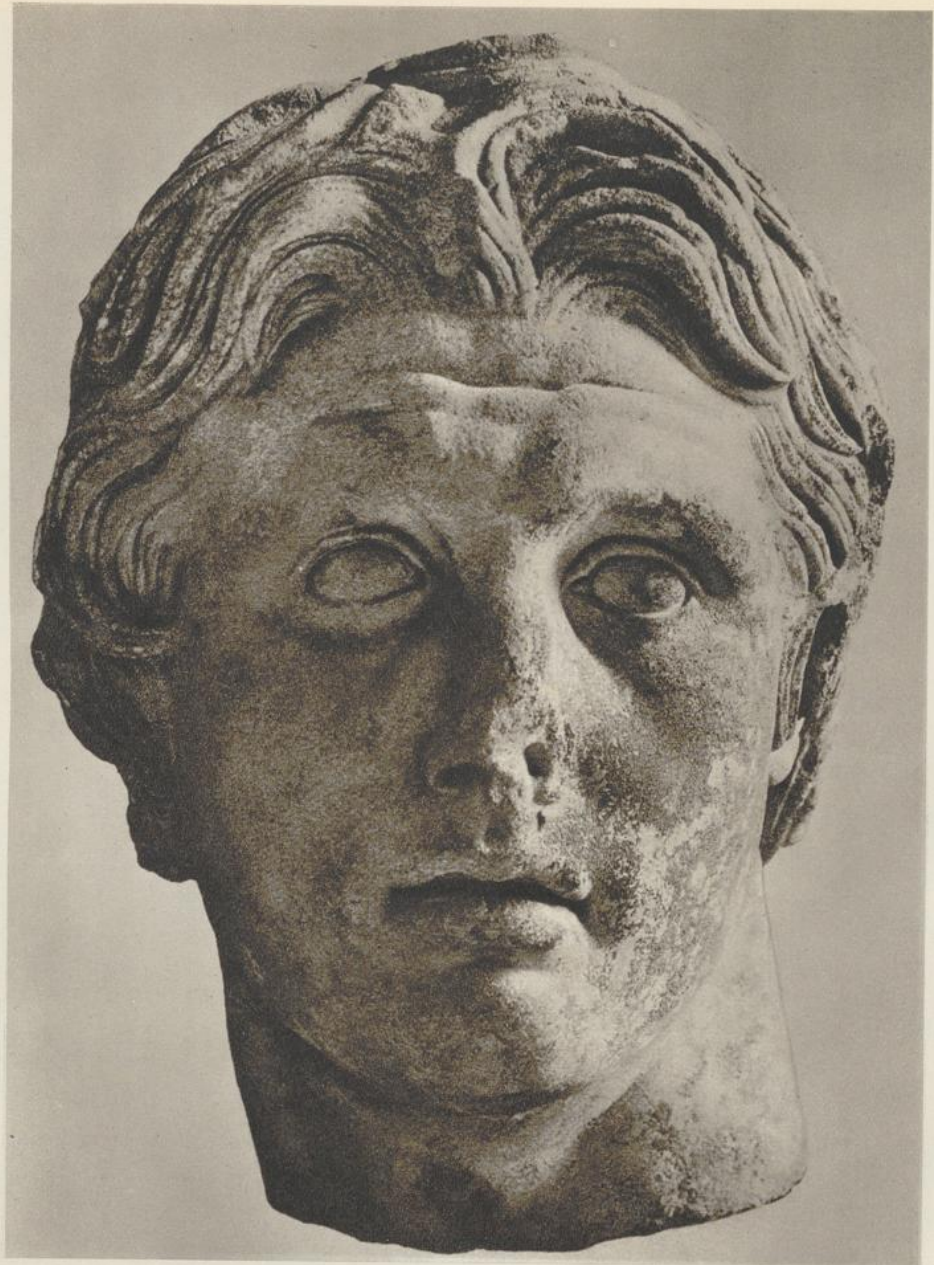
Kopf eines Jünglings vom Nordfries des Parthenon. Athen. Akropolis-Museum



Kopf aus einer Stele. Athen. Nationalmuseum



Dionysos von Argos (römische Kopie). München. Glyptothek



Kopf Alexanders d. Gr. aus Pergamon. Istanbul. Museum



Jünglingskopf von der Statue eines Siegers aus Benevent (?). Paris. Louvre



Grabstele des Aristion. Werk des Aristokles aus Velanidezza. Athen. Nationalmuseum



Sterbender Waffenläufer. Grabstele eines Läufers aus Athen. Athen. Nationalmuseum

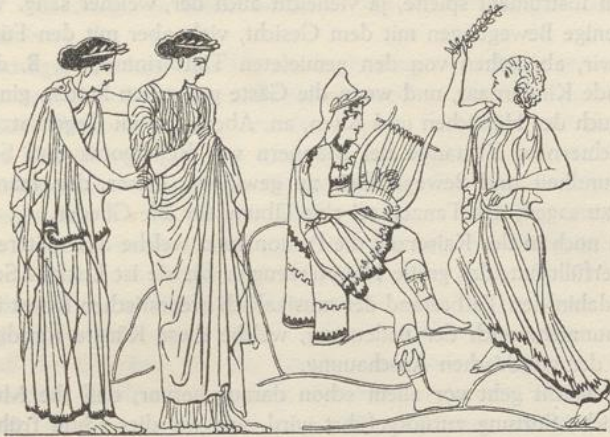


Fries vom Schatzhaus der Siphnier in Delphi. Kampf des Achilleus und Memnon
um die Leiche des Antilochos. Delphi. Museum

Hier ist nun auch über den Tanz zu sprechen, der wiederum ein äußerst reiches Phänomen der griechischen Kunst darstellt. Sein Ursprung wird übereinstimmend im Mimischen gesucht, wo ihn auch unser Tanzwesen hat. Aber von diesem letzteren ist hier gänzlich zu abstrahieren. Die Zusammenbewegung vieler ist bei den Griechen viel individueller durch die Gesten, welche sich bei südlichen Völkern von selbst ergeben und die hier in kunstreichen Pantomimen ihren Gipfel erreichen. Zusammen mit dieser Mimik aber, die in der mimetischen Bewegung des ganzen Leibes ihren Ausdruck findet, und wobei auf ein großes pantomimisches Verständnis der Zuschauer

Der Tanz

Unterschied vom modernen Tanzwesen



Der Sänger Thamyros mit zwei Chorsängerinnen und der Nymphen Agriope (Gregorianisches Museum)

gerechnet werden darf, ist dem Griechen das rhythmische Gefühl in hervorragendem Maße angeboren, und so bildet sich aus Rhythmik und Mimik stets von neuem der Tanz.

Über seine Geschichte gibt Athenäos ein buntes Vielerlei von Notizen, offenbar schon fast ganz ohne eigenes Verständnis und Anschauung, mit falschen Ideen, wie z. B. der, die alten bildenden Künstler hätten sehr die Gestikulation (offenbar der Menschen überhaupt) studiert und die schönen und edlen Bewegungen gesucht; diese habe man dann (also von Statuen und Gemälden her) in die Tanzchöre und von diesen in die Palästre übertragen.

Notizen des Athenäos

Wir haben es nun zuerst mit einigen weit verbreiteten Tänzen zu tun. Diese haben ihre Namen teils nach einzelnen Gegenden, denen sie ursprünglich angehören, teils nach speziellen Kulturen; einzelne Namen sind auch mimetisch, wie das *Kornausschütten*, die *Schuldaufhebung*, die *Eule* usw. Allgemein üblich war der Waffentanz, die *Pyrrhiche*, die man als Vorübung des Krieges betrachtete, und die in Sparta, wo sie sich am längsten behauptete, schon von den fünfjährigen Kindern geübt wurde, ferner die von den Knaben nackt getanzte *Gymnopädike*, welche wie eine Darstellung der Palästraübungen und des Pankrations erschien, und die *Hyporchematike*, wobei der ganze Chor, und zwar bald ein männlicher, bald ein weiblicher, singend tanzte. Zum Hymnus und zum Pänan wurde bald getanzt und bald nicht.

Hierzu kamen die Tänze der für einen bestimmten Anlaß eingeübten gottesdienstlichen Reigen; gehörte doch die ganze chorische Poesie und Musik mit einem chorischen Tanze zusammen. Keine Mysterienweihe ging ohne Tanz vor sich; so hatten es Orpheus und Musäus, selbst treffliche Tänzer, eingeführt. Und nun kam gar noch vom dionysischen Chortanze her, das Drama, woran

Herleitung aus der mythischen Zeit Gottesdienstliche Reigen

Tänze des Dramas dann später offenbar die Entwicklung alles kunstreicheren Tanzes hing, mit der Emmeleia, dem Tanz der Tragödie, der Sikinnis, dem des Satyrdramas, und dem komischen Kordax. Besonders von Äschylos wird berichtet, daß er viele Tanzschemata erfunden und sie den Choreuten übergeben habe.

Tanz einzelner Neben diesem allem treffen wir den Tanz früh als künstlerische Exhibition einzelner. Vor allem findet er sich mit dem Ballspiele verbunden, das in seinen Bewegungen beinahe ein Tanz war, und zwar dies schon bei den Phäaken. Vor Zuschauern tanzte wohl schon in sehr früher Zeit der, welcher ein Instrument spielte, ja vielleicht auch der, welcher sang. Wir hören, daß die alten Kitharöden wenige Bewegungen mit dem Gesicht, viele aber mit den Füßen machten. Beim Symposion finden wir, abgesehen von den gemieteten Tänzerinnen, z. B. das in Xenophons Convivium auftretende Kinderpaar, und wenn die Gäste getrunken hatten, ging hier oft ein ganz ordinäres Tanzen, auch der Häßlichen und Alten, an. Aber ganz im Gegensatz zu Rom kam das Tanzen auch in nüchternem Zustande bei Männern wie Pythagoras und Sokrates vor. Jener suchte dadurch Gesundheit und Beweglichkeit zu gewinnen, dieser, den man öfter beim Tanz überraschte, pflegte zu sagen, das Tanzen sei eine Übung für alle Glieder.

Pantomimik Zuletzt kam dann noch in der Kaiserzeit die Pantomimik, welche das spätere Altertum mit dem größten Vergnügen erfüllt hat; das große Hauptzeugnis für sie ist Lucians Schrift *de saltatione*. Nachdem wir bis dahin den Tatbestand der musikalisch orchestrischen Kunst in Kürze betrachtet haben, fragen wir nunmehr nach der Bedeutung, welche diese Künste für die Griechen hatten, nach ihrer Macht in der griechischen Anschauung.

Anknüpfung an den Mythos Die Größe dieser Macht geht vor allem schon daraus hervor, daß die Musik durchweg auf göttliche und urzeitliche Stiftung zurückgeführt wird, wie wir dies schon früher gesehen haben. In jeder Hinsicht, sagt Plutarch von der alten Musik, war sie feierlich, weil sie eine Erfindung der Götter war, und Apoll gilt ihm als Urheber der Musik überhaupt. Ganz eigentümlich aber war die ethische Bedeutung, die dieser Kunst zugeschrieben wurde, und von der alle Autoren erfüllt sind. Wir finden sie als Reinigungs- und Heilmittel bei Orphikern und Pythagoreern, und von Pythagoras selbst wird berichtet, daß er mit seinen Rhythmen, Liedern und Heilgesängen (*ἐπιφοδαίς*) sowohl seelische als körperliche Schäden geheilt habe. Aber auch noch Theophrast soll gesagt haben, sie heile viele Gebrechen von Seele und Leib, wobei durcheinander Ohnmacht, Beängstigungen, länger andauernder Irrsinn, Hüftweh und Epilepsie genannt werden, und zwar wird dies durch Vorspielen auf der Flöte zustande gebracht, und nach derselben Quelle heilte der Aristotelesschüler Aristoxenos, der große Musiker und Musiktheoretiker, durch die Flöte einen Irrsinnigen, nachdem dieser durch die Trompete nur in ärgere Tobsucht versetzt worden war.

Kathartische Wirkungen Früh wird auch das Erscheinen großer Meister bei musischen Agonen eine Lebensfrage für das betreffende Fest geworden sein. Ihr prächtig feierliches Auftreten daselbst schildert Herodot, der dergleichen noch erlebt haben muß, bei Anlaß Arions: wie er noch von den Schiffern (welche Griechen, also erstens Mörder von Mitgriechen und zweitens kunstsinnig sind) die Erlaubnis erbittet, in seinem ganzen Schmucke zu singen, und diese es gern gestatten, um den Gesang des besten Sängers von der Welt zu hören, und vom Hinterteil des Schiffes gegen dessen Mitte hintreten (offenbar, damit er völlig frei stehe), und wie er dann zur Kithara den Nomos orthios singt, ehe er den Sprung in das Meer tut. Bei den Musikaufführungen, zumal der Kitharöden, deren Kunst die anerkannteste gewesen zu sein scheint, strömte dergestalt alles ins Theater, daß von feindlicher Seite hierauf so gut wie etwa auch auf die Teilnahme an Volksversammlungen ein Plan gebaut werden konnte. Den Kitharöden Aristonikos von Olynth benützte der bekannte persische Feldherr Memnon wenigstens dazu, um während seines Spieles die Bevölkerungszahl

der bosporanischen Städte berechnen zu lassen, und ein gewisser Alexandros, Phrurarch von Aolis, mietete die besten Virtuosen aus Ionien, die Flötenspieler Thersandros und Philoxenos und die Schauspieler Kallippides und Nikostratos, und sagte eine große Aufführung an. Und, als aus den Nachbarstädten alles herbeikam und das Theater voll war, umstellte er es mit seinen Soldaten und Barbaren und fing die zuhörenden Männer, Weiber und Kinder und ließ sie nur gegen hohe Lösegelder wieder los. Dieses Publikum muß aber an das stillste Zuhören gewöhnt gewesen sein; denn, wie oben gesagt, bleibt es uns so noch ein völliges Rätsel, wie ein gegriffenes oder nur mit dem Plektron angeschlagenes Saiteninstrument mit seiner geringen Resonanz in den weiten Räumen hörbar blieb.

Ein überaus wichtiges Zeichen aber für die Bedeutung der Musik im griechischen Leben ist, daß sich die Literatur frühe mit ihr beschäftigte, während sie die bildende Kunst noch solange auf der Seite liegen ließ. Plutarch bezeugt, daß die meisten Platoniker und die besten Pythagoreer, auch Grammatiker und Harmoniker sich über die alte Musik und deren Verfall ausgesprochen hätten. Eine vielseitige schriftstellerische Tätigkeit über die Musik entfaltete der große Peripatetiker Aristoxenos aus Tarent, dessen erhaltene Schrift von den *Elementen der Harmonik* (*ἁρμονικά στοιχεῖα*) in drei Büchern eine eigentliche Theorie der Musik gibt, während seine verlorenen und nur aus Titeln und Fragmenten bekannten Werke sich mit der Rhythmik, den Instrumenten, der Geschichte der Musik und ähnlichen Themen beschäftigten.

Diese Beschäftigung der Philosophen mit dem Gegenstand wird uns aber leicht begreiflich, wenn wir bedenken, daß die Griechen von der Musik, und zwar von ihrer, uns so unvollkommen bemittelt erscheinenden Musik auf eine ganz rätselhafte, magische Weise affiziert wurden. Hier handelt es sich nun um ein ganz einziges Verhältnis, das sonst, wie uns scheint, in der ganzen Kulturgeschichte nicht mehr so dagewesen ist, nämlich um die innige Relation der Musik zur Erziehung und zum Staatswesen. Wir haben früher die besorgliche Art betrachtet, womit Sparta sich der Musik offiziell versicherte. Es bestand aber überhaupt eine starke Überzeugung von der politischen Seite der Kunst, und diese findet hauptsächlich bei Plato an der wichtigen Stelle de re publica III, 10 ff. ihren Ausdruck. Derselbe hält strenges Gericht über die Tonarten und die Rhythmen, welche in seinem Erziehungsstaat erlaubt sein sollen, und schreitet dann zu einem allgemeinen Satz über die ganze Umgebung des Daseins fort, wobei er die Identität von Schön gleich Gut und Häßlich gleich Schlecht als selbstverständlich festhält; und dann kommt das Spezielle über die Kunstpolizei, die er in seinem Staate für die Nahrung der Jugend nötig fände; die Hauptnahrung liege freilich immer in der Musik, weil Rhythmus und Harmonie am meisten in das Innere der Seele drängen und am festesten darin hafteten. Änderungen in der Musik aber ziehen, wie es an einer anderen Stelle (IV, 3) heißt, die größten Änderungen im Staate nach sich, und darum sollen die Wächter seines Idealstaates ihre Festung auf dem Grunde der Musik errichten.

Solche Aussagen lassen auf eine enorme Erregbarkeit auf einem Gebiete schließen, worin jetzt der ganze Okzident, und selbst der Süden, stumpf erscheint, und von hier aus begreifen wir dann nicht nur die allgemeine Empfindlichkeit für alle Kunst, sondern speziell auch die Möglichkeit der großen dionysischen Erregung, welche bei den Griechen periodisch wiederkehrte.

Vor allem sollten, wie wiederum Plato ausführt, die Gattungen nicht vermischt werden. Hymnen, Klagegesänge (*θρήνοι*), Päne, Dithyramben, kitharodische Melodien sollten ihren besonderen Charakter wahren, und man sollte den der einen Melodie nicht für einen Anlaß brauchen, wo die andere am Platze war. Der Entscheid, ob darnach gehandelt werde, und auch das Recht zu strafen, sollte, wie in der guten alten Zeit, nicht bei dem unmusischen Geschrei der

Beschäftigung
der Philosophen
mit der Musik

Relation zu
Erziehung und
Staatswesen

Platos
Forderungen

De legg. III, 15

Menge, sondern bei den Gebildeten stehen, welche unter völliger Stille das Aufgeführte bis ans Ende durchhörten. Auch Plutarch bemerkt, indem er von diesem Beharren auf dem einmal Gewonnenen spricht, welches keine beliebigen Wechsel der Melodien und Rhythmen gestattete, die musikalischen Weisen hätten nicht umsonst Nomoi (Gesetze) geheißen. So konnte sich die alte Musik in ihrer Beschränkung auf wenige Saiten in ihrer Einfachheit und Feierlichkeit behaupten, und zwar in geflissentlicher Abstinenz, da den Künstlern reichere Mittel wohl bekannt gewesen wären, und die früheren (sehr mäßigen) Neuerer hielten sich alle innerhalb des Schönen (*καλός τύπος*). Auch die Poleis, welche ihre Gesetze am besten bewahrten, — Plutarch nennt Sparta, Mantinea, Pellene, Plato Sparta und Kreta — hielten lange streng an der alten Musik fest.

Widerstreben
gegen
Neuerungen

Das Widerstreben gegen musikalische Neuerungen findet seinen deutlichsten Ausdruck in der Geschichte von dem Kitharöden Timotheos von Milet, dem sein Instrument, weil er die Zahl der Saiten von sieben auf elf vermehrt hatte, von den Spartanern weggenommen und in der Halle Skias aufgehängt worden war. Aber dieser Konservatismus war damals (Timotheos starb alt, 357 v. Chr.) selbst für die Spartaner zu spät, und vom Ende des Peloponnesischen Krieges an herrschte das, was Plato als Theatrokratie bezeichnet, zum Schaden der Poesie und des ganzen geistigen Zustandes von Griechenland. Die Zuschauerschaft war aus einer lautlosen eine laute geworden, als verstände sie, was in musikalischen Dingen schön sei und was nicht. Und wäre es nur wenigstens eine Demokratie freier Männer gewesen. Meister aber wurde der Dünkel aller, alles zu verstehen, der die Frechheit des Urteils im Gefolge hatte. Schuld waren die Dichter selbst, welche in wilder Begeisterung (*βακχεύοντες*) und der Sinnenlust (*ἡδονή*) über Gebühr folgend Threnen mit Hymnen, Päane mit Dithyramben mischten, den Kitharliedern Flötenlieder nachbildeten, kurz alles mit allem vermengten und aus Unwissenheit über die Musik behaupteten, dieselbe habe überhaupt kein System (*ὁρθότης*) und werde am richtigsten nach dem Genusse des Hörers beurteilt, möge dieser etwas taugen oder nicht.

Der Verfall

Jedenfalls hatte in dieser Musik, welche nicht männlich, göttlich und den Göttern wohlgefällig war, sondern als eine entkräftete (*καταργυία*) und geschwätzig vor die Zuschauermassen gebracht wurde, nicht mehr die Poesie den Vorrang; dafür wurde das Instrumentale sehr mächtig, wie denn berichtet wird, daß von Melanippides an die Flötenspieler nicht mehr vom Dichter ihren Sold empfangen und also nicht mehr unmittelbar von diesem und dem Dirigenten abhängig waren. Ein besonders kritisches Phänomen war wohl auch das Zunehmen des Virtuositums, welches von dem Ruhm früherer Sänger wohl zu unterscheiden ist, als Riß in den großen früheren Betrieb der Musik. So wie der einzelne Schauspieler jetzt als Pantomimiker oder als Einzeldarsteller von Rollen einen isolierten Ruhm und großen Gewinn erwartet, so war dies jetzt auch beim einzelnen Musiker der Fall.

Überwiegen
des
Virtuosentums

Diese Entwicklung war eine unaufhaltsame. Wenn auch ein Künstler anfänglich seiner Neuerungen wegen verspottet wurde, so mochte er sich daran erinnern, wie prophetisch Euripides dem Timotheos in einem solchen Falle einst Mut eingeschrieben hatte, indem er ihm sagte, das Publikum werde ihm bald zu Füßen liegen. Plato läßt einen Athener den Verderb, den er notwendig tadeln muß, als unheilbar und weit vorgeschritten bezeichnen; Aristoxenos aber, der erste Musikhistoriker, in der zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts, ist schon ganz laudator temporis acti. Er sagt: *Da die Zuschauermassen zu Barbaren heruntergekommen sind und diese vulgäre Musik in große Verderbnis geraten ist, erinnern wir uns nur noch zu wenigen unter uns, wie die Musik einst war* (Athen. XIV, 31).

De legg. II, 6

IV. DIE POESIE AUSSERHALB DES BLOSSEN HEXAMETERS

1. Allgemeines

Es kann bei den Griechen eine Zeit gegeben haben, da außer dem Epos und den beiden Gattungen, die Hesiod vertritt, nur Volksmelodien mit Refrains vorhanden waren. Auf diese mythisch-epische, religiöse, festliche, jahreszeitliche Kunst hin entstand die griechische Lyrik dann als eine völlig spontane Schöpfung, nicht wie die abendländische, welche allermindestens den lateinischen Kirchenhymnus zum Präzedenz hatte. Die Elegie kann als eine sehr große Neuerung, als eine Art Abfall erschienen sein.

Der stärkste Gegensatz zur griechischen ist die heutige Lyrik. Diese kennt absolut keine äußeren Schranken und kein Gesetz als das, welches sie für sich selbst sucht, und sucht ferner von dem Gedruckten aus ihren Weg zu den Genießenden; die griechische dagegen war durch ihre Verbindung mit Gesang, Geselligkeit, Instrument und Tanz an eine umständliche Lehre und äußere Ausübung gebunden, so daß sie unmöglich in alle Lüfte zerstäuben konnte.

Unsere Betrachtung der griechischen Poesie macht nicht den Anspruch einer übersichtlichen Literaturgeschichte; wir haben es nur mit der Poesie als einer freien Äußerung des Lebens und als einer nationalen Kraft zu tun. Die Nation, die einzelnen Stände nehmen je nach Zeit und Gegenden den verschiedenartigsten Anteil daran und der Akzent liegt bald da, bald dort. Von den epischen Rhapsoden abwärts gerät die Dichtung in die verschiedensten Hände; aber sie bleibt hohe Kunst, die Formen werden auf das äußerste respektiert, es dauert lange, bis man von der älteren zu einer neuen übergeht, und geschieht erst, nachdem schon aller mögliche Inhalt in die vorhergehende gegossen worden ist. So wächst sich die Poesie langsam und konsequent aus; die einzelnen Gattungen lösen sich ab, wenn die Stunde ihrer Reife gekommen ist; keine auswärtige Literatur, keine Religion mit auswärtigen Urkunden tritt störend dazwischen: so ist denn auch in der Darstellung die Aufzählung nach den Formen eine unvermeidliche.

Eine große Anzahl von Dichtern genoß eine Zelebrität von Anfang an und behauptet sie auf die Dauer, indem auch ihre Verflechtung in die Schicksale und Taten der Zeit ihnen nichts von ihrer Unvergänglichkeit benahm. Ihre Dichtungen wurden früh und gewiß sehr vollständig gesammelt, und es ist nur Sache des Mißgeschickes, daß außer den Tragikern und Pindar so wenig gerettet worden ist. Die späteren Griechen waren im vollen Besitz ihrer poetischen Urkunden und empfanden dieselben mit dem Bewußtsein einer darin vollzogenen Entwicklung.

Poesie und Volkstum, ja Poesie und Bürgertum entsprachen sich noch. Für diese Dichtung gab es noch keine Trennung zwischen Gebildeten und Ungebildeten; jedem Freien war sie selbstverständlich zugänglich; von ihrer ursprünglichen Grundlage, dem Mythos, wußten arm und reich gleich viel, ebenso wie der Kultus eine Sache jedermanns war. Und dabei war sie doch eine hohe Kunst.

2. Die Elegie

Gewiß gab es in der Volks- und Religionspoesie populäre alte Formen verschiedener Art, aber bis ungefähr 700 v. Chr. war die einzige Kunstform, in welche sich alles schmiegte, der Hexameter, dem sich ja auch Hesiod unterordnete.

Langsam entstanden die neuen Formen; aber die Griechen hielten dafür das Vorzügliche künstlerisch fest. So war es mit den beiden Gattungen der Fall, die sich nun fast zugleich erhoben, der Elegie und dem Jambus. Jene, der wir uns nun zuwenden, hatte zur Voraussetzung,

*Vergleichung
mit der moder-
nen Lyrik*

*Allmähliches
Sich-Auswach-
sen der Poesie*

*Zelebrität ein-
zelner Dichter*

*Allgemeine
Zugänglich-
keit der Poesie*

*Die Form
der Elegie*

daß sich mit dem Hexameter sein wunderbares Gegenspiel, der Pentameter, zusammenfand zu derjenigen Verbindung, welche *Elegeion* hieß, hiernach erhielt dann das ganze Gedicht den Namen *Elegeia*, denn man benannte die Gattungen der Poesie gerne nach der metrischen Form und überhaupt nach der äußeren Gestalt; diese Formen aber wurden, sobald man einmal die Wahl zwischen mehreren hatte, mit feinsten Rücksicht auf die Art der betreffenden Empfindung und den Zustand der Seele gewählt.

Begleitung
durch die Flöte

Ihr Inhalt

Zur Elegie gehörte — d. h. wenn man sie sang und nicht bloß rezitierte — immer und ausschließlich die Flöte; als die eigentliche Stelle für ihren Vortrag gilt das Gastmahl, zumal dessen letzter Teil, der Komos. Ihr Inhalt ist jede erregte Stimmung und ja nicht etwa nur Klage oder vollends Liebesklage. Die Ereignisse und Zustände der Gegenwart wecken in dem Dichter bald Hoffnung, bald Furcht und bestimmen ihn zu Vorwürfen oder Ratschlägen. Das Erhaltene hat vorwiegend paränetischen Charakter, zum bloßen Gnomischen leicht gedämpft; diese Dichtung spricht schön und bequem, nicht großartig abrupt, wie die späteren lyrischen Formen.

Kallinos,
Tyrtäos

Gleich von Anfang an haben wir Reste von sehr bedeutender Art übrig: den schönen Aufruf des Kallinos zur *Tapferkeit* und die *Gesetzlichkeit* sowie die *Mahnungen* des Tyrtäos. Es sind dies Gedichte von großer typischer Wirkung, bestimmt auf Feldzügen abends im Lager nach dem Pöan durch einen besonders geschickten Krieger vorgetragen zu werden, der dafür eine größere Portion Fleisch bekommen mochte. Der Lakonismus gestattete keine sogenannte patriotische Beredsamkeit, dafür aber diese gewissermaßen patentierte Elegie. — Kriegszeiten

Archilochos

Fr. 6

besangen auch die Elegien des Archilochos, von denen sehr schöne Fragmente erhalten sind, darunter das ionisch leichtsinnige Urbild des horazischen: *relicta non bene parmula*. Daneben kommt auch die Freude des Gelages und der Liebe und die Trauer um Verstorbene zum Ausdruck; eine Elegie wie die auf die im Meere untergegangenen Freunde wurde wohl etwa beim

Fr. 9

Leichenmahl vorgetragen; von einem Threnos ist sie wohl zu unterscheiden. — Als dann Ionien den Lydern unterlag, nahm diese eminent ionische Dichtungsart mehr die Wendung zum Genuß und zur Liebe. Diesen Übergang bezeichnet Mimnermos, der neben der kriegerischen besonders

Mimnermos
(630—600
v. Chr.)

die erotische Elegie pflegte. In den von ihm erhaltenen Fragmenten überwiegt die wehmütige Betrachtung der Kürze und Hinfälligkeit des Lebens so, daß man an den Koheleth erinnert wird; es sind Aufforderungen zur Freude mit dem dunklen Hintergrund der Unsicherheit. —

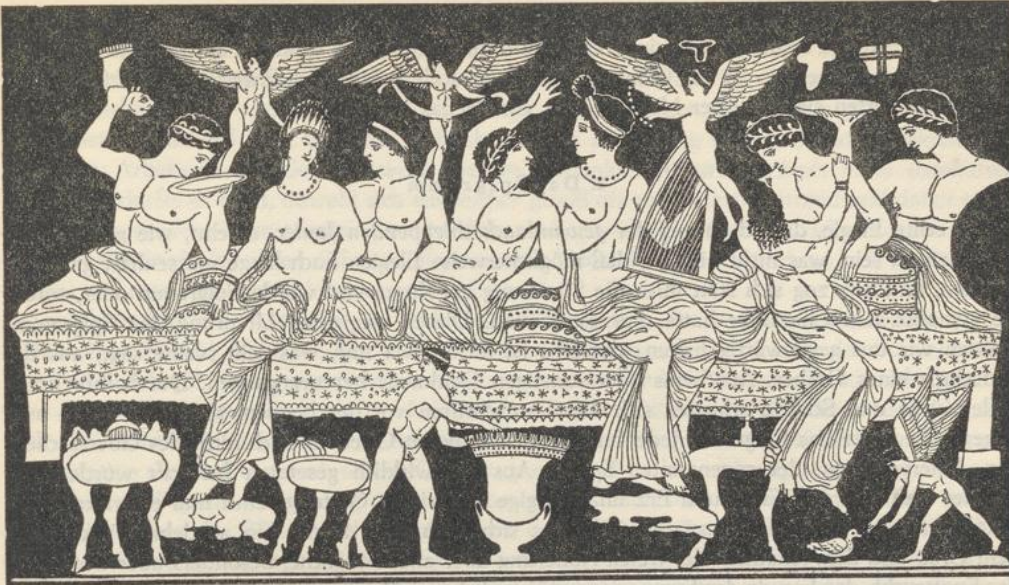
Solon

Später legt Solon alle Seiten seines bewegten Lebens in die Elegie hinein, vor und nach seiner Gesetzgebung, in den verschiedensten Tönen, des Aufrufs, der Warnung, der Betrachtung und der Freude.

Theognis
(um 500
v. Chr.)

Ein rätselhafter Dichter ist Theognis von Megara. Manches in den etwa 1400 von ihm erhaltenen Versen ist fragmentarisch, und daß die Sachen in richtiger Ordnung stehen, ist nicht zu behaupten; in vielen Fällen wird man sich sagen, daß das betreffende Stück von Anfang an nur als kurzer Spruch gedichtet und kein Fragment sei. Solche Gedichte lesen sich nur eben fragmentarisch, ähnlich wie Hesiods *Werke und Tage*, und die Erklärung für die Kürze liegt oft darin, daß die satte Lebensbitterkeit, die in einem oder zwei Distichen hinlänglich zu Worte kommt, dem Theognis den möglichen elegischen Faden abschneidet.

Eigentlich elegisch sind zunächst (am Anfang) einige Proömien an Götter, welche wohl Anfänge von Elegien sein könnten; sodann die schwermutsvollen Eifersuchtsanreden an seinen jüngeren Freund Kyrnos, welche man schon als Episteln bezeichnen könnte, wie denn überhaupt aus der Elegie, sobald der Angeredete nicht mehr als anwesend gedacht ist, und vollends wenn kein Leidenschaftsverhältnis zu ihm obwaltet, die poetische Epistel wie von selbst entsteht. Die sympotischen Stücke sind zum Teil wohl wirkliche Anreden bei Gelagen. Wir erinnern



Nächtliches Symposion mit Psalterien und Hetären (Vasengemälde von S. Agata de' Goti. Museum, Neapel)

an das Gedicht, wo er sich als betrunken bekennt, und an das, wo er den Mittelweg zwischen dem Nichts und dem Allzuviel sucht, ferner an die Sachen aus der Zeit des Perserkrieges, z. B. die Gebete um Rettung der megarischen Gemütlichkeit, die Anrede an den Wein, das Weingeschenk, die Entschuldigung, den Entschluß zum Wohlleben, solange es hält, den Vorschlag zur Pause beim Gelage, die Reihe von Distichen. — Die Erotika (von 1231 an) sind zum Teil ganz gewiß von ihm, und wirklich Fragmente von Elegien, auch wohl zum Teil ganze Elegien; jedenfalls ist das meiste alt und von den ähnlichen Gedichten der Anthologie verschieden.

Schön ist die sympotische Elegie, die Xenophanes für ein Opfer mit Gelage verfaßt hat, von wo er nur wünscht, daß jeder noch ohne Hilfe heimkomme. — Mit Kritias dagegen kommt dann die Aufzählung als rhetorische Verfälschung der Poesie auf, was sie im älteren Epos nicht war; er führt eine Anzahl von Erfindungen nach Gegenden an, um zuletzt zu sagen, die Siegerin von Marathon (Athen) sei die Erfinderin des Tongeschirres, des Kindes von Scheibe, Ton und Kamin. Sehr viel schöner ist das in Hexametern verfaßte Fragment des Kritias über Anakreon; aber die innere Notwendigkeit der Elegie mochte schon damals im Schwinden sein.

Lauter Aufzählung zum Ersatz für den fehlenden inneren Drang fand sich denn auch bei Antimachos, und zwar in der berühmten Elegie auf seine verstorbene Geliebte Lyde, wo alles mögliche mythische Unglück zusammengestellt war. Mit Krates spätestens meldet sich dann die Parodie; erhalten ist eine solche auf die Elegien Solons. — Von den eigentlichen Alexandrinern erwähnen wir Alexander von Ätolien, einen Dichter der tragischen Pleiade, dessen elegische Fragmente in sehr dunklem Ton gehalten sind, und den für uns nur durch kleine (wenn auch viele) Fragmente repräsentierten Kallimachos, für den Ovid bekanntlich das Wort hat: Quamvis ingenio non valet, arte valet. Als Kunstimitation lebte die Elegie freilich in Alexandria wieder auf, ein

Xenophanes
Kritias

Antimachos

Krates

Alexander

Kallimachos

Tibull und Properz
echtes Leben gaben ihr aber doch erst die Römer wieder, zu deren innerstem Wesen sie paßte, Tibull und Properz dichten wieder individuell und momentan, und wenn sie auch von den Alexandrinern gelernt haben, so ist das Originale bei ihnen doch außer allem Zweifel; ihre außerordentliche Kraft hatten sie von ihrer Nation, nicht von Hellas her.

3. Das Epigramm

Verhältnis des Epigramms zur Elegie
Die echte Elegie, die Schöpfung der *gewandnachsleppenden Jonier*, scheint, wie gesagt, früh erloschen zu sein, was nicht hindert, daß möglicherweise Elegien noch lange massenhaft gedichtet wurden, und nun zog sich statt ihrer die Stimmung ins Kurze und wurde Epigramm oder, sofern sie sympotischen Charakter hatte, kurzes Skolion. Diesen elegischen Ursprung des Epigramms müssen wir uns gegenwärtig halten; dasselbe ist nicht etwa nur, was sein Name sagt, aus der Aufschrift eines Grabes, Anathems oder sonstigen Denkmals hervorgegangen. Durch ihre kraftvolle Kürze und Schärfe schieden sich diese Aufschriften vor der bequem redenden Elegie aus; dagegen bedurfte das Epigramm jedenfalls bei den früheren Griechen noch nicht des Überraschenden, Unerwarteten, der sogenannten Spitze. Aus der wirklich gesetzten Inschrift wurde dann mit der Zeit eine von Stein und Erz unabhängige literarische Gattung. Und nun entwickelte das Epigramm eine wahre Proteusnatur, indem es sich nach allen Seiten hin ausdehnte und außer dem Grab und dem Anathem der freien Äußerung über alles Mögliche, besonders aber der Liebe, der Spottsucht, der Freude des Symposions, diente. Schon früh war es ein freies Gefäß des griechischen Esprit, und wie sehr es als solches dem Geiste der Nation entsprach, erhellt schon daraus, daß es nahezu das zäheste Leben bewiesen hat, bis tief in die byzantinische Zeit hinein.

Aufschriften
Berühmt als Epigrammendichter war erst Simonides von Keos, der ältere Zeitgenosse des Pindar und des Äschylos, und gerade bei diesem, der auch in der Elegie groß war und in dieser z. B. die Gefallenen von Marathon und von Plataä gefeiert hat, zeigt sich der Zusammenhang beider Gattungen, indem viele seiner sogenannten Epigramme eher wie Fragmente von Elegien als wie Grabschriften erscheinen. Schon seine echten Epigramme aber repräsentieren alle späteren wesentlichen Schattierungen. Von ihm ist bekanntlich die Thermopyleninschrift: *Melde, o Fremdling, den Lakedämoniern, daß wir hier liegen, weil wir ihren Satzungen gehorchten*. Wie hier, so zeigt sich auch anderwärts die anfängliche Kraft des Epigramms sehr vollständig. Auch mehrere seiner Privatepitaphien sind innig und schön, wie das Distichon auf das Grab eines Gemordeten und die Anrede des sterbenden Töchterchens, welches die Mutter bittet, dem Vater ein anderes Kind zu gebären.

Simonides
Einige Distichen für Agonalsieger sagen nur möglichst gedrängt den Ort der Siege, die Kampfesart, den Namen und die Heimat des Siegers; andere für Kunstwerke verfaßte enthalten Angaben von Künstlernamen, entweder ohne weitere Zutat oder auch mit Selbstruhm oder gar mit der höchst prosaischen Nennung des dem Künstler gezahlten Honorars. Neben dem epitaphischen und anathematischen Epigramm ist aber bei Simonides auch der freie Scherz (*παρῳδιον*) und der Spott schon vertreten; ja auf seinen Feind Timokreon gestattet er sich schon eine parodistische Imitation der feierlichen Grabschrift.

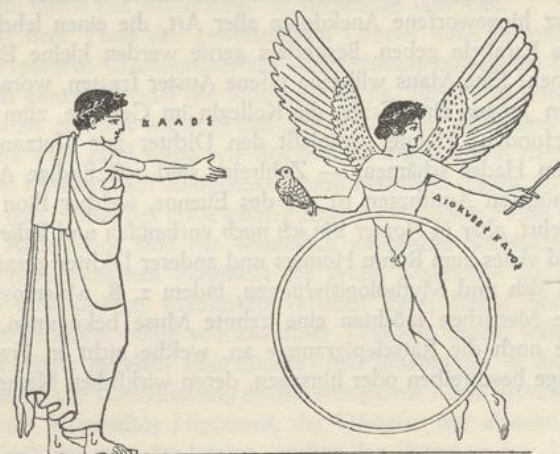
Äschylos, Euripides
Nach diesem Blicke auf den vielseitigen Dichter erinnern wir nur im Vorübergehen an die Grabschrift mit Erinnerung an Marathon, die Äschylos für sich selbst verfaßte, an das unübertreffliche Epigramm des Euripides, der den Helios anruft, ob er je schon so etwas gesehen, wie den Tod von Mutter und drei Kindern an einem Tage, an die Epigramme Platos, bei dem die Grabschrift auch schon zum bloßen schönen jeu d'esprit wird und Witze, Liebesepigramme und

Plato

Wortspiele, auch zwei Naturbilder schon völlig den Stil der späteren Anthologie zeigen, um uns nunmehr dem Hauptdepositum von Epigrammen, das wir besitzen, eben dieser Anthologie, zuzuwenden.

Vor allem ist auch hier wieder von den Grabschriften zu sprechen. Die Beziehung zu den Toten war vielleicht bei den Griechen um so viel inniger, als man über das Jenseits unklar war. Der Stein kostete nicht viel, weil er keiner architektonischen Einfassung bedurfte, und so bekam auch die arme Arbeiterin ihr Gedicht, wenn sie ein Andenken hinterließ. Auch eines namhaften Dichters bedurfte es nicht, obwohl sich ein solcher gewiß oft gerne dazu verstand und damit einen im Stein dauernden Ruhm erlangen konnte, denn auch gewöhnliche Leute in Hellas konnten einen schönen Ausdruck für ihren Schmerz finden; was Behandlung und Metrum sei, wußte man darum, weil man von Homer her viel auswendig wußte.

Bezeichnend ist nun besonders die Wahrheit und Offenheit, die aus den Grabschriften spricht. Neben dem ruhigen Blick auf das (noch leer stehende) eigene Grab kommt der Schmerz über den Tod der Angehörigen ungescheut zu Worte; man darf herzhaft über das Schicksal klagen und jammern und hat gegen das furchtbare Leiden keine Ergebenheitsmiene nötig. Andererseits geschieht auch das Glücklichpreisen solcher, denen es gut gegangen ist, höchst unbefangen, so daß man die Taxation des Lebens und seines Glückes ganz deutlich kennenlernt, und der genossenen Erdenlust wird gerne Erwähnung getan. Schon relativ früh schleicht sich dann auch für berühmte Menschen das Bild ein, wie sie sich unter den Seligen befinden und wen sie dort treffen mögen, während gewiß erst spät der Heidenhimmel auftaucht, da die Seele, des Leibes ledig, zu den himmlischen Pfaden emporschaut oder im Himmel ihren Sitz suchen geht, allwo Orpheus und Plato sind. Dafür nimmt natürlich der Hades einen breiten Raum ein, ohne daß vom dortigen Wiedersehen viel die Rede wäre; nur Mutter und Kind denkt man sich auch hier gerne vereinigt. Daneben kommt auch die Negation jeglichen Fortlebens im Hades vor.



Ganymed und Eros (Nolanische Diota. Vorder- und Rückseite)

Unerschöpflich ist das Epigramm, sofern es sich an die Elegie anlehnt und erotischen, sympotischen, spöttischen Inhalt hat. Hier kommt seine natürliche Neigung zur Antithese zur Geltung, wozu schon die Form des Distichons einlädt; es kann die süßeste Lyrik enthalten, aber ebensogut und mit ganz besonderer Prägnanz durch die Paarung von Gegensätzen den Witz und Hohn

Das erotische,
sympotische
und spöttische
Epigramm

ausdrücken, es kann schildern und stechen und hat so mit der Zeit neben seinen vielen anderen Funktionen auch die des archilochischen Jambus übernommen. Die Komik war ihm durch die schöne, feierliche Form sehr erleichtert, welche jeden Augenblick an Homer und die Elegiker anklang, während der Inhalt den geraden Gegensatz dazu bilden mochte. Selbstverständlich spielt auch das Wortspiel — freilich bisweilen bis ins Frostige — eine große Rolle. Gerne kleidet sich der Spott in die scheinbare Verteidigung: *Man sagt, du habest deine Haare gefärbt, o Nikylla, während du sie doch rabenschwarz gekauft hast.*

Ruhige Welt-
betrachtung

Neben diesem Epigramm, von dem wir nicht wissen, wie oft es zur direkten anonymen Invektive gegen Personen gedient haben mag, steht dann, gleichfalls aus der Elegie abzuleiten, das zum Teil völlig gnomische Epigramm der ruhigen Weltbetrachtung. Eine Menge von Urteilen über Leben, Schicksal und Sittlichkeit wird so ausgesprochen, bisweilen abstrakt, oft auch mit Anlehnung an irgendeinen Namen. Treffliches bietet Lucian in epideiktischen Sätzen wie:

*Nimmer ist Eros der Frevler am Menschengeschlechte, die wilden
Triebe des Menschengeschlechts stecken sich hinter den Gott.*

Er kann sogar ganz religiös sein, wenn ihm zu trauen wäre:

*Mag unziemliches Handeln den Menschen entgehen, den Göttern
Schon im Gedanken daran sicher entziehst du dich nicht.*

Epideiktisches
Epigramm

Epideiktisch ist also zunächst im Epigramm der eigentliche Sinnspruch, d. h. irgendein ins Kürzeste und Schönste gezogener Satz aus Moral, Leben, Beobachtung, der etwa auch in paränetischer Form als Anrede des Dichters an sich und andere gefaßt ist, wie wenn z. B. der nämliche Lucian einem anderen die Unbeständigkeit seines Glückes weissagt. Sodann kleine Genrebilder und kurz hingeworfene Anekdoten aller Art, die einen lehrhaften Zug haben und sich oft geradezu als Parabeln geben. Besonders gerne werden kleine Ereignisse aus der Tierwelt pikant beschrieben: Eine Maus will eine offene Auster fressen, worauf diese zuklappt; eine Schwalbe bringt ihren Jungen eine Grille, die Kollegin im Gesange, zum Futter; die über ihren Küchlein erfroren gefundene Henne veranlaßt den Dichter zur Nutzenanwendung, Prokne und Medea sollten sich im Hades schämen. — Zahlreich sind spitzfindige Antithesen in sachlichen Bildern; eine der schönsten Antithesen ist die des Euenos, welcher Ilion sagen läßt: *Asche der Zeiten hat mich verzehrt, aber in Homer bin ich noch vorhanden und habe meine ehernen Pforten noch.* Überhaupt wird vieles zum Ruhm Homers und anderer Dichter gesagt. Auch Exklamationen des Lesenden finden sich und Mythologisierungen, indem z. B. Mnemosyne beim Anhören der Sappho fürchtet, die Menschen möchten eine zehnte Muse bekommen. Endlich gehören dem epideiktischen Genre noch die Rätslepigramme an, welche nicht in Frageform gefaßt zu sein pflegen, sondern Dinge beschreiben oder hinsagen, deren wirklichen Namen oder Bedeutung man erraten muß.

4. Der Jambus

Ursprung der
Invektive

Die holde Anmut der bisherigen daktylischen Poesie wird vom VII. Jahrhundert an durch eine herbe, von Anfang an der persönlichen Invektive dienende Form, den Jambus, geschnitten. Daß die Invektive bei den Griechen sich diese Form fand, wird damit entschuldigt, daß *auch der strafende und herbe Ton an seiner Stelle sein könne, wenn er von einer erhebenden großartigen Vorstellung der Dinge, wie sie sein sollten, ausgehe.* Sehen wir also davon ab, der künstlerischen

Berechtigung auch eine sittliche beizugesellen und geben wir einfach zu, daß die Schmähung von Individuum gegen Individuum zur Kunstgattung erhoben wurde. Wir wüßten nicht, daß irgendein altes Volk ähnliches gehabt hätte; später hat die Sirventese bei den Provenzalen diesen Ton wieder angeschlagen.

Mehr schon als mit der Komik der alten Poesie war der Jambus mit den Spottreden verwandt, die bei großen Festen und Weißen, wie den Eleusinien, üblich waren und in den Fröschen des Aristophanes nachgebildet sind. Auch dies Neckten und Spotten hieß Jambos. In die Literatur aber wurde diese Gattung durch Archilochos von Paros eingeführt, einen Dichter, von dessen Eigenart wir uns leider kaum einen genügenden Begriff machen können, da von seinen iambischen Fragmenten nur ganz wenige Zeilen zu der gewöhnlichen Charakteristik passen; vielleicht mochten ihn die späteren Literatoren nicht mehr gerne zitieren.

Eine sehr hohe Stellung nimmt Archilochos in der Geschichte der poetischen Formen ein. Seine Metren sind, je nachdem der schwächere Takteil voran- oder nachtritt, der Jambus und der Trochäus. Beide haben leichten und raschen Gang, der Jambus dient mehr dem Ausdruck des Zornes und der Bitterkeit, in den Trochäen sieht O. Müller eine Mittelgattung zwischen dem Jambus und der (von Archilochos ebenfalls kultivierten) Elegie, so daß sie weniger Schwung und Adel der Empfindung und mehr den Ton des gemeinen Lebens haben als diese. Die Verse aber waren der aus drei Dipodien bestehende iambische Trimeter und der aus vieren bestehende trochäische Tetrameter. Beide haben sich durch alle Zeiten als die gesetzmäßigen Formen bestimmter Arten der Poesie erhalten, schon Archilochos aber hat sie so vollkommen gebildet, daß später nichts Wesentliches mehr daran zu bessern war.

Was den Vortrag betrifft, so wurden die Jamben im allgemeinen nicht gesungen oder doch noch nicht eigentlich gesungen, sondern rhapsodiert. Das Saiteninstrument, das zur Begleitung der Jamben diente, war wohl schon seit Archilochos die dreieckige Jambyke.

Archilochos hielt sich dem Tone des gewöhnlichen Lebens nahe in vielfach wirklich rauhen Redeweisen, welche die späteren Grammatiker zur Aufzeichnung eingeladen haben, und auch seine Nachfolger führen einen ganzen Trödel des äußeren Lebens, zumal des Essens, und viel Lokales mit sich; dabei mag daran erinnert werden, daß der Jambus an sich schon nach Aristoteles der gewöhnlichen Rede nahe war. Und wenn wir uns nun überhaupt nach dem Grunde der großen Wirkung dieses genialen Lästerers auf Zeitgenossen und Nachwelt fragen, so möchte es im ganzen darauf hinauskommen, daß in ihm der erste scharfe Realist mit vollem Hohn unter die Poeten trat.

Die Nachfolger des Archilochos sind der wesentlich gnomische Simonides von Amorgos, von dem wir außer einem pessimistischen Fragment die große allgemeine Satire gegen die Weiber haben, während seine individuellen Invektiven verloren sind; ferner Solon, dessen treffliche politische Jamben teilweise schon völlig wie aus einer Tragödie tönen, während ihr Inhalt ganz gut auch in elegischem Maße gegeben sein könnte; hier sowohl als in den munter spaßenden Trochäen findet sich, soweit die Überlieferung reicht, wenigstens keine persönliche Invektive. Diese pflegte dafür so giftig als Archilochos Hipponax, der Schöpfer des absichtlich unschönen Hinkjambus (*τρίμετρος σκάζων*), der statt des letzten Jambus den Spondeus hat. Daneben übte er auch die allgemeine Sittensatire, indem er das Leben realistisch von der törichten Seite schilderte.

Mit der Zeit wird dann der Jambus das Gefäß für alles mögliche, so gut wie der Hexameter und das Distichon. Das Gnomische wurde wesentlich in diese Form geprägt, zumal seitdem der Trimeter der Vers des dramatischen Dialoges geworden war und durch Euripides und die neuere Komödie seine dramatisch sententiöse Ausbildung erhalten hatte. Von dieser späteren gnomischen Verwendung geben uns z. B. die Trimeter des Zynikers Krates eine Vorstellung.

*Archilochos**Metren des Archilochos**Art des Vortrags**Realismus**Simonides von Amorgos, Solon, Hipponax**Spätere Jambik*

Öffentlichkeit
der Poesie als
Kultur-
bedeutung

Ehe wir zu den höheren Formen der Lyrik übergehen, wollen wir hier die Frage zu beantworten suchen, warum Poesie, Musik und Tanz der Griechen ein unumgänglicher Teil ihrer Kulturgeschichte sind. Für uns ergibt sich folgendes:

Von Anfang an an Vorbild und Geschenk der Götter geknüpft, sind sie ein selbstverständlicher Besitz der Nation oder allermindestens einer ganzen Polis und nicht bloß einer Schicht von Gebildeten; sie sind öffentlich.

Vom Aöden geht ihr Betrieb auf den Rhapsoden über; aber auch jetzt dauert die äußerste Bemühung der Nation fort, ihren ganzen Mythos und besonders Homer in der Tradition festzuhalten, und auch später, als alles Hexametrische künstlich und gelehrt fortgesetzte und nachgebildete Literaturgattung geworden ist, dauert gewiß soviel als möglich noch das öffentliche Rezitieren.

Wir haben uns ferner an den langen und ersten Zusammenhang der Dichtung mit der Musik zu erinnern. Solange als möglich war auch hier alle Mitteilung und Tradition eine mündliche. Die Massenhaftigkeit aber des öffentlichen Consumos bei Götterfesten und anderen festlichen Gelegenheiten (neben den noch immer rezitierenden Rhapsoden) ist eine enorme; und auch wo nicht die Öffentlichkeit, sondern die Geselligkeit das Medium ist, bildet sich dennoch ein populärer Ruhm: Elegiendichter werden weit und dauernd bekannt.

Die dorische
und die äolische
Lyrik

Das Entstehen einer reicher bewegten, vielgestaltigeren Lyrik ist als kulturgeschichtliches Faktum vom VII. Jahrhundert an zu verfolgen. Schon vom alten Volksgesang wird sie wohl die strophische Form übernommen haben; dieser wird, indem er seine Melodie einige Male wiederholt, früh auf stropfenähnliche Gebilde verfallen sein. Nun aber treffen wir von Anfang an auf zwei Hauptrichtungen: die dorische Lyrik des Chorgesanges und die äolische individuelle Lyrik. Jene wird zuerst bei den Dorern im Peloponnes und in Sizilien höher ausgebildet, um sich dann über ganz Griechenland zu verbreiten. Ihre Sprache ist ein gemäßigter Dorismus oder vielmehr der epische Dialekt mit dorischer Zutat; sie wird von Chören gesungen, die sich rhythmisch bewegen, und es herrscht ein umfassender künstlicher Strophenbau, der durch die Bewegungen des Chores insofern auch dem Auge verdeutlicht wird, als dieser während der Strophe vorwärts geht, während der Antistrophe diese Bewegung zurückmacht und während der Epode stillesteht. Der rhythmische Bau ist äußerst vielartig; der Inhalt feierlich und meist öffentlich; Götterfeste, Feierung berühmter Bürger und Agonalsieger, Hochzeiten und Bestattungen verlangten Chöre, deren Inhalt nicht das Individuelle, sondern das von vielen Mitzuempfindende, Offizielle war. Die äolische Lyrik dagegen blühte in Kleinasien und besonders auf Lesbos; sie wurde durch einzelne vorgetragen, die sich mit der Lyra oder sonst einem Saiteninstrument und mit den angemessenen Bewegungen begleiteten, und setzte sich entweder aus gleichen Versen oder aus kurzen, überaus schön lautenden Strophen, etwa von drei gleichen und einem ungleichen Verse zusammen, die, wie die alkäische, sapphische usw., gleichmäßig und ohne Epode aneinandergereiht wurden. Während hier der rhythmische Bau sehr gleichartig ist, ist der Inhalt in Vorstellungen und Gefühlen die Seelensache des einzelnen, individuell im höchsten Sinne, auch wo er den Staat betrifft.

Äolische Lyrik

Alkaios (um
600 v. Chr.)

Die äolische Lyrik hebt für uns mit Alkaios von Mitylene an, von dem wir gerne wüßten, ob er der eigentliche Schöpfer der Odenform sei. Das Altertum kannte von ihm Lieder des Parteilampfes und Ermunterungen zu Krieg, Wein und Liebe, auch Hymnen, welche, soweit unsere hypothetische Rekonstruktion uns lehrt, stark episch gewesen zu sein scheinen. Seine Fragmente zeigen Verse und Strophen verschiedenen metrischen Charakters; er erscheint hier als ein Dichter von seltener Kraft und gewaltigem Feuer; denken wir nur an das schöne Fragment, wo er sein

Fr. 15

Haus als Arsenal schildert, oder an dasjenige, das zum Freudentrunk nach dem Tode des Tyrannen auffordert und dem Horaz das *nunc est bibendum* nachgedichtet hat. Seine Rechtfertigung wird dieser Dichter immer in seinem leidenschaftlich bewegten Gemüt haben; er besitzt daran das echte, das der lyrische Dichter haben muß.

Fr. 20

Seine Zeitgenossin ist Sappho, die er mit dem Worte anredet: *Dunkellockige, reine, süßlächelnde Sappho, ich möchte ein Wort sprechen und darf es nicht*. Daß die späteren Athener sie für eine Buhlerin hielten, kommt daher, daß ihre Naivität und die freiere äolische Frauenlebensweise (wie auch die der Dorerinnen) nicht mehr verstanden wurden. Den Jüngling, den sie liebte und besang, hat sie nie genannt; Phaon ist eine lesbische Märchenfigur, und ebenso ist der Sprung vom

Sappho (um
600 v. Chr.)

Kopf der Sappho (Goldmünze von Mytilene. Münzkabinett, Paris)

leukadischen Fels eine späte Fiktion. Sie war eine gelehrte Künstlerin so gut als ihre Rivalinnen Gorgo und Andromeda, wohl auch Lehrerin ihrer jüngeren Freundinnen, an die sie einige von ihren Liedern gerichtet hat; denn *musische Bildung und Grazie des Benehmens galten in diesen Verhältnissen als das Höchste*. Wenn auf einem schönen Relief zwei Frauen dargestellt sind, welche ein Musikinstrument halten, ohne darauf zu spielen, und einander dabei gegenseitig umschlingen, so mögen wir darin ein Bild für derartige Beziehungen zwischen musisch begabten Frauen sehen. Von dem Wenigen, das in einiger Vollständigkeit von ihr vorhanden ist, ist das herrliche Lied an Aphrodite das besterhaltene; das Altertum aber hatte von ihr neun Bücher lyrischer Lieder und außerdem noch Epigramme und Elegien; eine Nachbildung ihrer teilweise in Hexametern gehaltenen Hymnen ist Catulls *Vesper adest*. Als Schülerin von ihr galt eine berühmte, jung verstorbene Freundin, Erinna, deren Gedicht, die *Spindel*, 300 Hexameter umfaßte. (Vgl. Bergk, S. 375.)

Ungefähr von 540 bis 520 v. Chr. blühte Anakreon, ein Ionier aus Teos. O. Müller urteilt, *der Geist des ionischen Stammes sei in ihm alles tieferen Ernstes entblößt und betrachte das Leben nur als wertvoll, insofern es durch Geselligkeit, Liebe, Musik und Wein verschönert werde, der Dichter zeige nicht die tiefe äolische Glut, sondern es komme ihm auf den Genuß des Momentes an*. Er und Ibykos lebten am Hofe des Polykrates, nach dessen Sturze ihn Hipparch nach Athen holen ließ; auch bei anderen Herren mag er noch weiter gelebt haben. Seine (echte) Dichtung ist stark mit Bezügen auf Polykrates und dessen geliebte Knaben angefüllt, mit denen er jung zu sein wünscht. Ferner hat er Gedichte auf Hetären; auch ein Hohngedicht findet sich bei ihm, auf den von der Eurypyle ihm vorgezogenen Artemon. Die Sprache ist der des täglichen Lebens näher, der Rhythmus loser und freier, die Strophen willkürlicher; von ihm ist der kurze anakreonische Vers, der dann in den nachgemachten Liedern vorherrscht.

Anakreon

Daß nach Anakreon das individuelle griechische Lied verstummt sei, kommt uns nicht recht glaublich vor, da die Seele solches jederzeit hervorzubringen pflegt. Unser größter Verlust ist,

Verstummen
dieser Lyrik
für uns

daß wir schon von den berühmtesten individuellen Lyrikern so wenig mehr besitzen; aber hätten wir nur wenigstens die späteren und sekundären noch, von welchen jeder Name und jede Erwähnung fehlt!

Das Skolion

Zur individuellen Lyrik gehört endlich diejenige bestimmte Gattung von Trinkliedern, die von einer musikalischen Freiheit, welche man sich dabei erlaubte, Skolion, d. h. das Krumme, Verbogene, hieß. Man war beim Symposion mit Toasten noch nicht heimgesucht; dafür gab man die Lyra oder einen Myrtenzweig an der Tafel herum und reichte sie denjenigen einzelnen, von welchen ein gutes Lied oder ein Spruch zu erwarten war; wir haben es also mit dem Rundgesang als eigener poetischer



Trinkgelage (Vasengemälde. Antikenkabinett, Wien)

Bergk (S. 380
und S. 530, 22)

Gattung zu tun. Es sind meistens kurze Strophen, deren Rhythmen sehr verschieden, wesentlich aber die äolischen sind. Oft mochten sie von den Teilnehmern des Symposions gedichtet sein, aber auch die größten, zumal äolischen Dichter waren gerade für bekannte Skolien namhaft, von Terpander an, der (laut Pindar) diese Gattung sogar erfand. Das Skolion aller Skolien ist das schöne *Trinke mit mir und sei jung mit mir und liebe mit mir und trage mit mir den Kranz! Sei töricht mit mir und sei wieder weise, wenn ich weise bin!* Wir sehen hier in eine Fülle von Anmut hinein und können froh sein, daß uns eine Andeutung davon erhalten ist, wie ja auch die paar allerliebsten Reste von griechischer Volkspoesie, die sich erhalten haben, uns ahnen lassen, welcher Reichtum an Allerschönstem auf alle Zeiten verhallt sein mag.

6. Die chorische Lyrik

Die alten
Chortänze

Chortänze mit Gesang waren bei den Griechen überall alt und wurden besonders bei den Dorern leidenschaftlich geübt, lange wohl mit einfachen musikalischen Refrains, wie das Lied der Elirinnen an Dionysos und wie das olympische Siegeslied (mit dem *τήνελλα καλλίνικε*). Götterfeste, Siegespomp bei den Agonen, Vermählungen und Todesfälle waren die nie ausgehenden Hauptanlässe, und so entstanden beständig Prosodien, Hymnen, Hyporcheme, Parthenien, Päane, Hymenäen und Threnoi.

Aufschwung
durch die Ent-
wicklung der
Musik

Diese ganze Gattung nahm nun mit der großen Ausbildung der Musik (samt Rhythmik und Metrik) durch Terpander, Olympos und Thaletas (bei dem auch der Tanz ebenso wichtig ist) einen höheren und vielseitigen Aufschwung. Vorhanden sind freilich nur Überbleibsel, aber bei dem Aufwande, den die Polis und die einzelnen für diese Aufführungen machten, läßt sich ahnen,

wie groß der Betrieb war, und zwar wurde auch hier alles agonal; in Athen wetteiferten u. a. die Phylen in Chören, und die Choregie wurde eine wichtige Pflicht der Bürger. Überhaupt hatte jede bedeutendere Stadt, besonders im dorischen Peloponnes, ihre Chorlehrer (*χοροδιδάσκαλοι*), welche sich die Aufstellung und Einübung von Chören zur Aufgabe des Lebens machten, und so entstanden von all den genannten Gattungen neben den alten, einfachen und populären Formen, die sich auch noch erhielten, reiche Kunstformen. Dabei wurde die Metrik sich eines unermesslichen Reichtums bewußt, womit sie Dichtung, Musik und Tanz gleichmäßig durchdringen konnte; aber freilich haben wir hiervon nur die Dichtung.

Die Reihe der chorischen Dichter beginnt für uns mit Alkman, der in der zweiten Hälfte des VII. Jahrhunderts blühte. Er war der Sage nach ein Lyder, der als Sklave jung nach Sparta kam und dort freigelassen wurde. In der Musik konnte er schon auf Terpander und Thaletas fußen und macht dabei aber auch darauf aufmerksam, daß er Neues schafft. Den Chor behandelt er nicht, wie Pindar, als sein bloßes Organ, sondern spricht von ihm, zu ihm und mit ihm und läßt ihn auch im Plural sprechen. Von ihm gab es Chorgesänge der verschiedenen genannten Gattungen zur Feier von Göttern und Menschen — einem Parthenion, d. h. einem für Jungfrauen zu singenden Liede, gehört das größte Fragment an, welches erhalten ist —; doch war er auch Dichter von Liebesliedern, die wohl von einzelnen zur Kithar vorzutragen waren. Er bediente sich verschiedenartiger Verse und Strophen; sein Dialekt war der dorisch-spartanische, doch gar nicht unbedingt, sondern bisweilen fast episch, mit bloßem dorischen Anklänge.

Alkman

Auf Alkman folgt Stesichoros, ein Bürger des ionisch-dorischen Himerä auf Sizilien, aber von ozolisch-lokrischer Abstammung. Die wichtigste Neuerung, die von ihm berichtet wird, ist, daß er den epischen Stoff massenhaft in die chorische Lyrik einführte. Damit entsprach er einem dringenden Bedürfnisse; denn die chorische Lyrik jeglicher Gattung konnte, wenn sie nicht einförmig werden wollte, auf die Länge den Mythos nicht entbehren, sie mußte ein episches Element in sich aufnehmen. So finden wir denn bei Stesichoros Mythen von Herakles, Pelias, Meleager und aus dem thebanischen und trojanischen Kreise, auch pathetische Zeitereignisse.

Stesichoros
(643—560
v. Chr.)

Und nun sind von Stesichoros ein paar Fragmente von ganz supremen Schönheit erhalten, wie der Traum Klytämnestras und die wundervolle Stelle über Helios, wie er die goldene Schale, die Sonne, besteigt und nach dem anderen Ende der Welt hinüberfährt. Bei dieser Behandlung erhielt der Mythos ein zweites, lyrisch erhöhtes Dasein; natürlich aber ging der Dichter, da er das Lob einzelner Gestalten zum Gegenstande seiner Gesänge machte, auch sehr frei damit um, zumal bei der Gelegenheit, da er mit seiner eigenen Person in den Mythos verflochten erscheint.

Arion, ein Lesbier aus Methymna, bildete den (an sich uralten) Dithyrambos aus, indem er zuerst diese Äußerung dionysischer Erregung, deren Charakter von jeher jauchzende Lust und wilde Trauer gewesen war, zu Korinth in die Form des Chorgesanges brachte und ihr so ein kunst- und würdevolles Gepräge gab. Es waren kyklische Chöre, d. h. solche, die sich im Kreise um einen Altar bewegten, und hier herrschte nicht die Flöte, sondern die Kithar vor, wie denn Arion der größte Kitharöde war. Erhalten ist weder von seinen Dithyramben noch von seinen Hymnen etwas; das Gedicht auf Poseidon, das unter seinem Namen geht, ist gefälscht.

Arion (um
600 v. Chr.)

In der zweiten Hälfte des VI. Jahrhunderts blühte Ibykos aus Rhegion, ein Wanderdichter, der auch lange bei Polykrates auf Samos war, dessen Knaben er u. a. besang. Er muß mit Stesichoros viel Verwandtes gehabt haben; doch hat man einigen Begriff offenbar nur von seinen Liebesliedern. Nach den zum Teil sehr schönen Fragmenten zu urteilen, war es wahrscheinlich ein Mythos (z. B. von Ganymed oder Tithonos), der, in solchen Liebesliedern behandelt, ihnen die nötige Konsistenz und jedesmalige Neuheit gab.

Ibykos

Simonides von Keos (556—468 v. Chr.) Mehr eine vielseitige und betrachtende als eine lyrisch ergreifende war die Begabung des Simonides von Keos. Derselbe lebte als Chorlehrer in seiner Heimat, meist im Chorhaus (*χορηγεῖον*) beim Apollotempel. Daneben aber besaß er hohes Ansehen und Einfluß bei Hipparch von Athen sowie bei thessalischen Großen, und bei den sizilischen Tyrannen war er so angesehen, daß er z. B. 476 am Flusse Gelas einen Frieden zwischen Hieron von Syrakus und Theron von Agrigent vermitteln konnte. Er bekam die Helden des Perserkrieges offiziell mit Grabschriften und Gesängen (Elegien) zu feiern, und groß war die Menge seiner Siege in musischen Agonen. Seine Muse war die erste, die ihre Gaben um Geld verkaufte. Mit ihm erst wird der Siegesgesang (Epinikion) von den Chordichtern kunstreich ausgebildet (wie auch die Siegerstatue erst ungefähr von 540 an gewöhnlich wird). Seine Epinikien waren vielleicht im Sinn und Bau schon sehr den pindarischen ähnlich; auch sie verflochten den Preis mythischer Heroen mit dem Lobe des Siegers und wandten allgemeine Lebensbetrachtungen und Sentenzen auf die spezielle Lage desselben an; daneben fand sich eine milde und humane, aber auch laxionische Beurteilung sittlicher Verhältnisse. Von seinen Klagegesängen (*θρήνοι*) ist das sehr schöne Fragment mit dem Klagegesang der Danae zum tiefen Schlummer des (Perseus-) Kindes erhalten; seine Art war *nicht erhaben wie Pindar, aber desto rührender zu klagen*, auch gedachte er mehr der Hinfälligkeit des Daseins, als daß er in Pindars Art das Jenseits gepriesen hätte. Seine Gedanken malte er viel feiner und vielseitiger aus als dieser; die Ausdrucksweise war schmiegsamer und weniger befremdlich.

Wie in seinen Epigrammen, so hat Simonides in seinen Chorgesängen, und zwar hier vielleicht zuerst unter den Dichtern, die Antithese, die in der Rhetorik später eine so große Rolle spielen sollte.

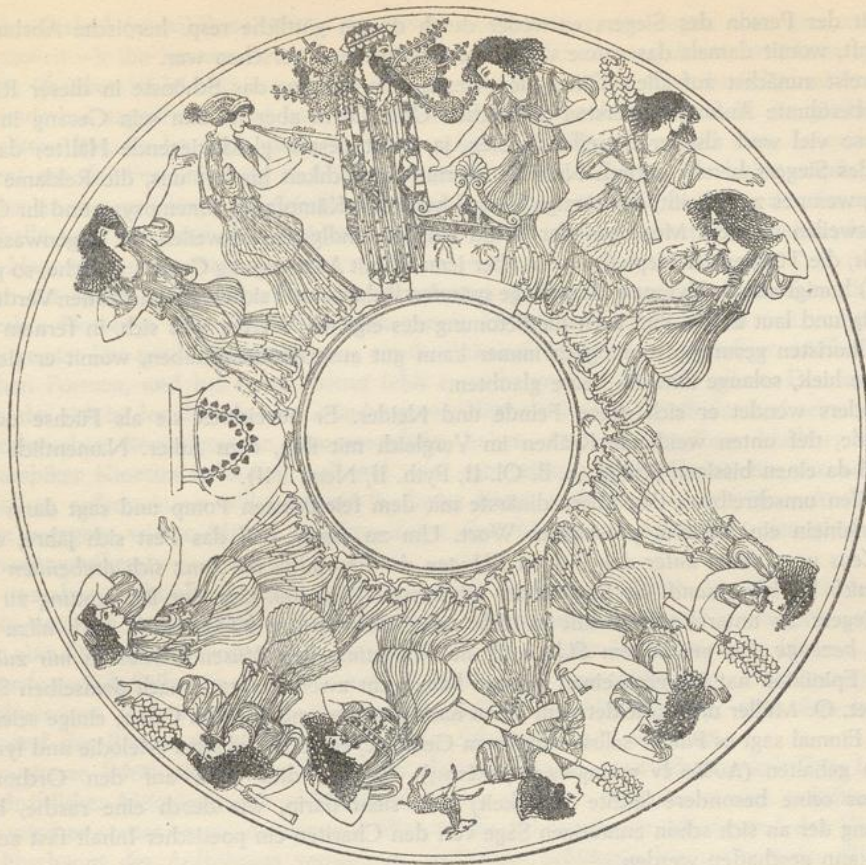
Bakchylides Der Schwestersohn und Schüler des Simonides und Pindars Rivale an den sizilischen Höfen war Bakchylides, ein feiner und zierlicher, noch mehr auf die Reize des Privatlebens, Liebe und Wein, gerichteter Dichter. Bei ihm ist alles chorisch, auch die erotischen Lieder und die sehr schönen für Gelage verfaßten. Er ist unter diesen chorischen Dichtern weit der durchsichtigste, und doch wäre *Fr. 13* vielleicht z. B. der schöne Pän auf die Wohltaten des Friedens in einfacher äolischer Strophe und selbst als Elegie noch schöner; wirklich ist auch das schöne Fragment, welches das Lob des *Fr. 27* phantasieerhöhenden Weines enthält, in einer viel einfacheren, vierzeiligen Strophenform gedichtet. Der sanften und bequemen ionischen Elegie nähert sich überhaupt der Ton des Dichters.

Unsere ganze Kunde von der chorischen Poesie ist, abgesehen von der Unmöglichkeit, sich von Musik und Orchestik eine richtige Vorstellung zu machen, schon darum einseitig, weil uns vollständig nur ein Stoß Epinikien erhalten ist, von einem Dichter, welcher im Altertume für alle *Pindar* Gattungen seiner Schöpfungen berühmt war: dies ist Pindar, in dem wir den Vertreter der feierlichsten Gelegenheitsdichtung haben.

Er war 522 v. Chr. geboren und starb über achtzigjährig. Selber von schwacher Stimme, lebte er ausschließlich für chorische Musik und Poesie, ein frommer und auch von den Göttern geliebter Mann und als Chordichter ein großer Theologe, was damals kein Priester war. Bei seinen Epinikien sehen wir zunächst in die große soziale Bedeutung der chorischen Lyrik hinein. Es war ein anerkannter Höhepunkt des Lebens, nicht nur, wenn man in Olympia, Delphi, Nemea und Korinth siegte und sogleich an Ort und Stelle mit einer kurzen Ode gefeiert wurde, sondern wenn man, zu Hause angelangt, die Ehre eines längeren Gesanges empfing. Hierfür honorierte man den Dichter hoch genug, daß er dafür andere Arbeiten hintansetzen konnte.

Soziale Bedeutung der Epinikien

Pindar wünscht nun nichts mehr, als sein ganzes Leben hindurch, ausgezeichnet überall bei den Hellenen durch Weisheit, mit sieggewinnenden Männern zu leben (*νικαφόροις δμῖλεῖν*). Natürlich haben wir es nur mit solchen zu tun, welche reich genug waren, den Dichter und den Chor zu



Thyadenfest auf dem Parnaß (Kylix des Hieron. Museum, Berlin)

bezahlen, und Pindar schätzt denn auch den Reichtum hoch: wer den mit Tugenden geschmückten Reichtum (*πλοῦτος ἀρεταῖς δεδαίδαλμένος*) besitzt, der weiß nach ihm ja sogar die Zukunft, d. h. wohl die Dinge des Jenseits, und während an und für sich das Wasser (als Grundbedingung des physischen Daseins) das Beste ist, folgt darauf gleich das Gold.

Was nun den Inhalt und die Kompositionsweise der Epinikien betrifft, so ist vor allem zu beachten, daß Pindar nicht die Schilderung des betreffenden agonalen Sieges selbst gibt, was eine unerträgliche Einförmigkeit würde hervorgebracht haben, sondern die Feier des Siegers. Für seine Kunst aber geben den eigentlichen Maßstab nur die längeren, mit Muße gearbeiteten, auf genauer Kunde über diesen Sieger, seine Genealogie, seine Angehörigen, Hauskulte, Heimat usw., beruhenden Oden. Vor allem hat er häufig den Vorteil, eine ganze Siegerfamilie mitpreisen zu können. Die eigentliche Substanz seiner Poesie aber sind Mythen, durch welche ein starkes episches Element in die meisten dieser Oden kommt, aber in rascher glänzender Darstellung, indem die Erzählung hier nicht wie im Epos verfährt, sondern nur die Züge hervorhebt, die zur Entwicklung eines bestimmten Gedankens beitragen, in dessen Dienste sie steht. Diese Mythen

Inhalt und
Komposition

- sind mit der Person des Siegers entweder durch dessen göttliche resp. heroische Abstammung verknüpft, womit damals das ganze vornehme Griechenland versehen war.
- Preis des Gesanges** Er preist zunächst auf allen Tönen den Gesang als solchen; das Schönste in dieser Richtung ist der berühmte Anfang der ersten pythischen Ode. Dann aber ist ihm sein Gesang in specie gerade so viel wert als der betreffende Sieg, ja er ist dessen gleichwiegende Hälfte; das volle Glück des Siegers beruht darauf. Nur die enorme Feierlichkeit hindert uns, die Reklame zu erkennen, wenn es z. B. heißt, der einzige Spiegel herrlicher Kämpfe sei Mnemosyne und ihr Gesang, oder bisweilen sei dem Menschen der Wind am notwendigsten, bisweilen die Regenwasser des Himmels, die Töchter der Nephelē, wenn aber jemand mit Anstrengung Großes erreiche, so gebe es (für ihn) honigtönende Hymnen, Grundlage späteren Ruhmes und sicheres Pfand hohen Verdienstes.
- Selbstlob** Häufig und laut ist bei ihm auch die Betonung des eigenen Wertes, was sich, in fernem Lande durch Choristen gesungen, unmöglich immer kann gut ausgenommen haben, womit er sich aber im Preise hielt, solange ihm die Leute glaubten.
- Polemik** Besonders wendet er sich gegen Feinde und Neider. Er bezeichnet sie als Füchse oder als schreiende, tief unten weidende Krähen im Vergleich mit ihm, dem Adler. Namentlich hat er hier und da einen bissigen Schluß (z. B. Ol. II, Pyth. II, Nem. VII).
- Pomp der Sprache** Bisweilen umschreibt er das Allerordinärste mit dem feierlichsten Pomp und sagt dann mitten zwischenhinein ein hölzern, prosaisches Wort. Um zu sagen, daß das Fest sich jähre, sagt er z. B.: *Zeus usw. deine unter den bunten Klängen der Phorminx im Tanz sich drehenden Horen haben mich hierher gesandt als Zeugen der erhabensten Kämpfe.* Um eine Behauptung zu Ehren eines Siegers zu unterstützen, heißt es: *Ich, sonst zwar weder hadersüchtig noch allzu streitliebend, bezeuge dies mit hohem Eide, und die honigstimmigen Musen werden es mir zulassen!*
- Verschiedenheit des Baues** Jedes Epinikion hat übrigens einen eigenen Bau; nicht zwei sind ganz nach demselben Schema gearbeitet. O. Müller unterscheidet dem Tone nach dorische und äolische Oden; einige seien auch lydisch. Einmal sagt es Pindar selbst von einem Gedichte, es sei in lydischer Melodie und lydischer Art. (?) gehalten (*Λυδίῳ ἐν τρόπῳ ἐν τε μελέταις*). Es hat dies Lied auf den Orchomenier Asopichos seine besondere leichte Süßigkeit; man sieht darin, wie durch eine rasche, hurtige Benutzung der an sich schon anmutigen Sage von den Chariten ein poetischer Inhalt fast aus dem Nichts kann geschaffen werden.
- Schönheiten** Im einzelnen Augenblick ist Pindar eben imstande, die allerwunderbarsten Wirkungen hervorzubringen, und die Art, wie er im Mythos lebt, hat für uns oft etwas Narkotisches. Er ist ja auch ein großer Dichter gewesen, trotz seiner Schwächen, die man, wo des Schönen noch so viel bleibt, nicht zu bemängeln braucht, aber er ist nicht gleichmäßig.
- Pindars Notorietät** Eine sekundäre Notorietät muß Pindar bei allen Griechen genossen haben; sonst könnte ihn nicht Aristophanes in den *Vögeln* als so bekannt voraussetzen, daß er auf ihn die Maske des schlechten feierlichen Poeten aufzubauen wagt. Auch muß er früh gesammelt worden sein. Daß gerade die Epinikien erhalten geblieben sind, dürfte vielleicht seinen Grund in ihrem antiquarischen Inhalte haben, welche es den Alexandrinern möglich machte, an ihnen am meisten Gelehrsamkeit zu entwickeln. Auch Apollonios und Lykophron sind ja deshalb erhalten, während andere verloren gingen.
- Überlegenheit der Aolier** Wenn wir damit die individuelle Lyrik vergleichen, so erscheinen uns gleich bei Alkman die vier Hexameter so ungleich viel herzlicher und genießbarer als der ganze Rest, ausgenommen etwa das Fragment über die Nachtruhe der ganzen Natur, welches doch nur eine Aufzählung ist. — Besonders aber sieht man bei Sappho die große Überlegenheit der einfachen Strophe über die dorische Kunststrophe, sobald es sich um den Ausdruck der Seelenbewegung handelt. Um

das Aphroditelied (*ποικιλόθρον' Ἀφροδίτα*) möchten wir sozusagen den ganzen Pindar geben, soweit wir ihn kennen. Auch das Fragment mit der Schilderung der tiefen Nacht und dem Schlusse: *ich aber schlafe allein* und das Lied an die Ungebildete über ihr Schicksal im Hades sind wunderbar ergreifend. Und wenn die Welt an Alkaios und Sappho wohl die größten Verluste erlitten hat, so ist doch auch Anakreon außerordentlich schön und klar, besonders das Fragment mit der Festeinladung an Dionysos, dem er seine Liebe zu Kleobulos empfiehlt, und dann das an den geliebten, jungfräulich blickenden Knaben und das an Eros, der ihn mit dem Purpurballe wirft und mit dem lesbischen Mädchen zu spielen auffordert, welches doch sein weißes Haar nicht mehr mag.

Fr. 56
Fr. 68

Wenn aus diesen Fragmenten die natürliche Anmut spricht, so ist dagegen die chorische Lyrik eine wahre Herberge aller Trivialität, und gerade Unberufene nisteten sich erst recht in das Schwierige ein. Die große Kunstzeit hatte ein deutliches Gefühl von dem häufigen Mißbrauch der feierlichen Formen, und bei Aristophanes fehlt es nicht an Parodien derselben. Den schlechten Dichter, der sich in den *Vögeln* zur Gründung von *Nephekokkygia* einfindet und seinen Gesang aus pindarischen Reminiszenzen zusammenflickt, haben wir eben erwähnt. Nachher tritt der Dithyrambiker Kinesias leibhaftig auf und wird mit seiner ganzen Kunst, um die er sich in die Wolken aufschwingen will, weil sie in diesen hängt, aufs stärkste verhöhnt. Auch in den *Wolken* begegnen wir im Munde des Strepsiades einer Menge von Fetzen aus den gleichzeitigen Dithyrambographen.

Chorische
Trivialitäten

Auf uns aber macht alle chorische Lyrik wesentlich und unvermeidlich den Eindruck der Mühseligkeit, weil die Poesie dabei einem unsäglichen Zwang untertan war. Da wir, wie gesagt, an ihr nur eine Drittellerscheinung haben, erscheint sie oft nur als die ausgepreßte Limone, die uns hingeworfen wird. Selbst in den Chören des Sophokles ist eine solche Menge von gezwungenen und schwierigen Redeweisen und Wendungen, daß man schließen muß, auch ihm habe die Musik und der Rhythmus schwer überwindliche Schwierigkeiten auferlegt.

Die weiteren Schicksale der Lyrik, vom IV. Jahrhundert an, sind sehr dunkel. Eine Lyrik zu bloß schriftlicher Mitteilung gab es bei den Griechen nicht; es fehlt das einsam gedichtete Lied. Was Lyrisches weiter entstand, war und blieb in die Schicksale der Musik und des Virtuositums, überhaupt des Aufführens verflochten, und diese Schicksale können seit der Wendung, die es mit dem Dithyrambos genommen hatte, unmöglich glückliche gewesen sein. Das Epinikion muß schon bald nach Pindar durch den Wegfall der reichen Sieger untergegangen sein, und mit eigens bestellten Hymenäen und Threnoi wird es sich kaum anders verhalten haben; für Prosodien aber, mit denen ein Chor vor eine Gottheit trat, und andere gottesdienstliche Gesänge, die eigentlich jedesmal neu hätten gedichtet werden sollen, wird man sich, wenn die eigenen Kräfte dazu nicht ausreichten, wohl bald an die alten Dichter halten gelernt haben, wie dies Lucian wenigstens für seine Zeit bezeugt (Demosth. encom. c. 27).

Fernere Schicksale
chorischer
Lyrik

7. Die Tragödie

Das ganze seitherige Drama verdankt seine Würde und Bedeutung wesentlich der Würde und Bedeutung, welche das Drama bei den Griechen und besonders in Athen hatte. Hier aber hing alles daran, daß es nicht zu Ergötzung und Zeitvertreib entstanden war, wobei es klein und gering geblieben wäre, sondern als Teil eines hochwichtigen Kultus der Polis.

Würde des antiken
Dramas

Auf die ganze Entwicklung einer Kunstgattung wirkt aber deren Entstehungsart nach. Und da ist nun vor allem zu sagen, daß auf dem Boden der bloßen Lebensnachahmung (*μίμησις*)

keine Tragödie erwächst, sondern führt bloß zu einem gewissen Grad von meist possenhafter Nachahmung der Vorgänge des äußeren Lebens, also höchstens, wenn die Sonne besonders günstig darüber scheint, zur Komödie, und hierfür haben Spaß und Hohn überall und von jeher, selbst bei Wilden, gesorgt.

*Die Tragödie
wächst aus dem
Chor*

Statt dessen weist die griechische Tragödie so deutlich als möglich auf einen ganz anderen, nicht in diesem Sinne mimischen Ursprung hin. Nicht der Schauspieler und der Dialog ist hier, wie es sonst sein müßte, das erste, sondern der Chor ist ursprünglich alles, und indem die alten Prämissen in echt griechischer Weise mit tiefem Ernst festgehalten und nur langsam umgebildet werden, behauptet er sich neben dem Dialog; ja in der Zeit des Äschylos, der doch schon eine Fülle stummer Komparsen und mannigfach einen reichen und phantastischen Anblick voraussetzt, wird gleichwohl die Rede auffallend spät an mehrere erteilt.

*Ihre Begrün-
dung im dionysischen Kult*

Es ist, als wäre die Erinnerung an die früheren Stadien mit aller Sorgfalt verwischt worden. Ohne einen ganz gewaltigen Atemzug aber hätte sich das Drama schon seine monumentale Stätte nicht geschaffen, durch welche allein es die Sache einer ganzen Bevölkerung war und blieb: es entsteht aus der großen dionysischen Erregung; es kommt in großem Maßstab und in großer Umgebung auf die Welt, und es ist eine spezifische Errungenschaft: die Perser, Juden, überhaupt der alte Orient hatten kein Drama, vielleicht weil sie den Gegensatz, den es darstellt, darin nicht auszuhalten vermochten, und das indische, das in seiner Entwicklung aus dem Kultus des Wischnu und aus der Musik viele Analogie mit dem griechischen hätte, ist später als dieses und vielleicht unter seiner Einwirkung entstanden.

Warum ist das Drama nicht gleich nach Homer, der schon in der Ilias und dann besonders in der Odyssee so dramatisch ist, sondern gewissermaßen auf Umwegen entstanden? Warum hat dies erst in Athen geschehen müssen und nicht z. B. schon in Korinth oder Milet? Man könnte freilich staunen, daß eine Bühne noch dreihundert Jahre auf sich warten ließ, nachdem bereits das Epos dem Drama oft so nahe gewesen. Aber der entscheidende, ursprüngliche Impetus, dessen es bedurft haben muß, kam nun eben einmal vom dionysischen Kult und von dessen Gefühlswelt. Unerwartet, aus der Musik, aus dem Chorgesang geheimnisvoll mächtiger dionysischer Gottesdienste erhebt sich wie aus einem reichen Blumenbeet eine scheinbar fremdgeartete Prachtblume: das zunächst dionysische, dann dem ganzen Mythos geweihte Drama. Erst nachdem die Seele der griechischen Nation durch jenen Kult der mächtigsten, bisher unbekannteren Schwingungen fähig und teilhaftig geworden, schafft sie auch noch dieses höchste künstlerische Leben.

*Ausbildung
von Rede und
Dialog*

Rede und Dialog, die der Grieche vor Volksversammlung und Gericht so reichlich zu üben Gelegenheit hatte, besaß man bei Homer längst in erstaunlicher Fülle und Vollendung; auch z. B. im Hymnus auf Hermes zeigt sich durchgängig eine hohe Kraft und reiche Nuancierung der gesprächsweisen Rede. Das Drama ist gar nicht mehr darüber hinausgekommen.

*Dramatische
Gottesdienste*

Eine fernere Hauptförderung war die alte Gewöhnung an dramatischen Gottesdienst. Das Mimische war bei verschiedenen Kulturen seit alter Zeit vorhanden. Ja das Hyporchem, als Gattung längst vorhanden, bestand darin, daß die in dem Gesang beschriebene Handlung durch einzelne Personen, die aus dem Chore hervortraten, zugleich mimisch dargestellt wurde.

Der Mythos

Endlich gehörte dazu ein Mythos, der in Epos, Hymnus und bildender Kunst schon endlose Darstellungen erfahren hatte und nun hier zu einer höchsten und letzten Verwirklichung drängte.

*Seltenheit der
Aufführungen*

Nehmen wir zu diesem allen noch, daß die Seltenheit der Aufführungen, die auf die Dionysosfeste beschränkt waren, den Wunsch nach Dichtungen längeren Umfanges zur Folge hatte, und bedenken wir den allgemeinen Charakter der griechischen Kunst, der überall bestimmte und

konstante Formen liebt und dadurch den hieran gewöhnten Geist sofort in eine bestimmte Stimmung versetzt, der die schaffende Phantasie vielfach beschränkt, aber auch gegen ihre eigene Willkür sichert, und der so im günstigsten Falle jene Produkte der strengsten Gesetzmäßigkeit und dennoch des freien Schönheitstriebes möglich macht, so werden wir begreifen, daß die attische Tragödie, was sich gar nicht so von selber verstand, zur großen Hauptgattung der griechischen Poesie werden und als solche anerkannt werden konnte.

Laut Aristoteles (Poet. c. 4) ging die ganze Tragödie von den Vorsängern des Dithyrambos (*ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον*) aus. Der Dithyrambos war ein Lied auf Dionysos, das seit Arion regelmäßig von Chören aufgeführt wurde. Es gab fröhliche und jauchzende Lieder dieses Namens, die den Beginn des Frühlings feierten, und andererseits auch trauervolle, und in Sikyon hatten solche der letzteren Art statt der Leiden des Dionysos die des Adrastos zum Gegenstand, wahrscheinlich hier eines uralten Naturgottes. Der erste Schritt ins Drama aber scheint dann gewesen zu sein, daß der Chorführer entweder als Dionysos selbst oder als dessen Bote die Geschichte des Gottes, zumal seine Leiden (*πάθη*) erzählte, und daß sich dazu der Chor als Satyrn gebärdete, in Lust wie in Schrecken.

Der
Dithyrambos

Wann aber in Athen und durch wen außer Dinosos und seinem Mythus noch andere Personen und Mythen eingeführt wurden, bleibt uns dunkel. Jedenfalls geschah zur Zeit des Peisistratos die große Neuerung des Thespis, daß nämlich dem Chor ein Entgegner (*ὑποκριτής*) gegenübergestellt wurde, welcher nacheinander in verschiedenen Masken erschien, also, wie O. Müller ausführt, z. B. in einer Pentheustragödie als Dionysos, Pentheus und Bote. Doch war bei Thespis die Hauptsache gewiß noch der Chor und dessen Tänze; noch in viel späterer Zeit schätzte und tanzte man sie, die Reden traten daneben gewiß noch stark zurück und waren mehr nur dazu da, dem Chor Anlaß und Stoff zu seinem Affekt zu geben; ihr Metrum war der trochäische Tetrameter, den Thespis, wie Spätere den iambischen Trimeter, aus der sonstigen, schon vorhandenen Poesie herübernehmen konnte.

Neuerung
des Thespis

Auch bei Phrynichos (seit 512 bedeutend) trat nur der eine Schauspieler in mehreren, und zwar jetzt auch in weiblichen Rollen auf. Das Lyrische war noch sehr Hauptsache; in seinen *Phönissen* waren sogar noch zwei Chöre: Phönikierinnen und vornehme Perser. Von dem Athener Chörilos und dem Phliasier (also Dorer) Pratinas, der ebenfalls in Athen lebte, wird besonders die Kraft im Satyrdrama gerühmt; beide blühten seit dem Ende des VI. Jahrhunderts.

Phrynichos,
Chörilos,
Pratinas

Wann aber und wie hatte sich der attische Staat der Sache ernstlich angenommen? Dionysische Feste mit sonstigen Aufzügen (*κῶμοι, θίασοι*) blieben wohl der individuellen Lustbarkeit überlassen; die Chöre aber müssen vom Staat in spezielle Aufsicht und unter seinen Schutz genommen worden sein, bis er sie geradezu den Dichtern stellte; und auch ein bleibendes Holzgerüste für die Zuschauer muß es schon vor 500 v. Chr. gegeben haben.

Beteiligung des
Staates

Auffallend früh und nur in den Anfängen der Tragödie stellt sich der Versuch ein, auf Zeitgeschichte überzugehen. Ein Zeitthema, nämlich die Großthaten Athens im Perserkriege, wahrscheinlich mit Betonung der Verdienste des Themistokles, lag den genannten *Phönissen* des Phrynichos zugrunde, und der nämliche Dichter hatte schon früher den *Fall Milets* aufführen lassen, wofür ihn die Athener, weil er sie an eigenes Unglück erinnert hatte, um 1000 Drachmen büßten. In der Folge reihten sich diesen Stücken noch die *Perser* und die *Atnæerinnen* des Äschylos an und sehr viel später, im IV. Jahrhundert, der *Mausolos* des Theodektes, das Gelegenheitsstück eines Rhetors und Tragikers, der sonst mythische Stoffe dramatisierte. Diese Ansätze blieben vereinzelt. Man fürchtete die Zeitgeschichte wohl, weil sie erweislich zu stark wirkte, und der Mythos schloß sein Goldgewölb wieder, nachdem er es kurze Zeit geöffnet. Übrigens ist

Versuche, Zeit-
geschichte zu
dramatisieren

von dem einzigen dieser zeitgeschichtlichen Dramen, das wir besitzen, den *Persern* des Äschylos, zu sagen, daß hier die Ferne und das Fremdartige schon annähernd wie das Mythische wirken; d. h. sie gestatten eine ähnliche Befreiung vom Realistisch-Wirklichen; es ist ein frei-fabelhaftes Persien mit einzelnen Zügen aus der genaueren persischen Wirklichkeit.

Für die Ausschließung der zeitgeschichtlichen Stoffe entschädigte man sich dann freilich in der Folge reichlich dadurch, daß man dauernd nicht nur das patriotische Hochgefühl, sondern die momentanen Tendenzen der attischen Politik hereinzog. Schon Äschylos tönt in den *Bittlebenden* auf den Bund mit Argos, und in den *Eumeniden* nimmt er deutlich Bezug auf die Frage nach dem Schicksal des Areopags. In wie maßlosen Ausfällen sich Euripides in den *Herakliden* und in der *Andromache* über Sparta ergeht, und wie er in den *Bittlebenden* die Bestattung der Gefallenen durch Theseus gegen die Thebaner erzwungen werden läßt, ist bekannt; Tragiker und Redner brauchten diese Motive um die Wette.

Beschränkung
auf den Mythos

Dagegen scheint die nicht heroische, nicht mythische Vergangenheit gänzlich außer Betracht geblieben zu sein. Euripides geht mit seinem Kresphontes und Temenos noch bis zur dorischen Wanderung hinunter, aber es gab in der Blütezeit keine Dramen: Solon und Peisistratos, Kylon, Hochzeit der Agariste, Periander und sein Haus, Aristodem, Aristomenes usw. Die historische Tragödie in diesem Sinne haben die Griechen völlig der neuen Welt überlassen, die denn auch einen *Wallenstein* und *Tell* geschaffen hat.

Mit dieser Beschränkung aber war für die Tragödie eine große Kraftersparnis verbunden. Unsere heutige Bildung hängt lange nicht so an der Geschichte, auch nicht an der vaterländischen, wie die der Griechen am Mythos. Der heutige Hörer muß sich zum Verständnis der historischen Tragödie schon mehr anstrengen; das Gesetz derselben ist auch ein vielseitigeres als das der griechischen. Wir verlangen Breite der Handlung wie der sie kreuzenden Nebenhandlung und Vielheit der Charaktere, welche sich im Stück allmählich entwickeln; die Peripetie wird durch ein Zusammenströmen von Ereignissen, welche längst durch die Charaktere vorbereitet sind, mit der Absicht auf die höchste Spannung konstruiert. Darum gibt es aber auch so wenige gute historische Tragödien, welche wirklich die Bühne bezwungen haben; sehr viele — wir nennen den *Egmont* — existieren bloß um einiger ergreifender Momente willen.

Die griechische Tragödie dürfte das Geschichtliche schon darum vermieden haben, weil es einen Realismus der szenischen Darstellung verlangt haben würde, welcher unmöglich zu leisten war; sie genoß nun aber dadurch den großen Vorteil, daß ihr die Exposition, worauf unsere Dichter die besten Kräfte wenden müssen, größtenteils erspart blieb. Was unser historisches Drama im Dichter wie im Zuschauer durch seine Darlegung der politischen und anderweitigen Lage an Atem und durch zerstreute historische Details an Sammlung verliert, das ging dem griechischen mit seinem Mythos nicht verloren; hier verstand sich das ganze Medium, in welchem der Vorgang sich ereignet, als ein gegebenes von selbst; die ganze Existenz der Königswohnung z. B. ist eine und dieselbe, selbstverständliche.

Aber in saecula saeculorum konnte es bei der griechischen Tragödie so wenig bleiben, als beim griechischen Tempelbau, und es ist auch gar nicht gesagt, daß sie uns auf alle Zeiten hätten genügen sollen. Erstlich war der Mythos doch erschöpfbar, und ferner hat das psychologisch Endlos-Reiche und -Viele auch sein Recht, wenn auch vielleicht weniger auf der Bühne als etwa im neueren Roman, der sich die allseitige, realistische Behandlung aller Charaktermöglichkeiten zum Ziel setzt.

Daß aber schon in der griechischen Blütezeit eine größere Anzahl von Schattierungen in der Handlung und in den Charakteren gewünscht wurde, zeigt Euripides, mit welchem *auch der*

Zuschauer auf die Bühne gelangte. Nur blieb es beim Versuch und Anfang; eine viel größere Bereicherung hätte die Tragödie nicht ausgehalten; auch die Komödie bleibt ja im Realistischen so viel beschränkter als die moderne.

Wenn wir uns nun von der Einrichtung der Tragödie in ihrer völligen Ausbildung einen Begriff machen wollen, so ist davon auszugehen, daß sie weder ein vollständiges, bewegtes Lebensbild noch dessen sinnlich-äußerliche Vergegenwärtigung sein will; sie ist ein Höhepunkt dionysischer Feste und ihrer Stimmung und von der Wurzel auf ideal.

Daher die feierlich-prächtige Bekleidung von Chor und Schauspielern. Der letzteren waren seit Äschylos zwei, seit Sophokles drei, auf welche alle Rollen der Stücke verteilt wurden. Ihre Gestalt wurde bekanntlich durch Stelzschuh und Kopfaufsatz künstlich erhöht und entsprechend verbreitert, sie trugen für die einzelnen Rollen Masken mit scharfen Zügen, stumme Komparsen als Diener, Trabanten usw. waren in großer Zahl und gleichfalls prächtiger Ausrüstung vorhanden. Aber auch der Chor hatte sich, als man von Dionysos auf andere Helden übergegangen war, von der Satyrmaske losgemacht, die nun nicht mehr paßte, und nur für das Satyrdrama blieb dieselbe erhalten.

Da man nämlich in Griechenland jede ältere Form der Poesie, welche etwas Eigentümliches und Charakteristisches hatte, neben den daraus hervorgegangenen Arten festzubalten und für sich zu kultivieren pflegte, so wurde nun ein besonderes Satyrspiel neben der Tragödie ausgebildet und mit derselben so in Verbindung gesetzt, daß in der Regel drei Tragödien, mit einem Satyrdrama zum Schlusse, als ein Ganzes (Tetralogie) aufgeführt wurden. (O. Müller II, 38).

Es mag freilich im einzelnen nicht immer leicht gewesen sein, dem betreffenden Mythos eine solche Seite abzugewinnen, daß Satyrn und wilde mythische Unholde damit in Verbindung treten konnten, und da es nicht rätlich sein wird, aus dem einzig erhaltenen *Kyklops* des Euripides, einer schön hingeworfenen Farce, viele allgemeine Schlüsse zu ziehen, so bleibt uns hier manches dunkel. Suidas sagt von Pratinas, dem Rivalen des Chörilos und Äschylos: *καὶ πρῶτος ἔγραψε Σατύρουσ*. Gab es vielleicht eine Zeit, da man das Satyrdrama der bloßen possenhaften Improvisation überließ und deshalb nicht schriftlich fixierte? — Laut der zweiten Vita des Euripides gab es unter 92 Stücken dieses Dichters nur acht Satyrdramen, die Gattung mag seinem pathetischen Wesen widerstrebt haben; auch Sophokles dichtete, wie es scheint, wenige. Wer sorgte wohl dafür, daß doch regelmäßig eines gespielt wurde? Der Inhalt mag oft der Götterkomik der mittleren Komödie und namentlich auch der sizilischen Komödie Epicharms ähnlich gewesen sein. Oft war Herakles, in seiner derbsten Ausbildung als Prasser usw., die Hauptperson. Zur äschyleischen Trilogie *Laïos*, *Ödipus* und *Sieben vor Theben* gehörte das Satyrdrama *Sphinx*, zur Orestie der *Proteus*, wahrscheinlich ein Scherz über Menelaos, der, in der weiten Welt herumstreichend, seinen Bruder bei der Heimkehr im Stiche gelassen hat und nun für Rettung und Rache viel zu spät kommt. Jedenfalls hatten die Aufführungen an diesem fröhlichen Schlußstücke eine wunderbare Bordüre des Tragischen.

Die ganze Ausstattung der Schauspieler wie des Chores aber hängt aufs engste von der Lokalität ab, wo die Aufführungen stattfanden, und da ist und bleibt von höchster Bedeutung, daß das Drama ein für allemal der Ausdruck eines religiösen Festes, daher für das ganze Volk einer Polis bestimmt und auf einen riesigen, bald monumentalen Raum angewiesen blieb. Nachdem in Athen um 500 das obenerwähnte Holzgerüst, worauf die Zuschauer saßen, eingestürzt war, entstand allmählich das große dionysische Theater am Fuße der Akropolis, und andere Griechen folgten bald nach: schon zur Zeit des Peloponnesischen Krieges erhielten der Peloponnes und Sizilien ausgezeichnet schöne Theater. Die Größe dieser Räume, die nun auch

Einrichtung
der TragödieZweiter und
dritter Schau-
spieler

Satyrdrama

Der monumen-
tale Raum

sonst zu Festen, Volksversammlungen usw. in Anspruch genommen wurden, und die als Maßstab für die (freie) Bevölkerung der Stadt galten, wurde nun aber insofern verhängnisvoll, als sie nur mit einer Art von Stil verträglich war. Aus der Bedingung, einer ganzen Bevölkerung dienen zu müssen, kam das Drama nicht mehr heraus, es blieb dazu verurteilt, die riesige Angelegenheit einer solchen zu sein.

Der Chor und
die Einrichtung
des Theaters

Entstanden ist das Theater noch wesentlich für den Chor, und seine Anlage beweist es optisch, daß dieser noch die Hauptsache war, denn um auf die Bühne zu sehen, mußten zwei Drittel der Zuschauer schräg sitzen, die Orchestra dagegen war von überallher gleich gut sichtbar. Hier war die Thymele, der ehrwürdige Punkt, wo Drama und alte Dionysosfeier zusammenhingen. Sie war ursprünglich der Dionysosaltar, den der Chor im Dithyrambos umgab und umtanzte, war aber mit der Zeit das Zentrum des tragischen Chores geworden, das je nach Umständen als Heroon, Terrasse mit Altären, Grabmal usw. diente. Hinter ihr erhob sich das Bühnengebäude mit der Scena, d. h. eigentlich der Wand hinter den Schauspielern, und dem erhöhten Boden, worauf sich diese bewegten, dem Logeion oder Proskenion, dessen Schmalwände die Paraskenien hießen. Dasselbe war lang und ohne Tiefe, die Helden mit ihren Begleitern standen in die Länge verteilt; wer zensiert war aus der Ferne zu kommen, kam nicht von hinten, sondern, wenn aus der Stadt und Nähe, von links, wenn vom Land und aus der Fremde, von rechts. Der Raum galt im allgemeinen als der Platz vor dem Palast oder Zelt eines Königs, überhaupt als öffentlicher Raum, und die Dichter mußten hierauf sehr Rücksicht nehmen, ja selbst die Komödie, obwohl sie das Privatleben darstellte, mußte sich darnach richten. Auch die Hauptwand hatte drei Pforten mit verschieden gedachter Bestimmung, indem die mittlere zum König führte, die beiden anderen als Eingänge zu Gastgemächern, Heiligtümern, Gefängnissen, Frauenwohnung usw. gedacht waren. Eine Ortsveränderung, wie sie in den *Eumeniden* des Äschylos und im *Aias* des Sophokles vorkommt, muß haben möglich gemacht werden können: teilweise mag sie durch die an den Seiten angebrachten Periakten angedeutet worden sein; prismatische Säulen, welche je nach der vorgekehrten Seite verschiedene Lokalitäten kulissenartig darstellen konnten; Binnenräume wurden, wenn unentbehrlich, entweder (durch die Exostra) vorgeschoben oder (durch das Ekkyklema) vorge rollt. Flugapparate und die sog. charonische Treppe machten das Hinab- und Hinaufschweben einzelner Gestalten und ganzer Gruppen und die notwendigen Versenkungen möglich, auch die Maschinerie für Donner und Blitz war schon ausgebildet. Schon zur Zeit des Äschylos endlich diente ferner die Malerei namhafter Meister, wie des Agatharchus, der Bühnendekoration. Daß um alle diese Dinge der gewaltige Dichter selbst ein großes Verdienst gehabt habe, wird glaubwürdig versichert. Aber bei aller Pracht fällt doch stark die gänzliche Abwesenheit des Anspruches der heutigen Bühne auf, ein geschlossenes, malerisches Bild auszumachen; besonders fehlte auch jedes geschlossene Licht, und auch die Dekorationen, z. B. im *Aias* und *Philoktet*, waren nur andeutend; die Illusion, welche der Grieche empfand, kam aus ganz anderer Quelle her.

Anforderungen
an die drei
Schauspieler

Diesen Raum mit der Stimme zu beherrschen war gewiß keine leichte Sache, und das Mißverhältnis, das zwischen ihr und der kolossal ausgestatteten Gestalt bestand, wurde denn auch schon im Altertum und sicher nicht erst zur Zeit Lucians empfunden. Ob die Masken auch zur Verstärkung des Tones gedient haben, lassen wir dahingestellt; gewiß aber entsprach der durch die enorme Räumlichkeit bedingten Aufopferung alles subjektiven Mienenspiels und der im ganzen Drama durchgeführten Gleichmäßigkeit der Stimmung und Haltung der betreffenden Person auch das gleichmäßige Dröhnen der Stimme, welches gesangartig und völlig unwirklich klang. Auch sonst aber waren für den Schauspieler große leibliche Gaben, eine gute Geistes-

anlage und hohe Ausbildung erforderlich, und es gab ihrer stets nur wenige treffliche. Mit der Seltenheit dieser bedeutenden Eigenschaften mag es teilweise zusammenhängen, daß die Dreizahl (vom Ödipus auf Kolonos abgesehen) nicht überschritten wurde; man wollte eben lieber nur drei, aber dafür gute Schauspieler, als ein großes, aber ungleiches Redepersonal und ging darum auf die dramatische Wünschbarkeit, hier und da fünf bis sechs Personen durcheinander sprechen zu lassen, so wenig ein, als auf sonstige Illusion in unserem Sinne, wozu freilich auch bemerkt werden mag, daß man durch diese Beschränkung für den Staat, der die Schauspieler bezahlte, die Aufführungskosten nicht über ein gewisses Maß steigen ließ. Dafür aber, daß das Individuum des Protagonisten, Deuteragonisten und Tritagonisten, denen die sämtlichen Rollen aufgeladen wurden, unkenntlich blieb, sorgte der Wechsel des Kostüms und der Masken im griechischen Sinne genugsam.

Den Schauspielern gegenüber steht der Chor, der ursprünglich aus 48 Teilnehmern bestanden hatte, nun aber in der älteren Zeit aus zwölf, seit Sophokles aus fünfzehn Choreuten für jedes einzelne Stück der Tetralogie bestand. Als dithyrambischer Chor hatte er den Altar umgangen, als dramatischer in bestimmter Maske trat er in Wechselgesang und Zwiesprache mit der Scena. Seine zusammenhängenden Gesänge sind: 1. die Praodos, das beim Einzug durch die Seitenzugänge der Orchestra gesungene Lied, worin er sein Eintreten motiviert; 2. die inmitten der Orchestra gesungenen Stasima, welche meist bei leerer Bühne in den (bald mehr, bald weniger zahlreichen) Ruhepunkten gesungen werden, die die Handlung gewährt, und welche in ihrem Inhalt auf das Stadium Bezug nehmen, in welchem dieselbe sich eben befindet; 3. einzelne kleinere, von den Stasimen verschiedene Chorlieder, die teilweise in begeisterten Momenten mit lebhaftem Tanze vorgetragen werden. Dazu kommen innerhalb der Szenen die Wechselgesänge des Chores mit den Personen der Scena, die sog. Kommoi, in all denjenigen Momenten, da die Empfindung das Übergewicht erhält; auch sie sind mit Tanzbewegung des Chores und Bewegung der Personen verbunden zu denken. Ebenso kommt es vor, daß die eine, erregtere Partei lyrisch, die andere im gewöhnlichen Dialog spricht, wodurch ein höchst bedeutender Kontrast entsteht, oder daß innerhalb des Chores selbst das Gesungene sich auf verschiedene, von abweichenden Gefühlen getriebene Stimmen verteilt. Bei all diesen Vorträgen ist instrumentale Begleitung durch Kithara, Lyra oder Flöte anzunehmen.

Der Chor

Von den Dialogpartien, welche in erster Linie den Schauspielern zufallen, heißt die der Parodos vorausgehende Prolog, die von zwei Chorvorträgen begrenzten Eepisodien, die letzte Exodos. Eepisodien und Exodos sind die eigentlichen dramatischen Hauptteile; auch die Personen der Scena werden öfter als Sänger verwandt; abgesehen von den eben genannten Kommoi, wo sie in musikalischem Dialog mit dem Chore stehen, singen sie in den Eepisodien Duette und bisweilen längere Arien, die sog. Monodien; diese liebt besonders Euripides, sie sind bei ihm meist ohne rhythmische Wiederkehr, frei in der Art der späteren Dithyramben gestaltet. Die anapästischen Systeme, die von den Personen und vom Chorführer, besonders beim Kommen und Gehen, vorgetragen werden, kann man sich kaum nach bestimmten Melodien und doch nicht als gewöhnliche Rede vorgetragen denken, hier trat wohl der melodramatische Vortrag, die sog. Parakataloge, ein.

Dialogpartien
der Schauspieler

Der Dialog sowohl der Personen als des Chores, welcher hier durch den Chorführer vertreten ist, war in der älteren Zeit in trochäischen Tetrametern gehalten, die auch in der späteren Tragödie wieder öfter das Metrum längerer Szenen sind, in der uns erhaltenen Tragödie dagegen meist in dem von Archilochos zu anderem Zwecke geschaffenen iambischen Trimeter. Sein Stil ist bei Äschylos noch altertümlich wuchtig und feierlich, später mehr der gewöhnlichen Rede

Metren und
Stil des Dialogs

- Reden* nahe. Gerne ergehen sich die Personen in längeren Reden, zwischen die dann pufferartig zwei bis vier Verse des Chores, die sog. Interloquien, eingeschoben zu werden pflegen. Daneben wird auch in dem in kürzeren Worten verlaufenden Dialog eine große Kunst der Anordnung betätigt. Die Dichter lieben es, den Ton in den sog. Stichomythien sich steigern zu lassen, indem die Personen in Distichen, Einzelversen oder Halbversen zueinander sprechen, so daß sich im Dialog ein Allegro, Presto und Prestissimo ergibt; in ein sehr langes und reiches Monostichengespräch legt z. B. Euripides im *Ion* die ganze Exposition hinein. Auch wenn alle drei Personen auf der Bühne zugegen sind, sprechen fast immer nur zwei miteinander, z. B. in einer langen Szene des *Orest*, wo Orest, Pylades und Elektra von Anfang an da sind, erst Orest und Elektra, dann Orest und Pylades, dann wieder Orest und Elektra und erst zum Schlusse alle drei durcheinander.
- Stichomythien*
- Stellung des Dichters* Hiermit hätten wir die Elemente der poetischen Komposition genannt, und nun dürfte es sich empfehlen, auch nach dem Dichter und seiner Stellung zu fragen. Hierbei ist zuerst zu sagen, daß fast alle großen dramatischen Dichter Dichter von Profession waren. Um ein Stück auf die Bühne zu bringen, meldeten sie sich beim Archon (Eponymos oder Basileus), und dieser wies einem, der ihn darum anging und sein Vertrauen genoß, einen der Chöre zu, die von reichen und ehrbegierigen Bürgern als Choregen im Namen der Phylen zusammengebracht, unterhalten und ausgerüstet wurden. Der Dichter, und zwar der tragische wie der komische, war von Hause aus Chorodidas-kolos, er übte dem Chor alle Tänze und Gesänge ein, die im Drama vorkamen, ähnlich wie der lyrische Chordichter und Dithyrambiker. Außerdem kamen beim Dramatiker die Schauspieler hinzu, welche nicht der Choreg, sondern der Staat unmittelbar in Sold nahm und dem Dichter durchs Los zuteilte (wenn sich diesem nicht schon Schauspieler angeschlossen und besonders für ihn eingeübt hatten). Dafür, daß er ein neues Stück einübte und auf die Bühne brachte, erhielt er die vom Staate ausgesetzte Belohnung. Nun war aber auch die Tragödie, wie das meiste Chorwesen, in das große allgemeine Agonentum hineingeraten, und der Chorege, dessen Dichter nach dem Urteile der fünf Kampfrichter im Wettstreite gesiegt hatte, bekam den Preis. Dabei kamen in der älteren Zeit die Tetralogien, d. h. die Verbindung von drei Tragödien und einem Satyrdrama, als Ganzes zur Beurteilung, weil sie inhaltlich ein solches waren; von der Zeit des Sophokles an, der nicht mehr tetralogisch dichtete, sondern einzelne, unter sich nicht zusammenhängende Stücke aufführen ließ, die an verschiedenen Festen hätten aufgeführt werden können, scheinen die Richter die Stücke einzeln beurteilt zu haben. Bisweilen übte das Publikum einen Druck auf sie; denn auch bei der Tragödie geschah wohl, was von der Aufführung der *Wolken* des Aristophanes erzählt wird, daß die Athener überlaut klatschten und schrien, dieser oder jener Dichter sei Sieger, und den Richtern befahlen, seinen und keines anderen Namen obenan zu schreiben. Man kann auf eine solche Pression von unten z. B. daraus schließen, daß Euripides mit seinen 92 Stücken nur fünf Siege davontrug, was mit seiner tatsächlichen Popularität bei den Gebildeten kaum mehr im Verhältnis steht, und von der späteren Zeit, die ihn allen anderen vorzog, angesichts der Minderwertigkeit der meisten damaligen Sieger rein nicht mehr begriffen wurde; auch das Kampfrichteramt dürfte eben schon früh oft in kuriosen Händen gewesen sein.
- Choregen*
- Kampfrichter*
- Siegesfeiern* Daß der gekrönte Dichter sowie seine Choreuten am Siegesfeste ein Opfer darbrachten, und daß sich dabei eine große (geladene oder nichtgeladene) Gesellschaft einfinden konnte, lehrt Platos *Symposion*. Die nämliche Schrift bestätigt, was wir auch sonst wüßten, daß der Dichter nur Tragiker oder Komiker war, und zwar gerade, indem sie Sokrates, da er mit Agathon und Aristophanes allein wach bleibt und die große Phiale rechts umgeht, den beiden Dichtern gegenüber behaupten läßt, daß komische und tragische Dichtung eigentlich Sache desselben Mannes sei. Immerhin wird doch schon aus dem V. Jahrhundert wenigstens in einer Notiz des Suidas Ion
- Beschränkung auf eine dramatische Gattung*



Orest und Elektra (Innenbild einer Trinkschale)

von Chios als ein Dichter angeführt, der beide dramatischen Gattungen gepflegt habe. Wenn dies richtig ist, so steht er in dieser Beziehung einzig da; sonst gestaltete sich die Sache so, daß die Komödie sich ein Hauptgeschäft daraus machte, die Tragödie zu verhöhnen.

Merkwürdig ist die Fruchtbarkeit und das lange Aushalten der Dichter, deren beste Sachen, wie bei den venetianischen Malern, zum Teil ihrem höchsten Alter angehören. Von Sophokles hatte man 113 echte Stücke aus einer 62jährigen Dichtertätigkeit. Er und Euripides traten anfangs nur alle drei oder vier, später wenigstens alle zwei Jahre mit Tetralogien auf, deren einzelne Stücke, wie gesagt, nicht mehr innerlich verbunden waren. Diese Dichter spielten in den eigenen Tragödien auch nicht mehr als Schauspieler mit, was Äschylos noch getan hatte, und zwar soll Sophokles diese Betätigung wegen seiner dünnen Stimme abgeschafft haben. Jedenfalls aber widmete sich auch in der nachäschyleischen Zeit der Dichter den Aufführungen aufs angelegentlichste; ein Sophokles gestaltete, wie in seiner Biographie berichtet wird, die Rollen nach der Individualität der Schauspieler; der Dichter war Komponist und Ballettmeister und irgendwie während der Aufführung sichtbar zugegen.

Welche gewaltige Stellung im athenischen Leben die Tragödie trotz (oder wegen) der Seltenheit der Aufführung muß eingenommen haben, erhellt auch daraus, daß Sophokles nach der Aufführung der *Antigone* mit Perikles zusammen zum Strategen gegen Samos gewählt wurde, besonders aber erkennen wir es aus Aristophanes, für welchen sie als Objekt den ersten Rang neben den größten Staatssachen einnimmt. Hier möge auch die Frage über die sekundäre fortdauernde Kunde von den Tragödien gestreift werden. Da sich nämlich der Athener von den übrigen Hellenen mit

*Fruchtbarkeit**Tätigkeit für die Aufführungen**Ansehen der Dichter*

dadurch unterschied, daß er Tragiker rezitieren konnte, und da er poetische wie musikalische Einzelheiten sowohl als die Bilder der einzelnen Charaktere und die Erinnerung an das Ganze im Gedächtnis festhielt, muß eine solche neben der Aufführung bestehende Kunde mit Notwendigkeit vorausgesetzt werden; der stärkste Beweis des Faktums an sich liegt aber darin, daß das beständige Anspielen auf die Tragödie, wie es die aristophanische Komödie hat, sonst nicht denkbar wäre. Wir werden also ein starke Publizität durch literarischen Vertrieb anzunehmen haben; daneben mochten aber auch geübte Mnemotechniker dem Publikum die Kunde seiner Tragödien vermitteln, und was das Musikalische betrifft, so ist psychologisch wahrscheinlich, daß der Athener vorzugsweise gerade das Schwerste, euripideische Monodien u. dgl., fetzenweise, wie der Italiener die Arien, nachsang.

Fortwirken
der großen
Tragödien

Indem wir nun zu Stil und Behandlung in der Tragödie übergehen, müssen wir mit der poetischen Bedeutung des Chors beginnen, der seiner eigentümlichen Provenienz nach ursprünglich die alleinige Hauptsache der Tragödie gewesen war, mit der Zeit aber zum bloßen einfassenden Rahmen geworden ist, gewiß durch eine Reihe von Übergängen hindurch, von welchen wir keinen Begriff mehr haben können. Während er ursprünglich aus lauter dionysischen Komparsen bestand, stellt er sich jetzt als die Leute aus der Umgebung des Dramas dar, von den Okeaniden des *Prometheus* bis zu den Schiffsleuten des *Aias*. Er hat laut Aristoteles das Amt einer menschlich fühlenden Teilnahme, die zwar nicht von einer hinlänglich tiefen Einsicht geleitet wird, um den Knoten der Handlung zu lösen, aber doch von einer solchen Gesinnung, um alle heftigen Bewegungen und leidenschaftlichen Erschütterungen auf ein gewisses Maß besonnener Betrachtung zurückzuführen. Das moderne Wort vom *idealen Zuschauer* indes, dessen Betrachtung gleichsam die des zuschauenden Volkes lenken und beherrschen soll, ist insofern nicht ganz richtig, als er doch von früh an allzuoft aus Mitleidenden und Beteiligten besteht. Tatsächlich freilich greift er selten ein. Die über ihr Greisentum redseligen argivischen Greise des *Agamemnon*, deren Diktion durchgängig so schwierig ist, machen zwar einen Anlauf hierzu, bleiben aber bei einer Beratung in zwölf Stimmen und lassen sich auch, nachdem sie die Schwerter gegen Agisth gezogen haben, von Klytämnestras Vermittlung zurückhalten. Den größten Takt zeigt in der Verwendung des Chores Sophokles. Sein Chor ist da, wo er sich auf die Handlung selbst einläßt, oft unsicher und selbst verblendet; sobald er sich aber zu einer allgemeinen Betrachtung der Gesetze des Daseins sammelt, erhaben; d. h. Sophokles klebt nicht fest an der Fiktion, daß er nur Greise oder Dienerinnen usw. von da und da singen lasse, sondern behandelt den Chor abwechselnd als wirklichen und als idealen Bestandteil, aber auch im letzteren Falle läßt er ihn nicht als *idealen Zuschauer*, sondern größer erscheinen.

bei Aeschylus

bei Sophokles

bei Euripides

Bei Euripides wirkt der Chor nicht mehr beruhigend und vermittelnd, sondern er ist jetzt Vertrauter und Mitschuldiger der Hauptperson oder erzählt weitläufig frühere Vorgänge des betreffenden Hauses, Feldzuges usw. So ist er im *Ion* voll tiefer Todesangst wegen Mitwissenschaft an Kreusas Giftmischerei, und auch in der *Medea*, der taurischen *Iphigenia*, der *Helena* usw. hat er die Rolle des Confidants; in den *Troades* ist er Mitduldender, hier aber bis zur Komik. Recht schön ist in demselben Stücke der Gesang vom hölzernen Pferd und der Einnahme Trojas, und noch recht stilgemäß, dem Pindar kaum nachstehend, erzählt im *rasenden Herakles* der zweite, sehr große Chorgesang die sämtlichen Taten des im Hades verloren geglaubten Helden. Dagegen meldet in der *Hekabe* der Chor überaus weitläufig, wie er vom Eindringen der Griechen in Ilion bei der Nachttoilette sei überrascht worden. Weitere Chöre enthalten oft bloß Klagen und Gejammer, wie z. B. im *Hippolytos*, der nach Phädras Abgange eigentlich bloß das Thema *o wär ich doch recht weit von hier* variiert. Oft bringt der Chor auch nur allgemeine Raisonsnements

und athenische Sympathien und Antipathien vor, gerade wie die Personen des Dramas, und vergißt etwa dabei, wer er ist.

Was die Handlung der Tragödie betrifft, so werden wir uns zunächst mit den Vorfragen nach Schicksal und Katharsis kurz abfinden. Uns erscheint das viele Gerede über die Schicksalsidee in der antiken Tragödie im Gegensatz zur modernen deshalb so trostlos überflüssig, weil man meint, die antike Tragödie habe sich bemüht, durchweg zu lehren, daß niemand seinem Schicksal entgehen könne, und diese Weisheit, die damals auf allen Gassen herumliefe, sei ihre *Idee* gewesen. Vor allem müßte man doch unterscheiden, wie sehr verschieden das Verhängnis auftritt: 1. als blinde Notwendigkeit, als *εμπαρμένον* überhaupt, wobei es einen geringen Unterschied ausmacht, wenn statt dessen der Wille von Göttern auftritt, welche entsetzlich neidisch und rachsüchtig sind; 2. als bedingte Notwendigkeit, wie in der *Odipodie*, indem das und das nicht geschehen würde, wenn nicht jenes und jenes vorher geschähe; 3. als Schuld der Ahnen, als *Alastor*, so daß sich von Vergeltung zu Vergeltung die Schuld immer höher häuft.

Die hohe Kunst, wie sie uns vornehmlich im Sophokles entgegentritt, wird nun nach Kräften Charakter und Tun der Menschen mit dem Schicksal so verflechten, daß letzteres dem Zuschauer von Anfang an als unabwendbar erscheint und der Mythos sozusagen von selber Recht behält. Aber das Entscheidende, die Wirkung Bestimmende ist ja gar nicht der Hergang, das sichtbare Schicksal, nicht das, was der Zuschauer ja längst auswendig weiß, sondern das Innere der Menschen, die Art, wie die Charaktere sich entwickeln, sich dem Zuschauer ans Herz legen. Der kolonische *Odipus* ist vollkommen unglücklich und erreicht dabei eine wahre Verklärung; Prometheus in seinem Untergang nimmt die volle Sympathie des Beschauers mit sich und Aias ebenso. Je gefährdeter und nichtiger alles Irdische erscheint und je bösertiger bisweilen die Götter, desto ergreifender und größer leuchten die Charaktere.

In das Rechtbehalten des Schicksals ist aber noch durchaus nicht die Schuldhaftigkeit der betreffenden Hauptpersonen einbedungen, und es ist das abgeschmackte Ableiten des tragischen Ausgangs aus irgendeiner Schuld durchaus zu verwerfen. Erstlich hält der Grieche die Handlungsweise aus Selbstsucht überhaupt nicht so leicht für eine schuldvolle, und es muß daher der Grad der Schuldhaftigkeit beim griechischen Dichter und Zuschauer anders beurteilt werden als heute, und sodann mögen die betreffenden Individuen sonst freilich schuldig genug sein, aber das Schicksal faßt sie gar nicht immer an dieser Schuld, und darauf würde es doch ankommen. So wird freilich im äschyleischen *Agamemnon*, wenn man diesen allein als Maßstab nimmt, allerlei Tadel und Schuld auf Agamemnon gehäuft, und doch geht er nicht deshalb zugrunde. Iphigeniens Tod ist für Klytämnestra ein bloßer Vorwand, und Agisth ist wahrlich kein Rächer für den Untergang so vieler Argiver im Krieg und zur See und kann sich ja wegen seines Vaters Thyestes nur am Sohn des wirklich Schuldigen rächen. Kurz, Äschylos hält den Agamemnon nicht für schuldig. Auch Sophokles mußte dem *Odipus* ein volles Maß von Schrofheit und Leidenschaftlichkeit mitgeben, damit sein Schicksal nur für die Zuschauer erträglich wurde, aber begründet ist das Schicksal des Helden hierauf nicht, so wenig als das *Antigones* darauf begründet ist, daß sie, von Kreon gereizt, einen gar zu harten, unbeugsamen Willen aufgesetzt und alle sanften Mittel verschmäht habe.

Nur mit einem Worte wollen wir die berühmte Definition des Aristoteles berühren: *Es ist aber die Tragödie eine nachahmende Darstellung einer würdig-ernsten und vollständig in sich abgeschlossenen Handlung von einer gewissen bestimmten Ausdehnung, vermöge des durch andere Kunstmittel verschönerten Wortes, so daß diese Darstellung durch Furcht und Mitleid eine Reinigung eben dieser Affekte erzielt.* Die Deutung dieser Worte ist bekanntlich streitig, und

Das Schicksal

Seine Verflechtung mit den Taten der Menschen

Bedeutung der inneren Hergänge (Psychologie)

Unrichtigkeit der Schuldtheorie

Katharsis (Aristoteles: Poet. 6, 1 nach der Übersetzung von Susemihl)

Goethe konnte die Reinigung (Katharsis) nicht in die Zuschauer, sondern in die Personen des Dramas verlegen. Jedenfalls wäre die Definition irrig, wenn damit ein außerhalb der Poesie liegender, etwa moralischer Zweck gemeint wäre; doch geht der Sinn des Aristoteles offenbar dahin, daß die erregte Furcht, resp. das Mitleid im Beschauer eine gereinigte Gestalt, eine Art Verklärung annehmen sollen. (Die verschiedenen Erklärungen vgl. bei Susemihl.)

Geringe
äußere Bühnen-
handlung als
Folge der thea-
tralischen Ein-
richtungen

Einer der auffälligsten Unterschiede zwischen der antiken und der modernen Tragödie besteht darin, daß dort die Handlung auf der Bühne eine so höchst mäßige ist im Verhältnis zur Reichlichkeit der inneren Motive und zur Umständlichkeit des bloß Erzählten. Hierfür liegt der Hauptgrund in der geringen Beweglichkeit der Personen, welche, aufgepolstert, gestelzt und maskiert, wie sie auftraten, nur der Rede, nicht der Handlung fähig waren. So geht im *koloneischen Oidipus* nur etwa das Wegführen der Antigone durch Kreons Leute über das bloße Kommen, Gehen und Reden hinaus, und auch sonst sind lebhaftere Bewegungen nicht häufig, und Kämpfe, Ermordungen und sonstiges äußeres Tun werden überhaupt (mit einigen derben Ausnahmen, wie dem Selbstmord des Aias, der Anschmiedung des Prometheus usw.) dem Auge entzogen. Wenn man aber der Technik wegen gekonnt hätte, so hätte man ganz gewiß gerne vieles von dem, was nur erzählt wurde, sichtbar vor den Zuschauern geschehen lassen. Was hier entschied, war nicht jene ästhetische Scheu vor allem, was nicht *innerer Vorgang* im Gemüte war, wovon Neuere geredet haben, und auch nicht der Wunsch, von dem Horaz spricht, den Zuschauer mit blutigen oder miraculösen Schauspielen zu verschonen; denn wenigstens, was das Crude und Gräßliche betrifft, so wird hierin auf der Szene das Ärgste geleistet; nicht nur werden häufig Leichen gezeigt und in den *Choephoren* auch das blutige Mordgewand Agamemmons, sondern in den *Bakchen* bringt Kadmos den zusammengelesenen Leichnam des Pentheus auf die Szene, und Euripides erspart dem Beschauer das wirklichkeitsgemäße abscheuliche Auftreten des zerfleischten Hippolytos nicht, ja er läßt den Sterbenden noch eine Monodie singen. Wir werden also besser tun, von den idealen Beschönigungen des Mangels an äußerer Handlung abzusehen und uns dafür daran zu erinnern, daß schon das Wandeln auf dem Kothurn eine gefährliche Sache war, und daß man bei heftiger Bewegung purzeln konnte, wie der Sage nach Äschines, als er in der Rolle des Anomaos den Pelops verfolgte; auch der Selbstmord des Aias mag für die Darstellung nicht ungefährlich gewesen sein. Mittelbar beruht also auch diese Beschränkung der Aktion wie alle übrige Abwendung vom Realistischen auf dem riesigen Raume, den die Auführungen in Anspruch nahmen. Euripides, der gewiß gute Lust zum Wirklichkeitsgemäßen hatte, konnte dagegen nicht aufkommen.

Ersatz durch
die Erzählung

Man verlegte also das Interesse, statt in die äußere Tat, in die Motive, entwickelte die inneren Empfindungen, Überlegungen und Entschlüsse, und suchte einen Ersatz für das auf der Bühne Geschehene darin, daß man die Erzählung dafür realistisch bis ins einzelste ausfallen ließ, und zwar nicht bloß im Munde der Boten und Herolde. Klytämnestra erzählt mit einer fürchterlichen Genauigkeit den Mord des Gemahls, sogar wie er im letzten Röcheln das Blut wie einen Staubregen von sich sprühte, wovon sie erquickt worden sei wie ein knospenreiches Saatfeld vom Südwest des Zeus, und nicht gelinder wird in der *Antigone* erzählt, wie Hämon sein Blut aus dem Munde über die blassen Wangen der toten Braut spritzt. Auch die greuliche Beschreibung vom Untergange Glaukes und Kreons in der *Medea* spricht dafür, daß man, wenn man die Zuhörer so traktierte, auch dem Zuschauer so sehr viel Schonung nicht würde erwiesen haben, sofern man szenisch gekonnt hätte. Dabei aber bildete sich für die Darstellung der Katastrophe oder auch wohl früherer Ereignisse, die Boten, sonstigen Nebenpersonen, seltener auch Hauptpersonen in den Mund gelegt wird, jener eigentümlich feurige Erzählungsstil, welcher

wesentlich ein anderer ist als der epische, denn er ist an Mithandelnde resp. Leidende gerichtet und soll deren stärkste Erregung hervorbringen, und der Sprechende ist Augenzeuge. Meisterwerke dieser Art gibt es in allen drei Tragikern; eine ganz besondere Leistung aber ist in den *Bakchen* des Euripides die Erzählung des Boten vom Tun der Bakchen auf dem Kithäron, oder vielmehr nicht bloß eine Erzählung, sondern eine umständliche, prachtvoll farbige Beschreibung, welche Euripides mit größter Hingebung und Begeisterung gedichtet hat; es ist, als läge ihm daran, das Mysterium des bakchischen Rasens aufs höchste zu verklären und zu preisen.

Das allbekannte Substrat der Tragödien ist nun der Mythos. Zwar mit großer Freiheit und mit einzelnen starken Abweichungen von Dichter zu Dichter gehandhabt, blieb dieser doch immer so weit konstant, daß einer der Haupthebel der neueren Tragödie fehlt: die materielle, in Ereignissen und Ausgang liegende Spannung. Wenn die gleichen Stoffe immer wieder neu behandelt wurden, so daß man an die Libretti der italienischen Opernkomponisten des XVIII. Jahrhunderts erinnert wird, so war der Mythos an und für sich bereits etwas Bekanntes, und bei dieser seiner Allbekanntheit beruhten Furcht und Mitleid, die beiden von der Tragödie zu erweckenden Wirkungen, nie auf der bloßen Erwartung und Betrachtung des Ausganges (wie die Furcht etwa in den Pariser Schauerstücken des ehemaligen Boulevard), sondern auf der Schilderung der Seelenbewegung, welche immer neu sein konnte. Indem aber die Athener keine Spannung, wohl aber einen höchsten Stil der Rede und eine höchste Kunst der Töne verlangten, taten sie, was sich in hohen Kunstzeiten etwa einmal wiederholt hat. In der Kirchenmalerei des Mittelalters und der Renaissance ist gerade das sachlich Bekannte und tausendmal Dargestellte, die Geschichte Christi und Mariä, das Beste, im Gegensatz zu denjenigen Legenden, die erst auf eine Erklärung hin verständlich sind.

Nun haben wir früher gesehen, daß die Bekanntheit des Mythos für die Komposition einen großen Vorteil mit sich bringt, indem dadurch dem Dichter ein Teil der Exposition abgenommen wird. Bei Äschylos, der in Trilogien dichtete, bedarf überhaupt nur das erste Stück einer solchen, indem das zweite durch dieses, das dritte durch das zweite erklärt wird. Sophokles hat immerhin eine kunstreiche Exposition, wozu er die Prämissen der Handlung verlegt; Euripides dagegen scheint Zeit und Kraft gewinnen zu wollen, indem er eine der Hauptpersonen des Stückes oder etwa auch eine Gottheit in einer Prologrede denjenigen Moment feststellen läßt, in welchem der Mythos einsetzt; er spart damit Atem, um sogleich auf sein Gespinn von Leidenschaften überzugehen, und bei seiner kecken Art, den Mythos zu ändern, war dies Verfahren ohnehin kaum entbehrlich; es ist aber an sich eine bequemere und rohere Form als eine gute Exposition, und auch die Übertragung dieser Art von Einleitung auf eine Hauptperson verrät eine gewisse dramatische Gleichgültigkeit; Plautus, Terenz und Shakespeare, die einen besonderen Prologus auftreten lassen, haben sich besser geholfen.

Diesen Prologen, die sehr weitschweifig sein können und sogar Dinge berichten, die erst im Stück geschehen werden, entspricht der *deus ex machina*, von dem später die Rede sein soll, am Schlusse der Tragödien, insofern auch er dem Dramatiker das Dramatische erspart. Hier möge zunächst darauf aufmerksam gemacht werden, wie ganz im Gegensatz zur neueren Tragödie, welche vom Gesetz der Spannung vorangetrieben wird, das Spannende auch innerhalb der Stücke oft verschmährt wird. Da die Handlung eine vom Mythos gegebene, selbstverständliche ist, kann sie sehr einfach sein. *Sie steht*, z. B. in den Mittelstücken der äschyleischen Trilogien, *fast stille, indem die Betrachtung über allen Leiden weilt*. Ferner läßt Äschylos die Erkennung von Orest und Elektra gleich am Beginne der *Choephoren* eintreten; erst Sophokles baut seine *Elektra* auf das späte Erkennen im letzten Drittel des Stückes auf und motiviert die

*Der Mythos
als Substrat
der Tragödie*

*Die Exposition
der älteren
Tragiker*

*Die Euripideischen
Prologe*

*Verschmähen
der Spannung*

Todeswürdigkeit der Klytämnestra auf alle Weise, während bei Äschylos nur geklagt und geschildert und gesungen und geopfert wird. Bedenken wir ferner die Kindlichkeit alles dessen, was zur eigentlichen Intrigue, zum Komplott, zum geheimen Treiben und Täuschen zumal in der älteren Tragödie gehört. Wie einfach sind alle diese Dinge z. B. in den *Choephoren*, wo Elektra — gewiß einem uralten Zuge der Sage gemäß — am Grabmal die identische Größe ihrer Fußstapfen und der des Fremdlings konstatiert. Auch wird dem Zuschauer deutlich vorausgesagt, wie man es mit Ägisth machen wird, um ihn zu täuschen und dann zu töten; das einzige Stück Intrigue besteht darin, daß der Chor die Amme, welche den Orest tot glaubt, enttäuscht und ihr aufträgt, Ägisth zu bewegen, daß er ohne seine Leibwache komme. Auch im Altertum wurde übrigens schon bemerkt, daß der Bau der äschyleischen Dramen nicht viele Peripetien und Verwicklungen habe wie der bei den neueren (womit auf Euripides gedeutet wird), dem Dichter liege mehr daran, seinen Personen Würde (*βάρος*) zu geben, das Intrigante (*πανούργον*), Niedliche (*κομφοπρεπέε*) und Sententiöse (*γνωμολογικόν*) dagegen halte er für der Tragödie unangemessen. In welchem Kontraste eine solche an Verwicklungen arme Dramatik zur modernen steht, braucht nicht ausgeführt zu werden.

Fehlen der Abwechslung und der äußeren Wahrscheinlichkeit

Mit der Spannung fehlt auch die Abwechslung. Schon die — wenn gleich nicht absolute — Einheit des Ortes bringt dies mit sich. Z. B. verläßt Ödipus auf Kolonos bis zu seinem Todesgang die Szene nie, und so der Protagonist mehrmals. Alles äußere Leben aber, das wir vermissen könnten, wird dadurch ersetzt, daß, was im Innern der Personen vorgeht, in allen Übergängen deutlich und kräftig betont wird. Hinter der psychologischen Wahrheit tritt denn auch tief zurück, was in unserem Sinne äußere dramatische Wahrscheinlichkeit und Wirklichkeit ist. Unmöglich wäre heute eine Szene wie die des Wiedersehens zwischen Klytämnestra und Agamemnon, der auf seinem Wagen bleibt und sich lange dagegen sperrt, auf den Teppich zu treten; aber bei Äschylos charakterisiert sich die Verstellung Klytämnestras gerade durch den gesucht pomphaften Empfang.

Die drei Einheiten

Von den drei Einheiten wird die der Zeit, die sich im ganzen von selbst ergibt, im Grunde mehr vorausgesetzt, als eigentlich innegehalten; die des Ortes konnte auch frei gehandhabt werden, indem in den *Eumeniden* der Anfang zu Delphi, das weitere in Athen, im *Aias* die erste Hälfte vor dem Zelte der Helden, die zweite vor dem Walde am Meeresufer spielt. In Sachen der Einheit der Handlung — wie in Sachen der Handlung überhaupt — dachten die Dichter sehr frei, und zwar nicht erst Euripides. Es genügte, daß die Handlung einer Tragödie im wesentlichen kausaliter zusammenhing oder zusammenströme, und *Einheit des Interesses* wäre vielleicht der richtigere Ausdruck. Erst Euripides freilich drängt verschiedene Handlungen, die einander nichts angehen, in ein Stück.

Dafür ergab sich aber auch bei manchen Thematis die Einheit der Handlung aus dem Mythos und aus den szenischen Voraussetzungen von selbst, zumal wenn der Protagonist — wie im *koloneischen Ödipus* — gar nicht vom Theater kam.

Die sophokleische Einheit

Doch gibt es Meisterwerke ersten Ranges wie den *König Ödipus* des Sophokles. Hier sieht der Zuschauer Szene um Szene das Schicksal kommen, bevor es die Handelnden sehen, und aus der Abweisung der warnenden Mantik, aus der sekundären Verblendung, wodurch Ödipus von einem falschen Verdacht auf den anderen gerät, aus der falschen Beruhigung, einem überaus mächtigen dramatischen Mittel, da sie im Zuschauer bereits Mitleid mit einem sich noch glücklich Wähnenden erweckt, und aus der endlichen schrecklichen Aufklärung wird dem Menschen und Zuschauer ganz erschütternd die Blindheit über das Schicksal klargemacht. Wie ergreifend ist es z. B., daß Ödipus den Mörder des Laïos um jeden Preis glaubt ermitteln zu müssen, *als wäre*



Fries vom Schatzhaus der Siphnier in Delphi. Gigantomachie. Delphi. Museum



Reiter von einer dreiseitigen Basis. Athen. Nationalmuseum



Reiter von Platte IV des Westfrieses am Parthenon



Krieger. Grabrelief. Kopenhagen. Ny Carlsberg



Grabrelief eines Kriegers mit seiner Familie. Berlin. Museum



Diskuswerfer nach Myron (attisch-römische Kopie). Rom. Vatikan



Olympische Wettläuferin in Exomis (römische Kopie). Rom. Vatikan



Epheben beim Ballspiel. Basrelief einer Grabfigur. Athen. Nationalmuseum



Ballspielende Jünglinge. Basrelief einer Grabfigur. Athen. Nationalmuseum



Farnesischer Stier. Kolossalgruppe von Apollonios und Tauriskos (römische Umarbeitung)
Neapel. Museo Nazionale



Laokoon-Gruppe von Hagesandros, Athanadoros und Polydoros von Rhodos
Rom. Vatikan. Antikemuseum



Große apulische Prachtamphora: Die Jagd auf den kalydonischen Eber. Berlin. Antiquarium



Caeretaner Hydria: Totenklage um Achill. Paris. Louvré



Weihrelief. Piräus. Museum



Sieger, von Nike bekränzt. Athen. Akropolis-Museum



Großer Zeusaltar in Pergamon. Berlin. Pergamon-Museum

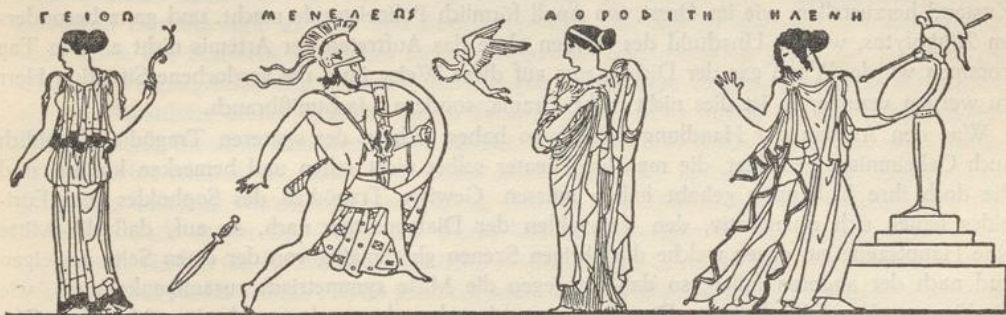
Laïos sein Vater gewesen. Überhaupt zeugt fast jedes Wort von ihm unbewußt gegen ihn selber. — Neben dieser einheitlich ausnehmend zwingenden Tragödie, wo alles an einem Stücke ist, haben wir aber von dem nämlichen Dichter den *Aias*, der schon in der Mitte des Stückes vom Zuschauer Abschied nimmt, aber noch als Interesse, als Nachhall, als Schatten bis zum Schlusse fortwirkt, und ferner den Herakles in den *Trachinierinnen*, der erst gegen das Ende auftritt, nachdem Deianira bereits durch Selbstmord geendet, auf den aber schon das ganze Stück hindurch die Aufmerksamkeit gelenkt worden ist.

Bei Euripides ist das Geschehen oft planlos gehäuft, die Handlung nur ein Hin und Her von bunten Schicksalen, so daß ihre Einheit dabei zugrunde geht, daher sich auch im Gedächtnis des Lesers das Ganze eines euripideischen Dramas oft kaum fixiert. Ferner fehlt es nicht an lästigen Wiederholungen, indem eine und dieselbe Sache erst beredet wird, dann geschieht und hernach erst noch berichtet wird. Ein Stück, das so recht durch das Viele glänzen will, sind die *Troades*, eine bloße Reihe von Bildern aus einer Stadteroberung, ein bloßer letzter Akt, daneben freilich stellenweise sehr schön, auch in den Chören. Aber eine Steigerung ist bei dieser Ausschöpfung alles möglichen Jammers gar nicht denkbar, und ebenso steht *Hekabe* am Ende des nach ihr benannten Stückes wie am Anfang da. Übel gebaut ist aber auch der *rasende Herakles* unangenehm durch das zweimalige Unheil, das über die Familie des Helden kommt, und zwar erst durch Lykos und dann durch Herakles selbst, in welchem man den völligen Retter zu sehen glaubte.

Wo bei Euripides die großen Leidenschaften, d. h. der Hauptinhalt des wahren dramatischen Interesses nicht da sind, sucht er sie durch einen größeren Reichtum von Vorgängen auf der Bühne und größere Verwicklungen der Handlung zu ersetzen. Öfter baut er auch die Wirkung

Das Geschehen
bei Euripides

Dessen Ersatz
für fehlende
Leidenschaft



Menelaos und Helena (Attisches Vasengemälde. Gregorianisches Museum)

seiner Stücke bereits auf den szenischen Anblick, auf optische Fernsichten usw. Im Orest erscheint zum Schlusse die verklärte Helena sichtbar in der Luft, von den *Phönissen* sagt die erste Hypothese, daß das Drama in den Wirkungen auf das Auge (*ταῖς σκηναῖς ὄψεσιν*) schön sei. Neben diesem Sinn für den äußeren Effekt steht aber oft eine große Gleichgültigkeit für das psychologisch Denkbare und Undenkbare. So hat die *Helena* bei vielen Detailschönheiten doch ein schon von vornherein unglückliches Sujet. Daß Menelaos mit dem Scheinbild der Gattin lange Jahre in der Welt herumfährt, ohne es zu merken, ist mythisch geschaut, aber mit einem psychologisch zu begründenden und innerhalb der sonstigen menschlichen Handlungsweise sich bewegenden Charakter unverträglich; hierfür ist der Mythos entschieden zu rau. Menelaos findet dann in

Helena

Ägypten die echte Helena, während das Scheinbild in die Lüfte fliegt. Wäre dies doch auf der Szene geschehen! Allein vom Scheinbild wird nur berichtet, wie denn überhaupt mit Berichterstattung in dieser Tragödie die meiste Kraft dahingeht und die Charaktere dafür gering bleiben. Auch der Chor mit seinem unnützen Gejammer dauert einen; Helena macht den gefangenen griechischen Frauen Hoffnung auf Rettung; hernach aber bleiben sie in Ägypten, wenigstens wird kein Wort von ihrer Heimkehr gesagt; auch dies ist so ein élan généreux, der nachher keine Folge hat. Schließlich müssen die Dioskuren als die *ex machina* erscheinen, nur um den Theoklymenos von blutiger Rache an seiner Schwester abzuhalten, die das Entweichen hat geschehen lassen. Was sie dann noch über die künftige Vergöttlichung der Helena und über den einstigen Aufenthalt des Menelaos auf den Inseln der Seligen weissagen, ist im Charakter der beiden, wie er sich im Drama offenbart, durchaus nicht vorgeedeutet.

Der *deus ex machina*

Den *deus ex machina*, auf den uns die Helena geführt hat, hat bekanntlich auch Sophokles, indem er den gottgewordenen Herakles im Philoktet eingreifen läßt. Euripides hat ihn in der Hälfte seiner Dramen, besonders den früheren, nicht; in einigen ist er nur dazu da, um jeden noch bestehenden Zweifel zu lösen, z. B. einem der betreffenden Geschlechter eine künftige Herrschaft zu weissagen; in diesen Fällen ist er immerhin nur, wie am Anfang der Prolog, eine gewaltsame Notiz darüber, wie das Drama mit dem sonstigen Mythos zusammenhänge, und der Gott kann wohl auch durch einen anderen Weissagenden ersetzt werden, sogar einen Bestraften, der, wie Polymestor in der *Hekabe*, den Siegern mit Hilfe der Mantik künftige Fluchschicksale kündigt. Überhaupt bringt er nicht immer einen versöhnenden Abschluß. Dionysos in den *Bakchen* hinterläßt Kadmos und Agaue im tiefsten Jammer, obwohl er dem Kadmos noch eine weitere Herrschaft und ein Ende im Lande der Seligen weissagt. Endlich aber ist der Maschinengott auch dazu da, den Knoten zu zerhauen und durch Autorität den gesetzlichen Zustand herzustellen, wie im *Orest*, wo Apoll förmlich Polizeistunde macht, und ganz besonders im *Hippolytos*, wo die Unschuld des Helden ohne das Auftreten der Artemis nicht an den Tag kommen würde. Wenn gar der Dichter nur auf diese Weise über die verdorbene Situation Herr zu werden vermag, so ist dies nicht mehr Drama, sondern Machtmißbrauch.

Responsion im Aufbau der Handlung

Was den Aufbau der Handlung betrifft, so haben sich in der späteren Tragödie allmählich auch Geheimnisse gemeldet, die man im Theater selbst nicht sehen und bemerken konnte, und die doch ihre Bedeutung gehabt haben müssen. Gewisse Tragödien des Sophokles und Euripides bauen sich quantitativ, den Verszahlen der Dialogpartien nach, so auf, daß die Mitte eine Hauptszene ist, gegen welche die übrigen Szenen gleichmäßig von der einen Seite ansteigen und nach der anderen fallen, so daß sie gegen die Mitte symmetrisch zusammenkommen, wie die Figuren einer Giebelgruppe. Das hat keines Menschen Auge sehen noch eines Menschen Ohr hören können, und dennoch ist es nachgewiesen; es sind Dinge, die uns einstweilen noch nicht erklärt sind, die uns aber das supreme künstlerische Vermögen der Dichter zeigen.

Idealität der Charaktere bei Äschylos

Indem wir nun zur Betrachtung der tragischen Charaktere übergehen, beschränken wir uns zunächst auf Äschylos und Sophokles. Was bei diesen beiden sofort ins Auge springt, ist die allgemeine Idealität der Helden. Es sind lauter Gestalten auf Goldgrund, und zwar nimmt im *Agamemnon* des Äschylos selbst noch eine Klytämnestra und ein Ägisth an der Idealität Anteil, jene gerade durch die *Sophistik der Leidenschaft*, womit sie die Tat bemäntelt mit allen möglichen Gründen, die sie hätte haben können, wenn nicht der eine ausgereicht hätte. Ganz besonders ist Eteokles in den *Sieben* eine völlig ideale Gestalt, und ebenso sind in der *Antigone* die beiden Schwestern ideal, obwohl sie sich entzweien, weil Antigone den Bruder bestatten will. Nur die Dienenden, z. B. der Wächter im *Agamemnon* und die Amme Orests in den *Choephoren*,

haben einige Züge aus dem gemeinen Leben; gerne werden sie, wie der Wächter in der *Antigone* und der Bote in den *Trachinierinnen*, durch niedrige Liebe zum Leben oder zum Vorteil charakterisiert.

Bei Sophokles sind sakrifizierte oder nach unseren Begriffen soviel als böse Charaktere Kreon in der *Antigone*, der den höchsten Grad der Verblendung darstellt, die Atriden im *Aias*, Odysseus im *Philoktet* u. a. Aber, obschon Sophokles die Anlage dazu wohl gehabt hätte, das Böse rein aus den Tiefen der Selbstsucht abzuleiten, sind doch alle keine Bösewichter; auch sie nehmen noch an der allgemeinen Idealität teil, welche alles umhüllt, was mit dem Mythos und der heroischen Welt zusammenhängt. Sie sprechen mit dem Gefühl der Berechtigung und drücken bisweilen große Empfindungen aus. Im Dialog kommt wohl heimlicher Vorbehalt, Absicht der Täuschung usw. vor; allein keiner hat vor sich selber ein schlechtes Gewissen. Abgesehen davon, daß dem Griechen überhaupt vieles erlaubt war, hat der einzelne auch in der Tat nicht nötig, sich besonders schuldig zu fühlen; die Götter helfen ja zum Bösen treiben, und das Böse ist vorausbestimmt vom Schicksal und von Orakeln vorausverkündet; bei Äschylos vollends ist die Tatenkette zum Band und Hebel der Trilogien erhoben. Deshalb gibt es keinen Jago, keinen Richard III., keinen Franz Moor. Erst von den Charakteren des Euripides dürfte auch mancher vor sich selber das böse Gewissen haben; doch haben auch diese es nicht, sie sind vielmehr beruhigte Schufte.

und Sophokles

Unter den äschyleischen Tragödien ist nun das große Unikum, in welchem lauter übermenschliche Wesen auftreten, der *Prometheus*. Hier ist schon der mythische Horizont riesig, ihn bilden der Fels am fernen Weltrand über dem Meere, die Schilderung der Völker, welche um Prometheus klagen, und die des Weges, den Io über die ganze Welt gemacht hat, und daneben wird der Eindruck des Urtümlichen durch die Bilder der Erdrevolution, der Stürme, des Unterirdischen usw. hervorgebracht. Und nun werden die beiden Opfer des Zeus: der Angeschmiedete und die wandernd Herumgejagte in einer Handlung vorgeführt, die sich so aufbaut, daß sich der Leser noch heute des Staunens und eines heiligen Schauers nicht erwehren kann. Er, gewaltig groß, weiß alle Vergangenheit und Zukunft; sie dagegen gehört einer dumpfen, unfreien Ahnungswelt und verfällt zuletzt wieder in einen wirren Taumel. Seine wahre Schuld ist, daß er trotz anfänglicher besserer Einsicht doch dem Zeus bei der Bändigung des Kronos geholfen, wie dies auch Themis, seine Mutter, tat; dann aber nahm er sich doch der Menschen an, die von Zeus zum Untergang bestimmt waren, und hieran hängt sich die kleinliche Bosheit des undankbaren Zeus. Doch hat auch diesen der Titan mit einem letzten Geheimnis in der Gewalt (dieses letzte Geheimnis, nämlich die furchtbare Folge einer möglichen Ehe des Zeus mit Thetis, weiß N. B. das Publikum; bei Pindar Isthm. VII, 66 plaudert schon Themis alles aus); denn Götter und Menschen sind gegenseitig voneinander abhängig, und die Moira steht über beiden, Motive, von welchen wir gerne wüßten, wieweit sie von Äschylos selber herrühren. Von den Nebengestalten prägt sich der höhnische Ton des Kratos gegen Hephästos, der scharf-bittere des Hermes gegen Prometheus dem Leser besonders stark ein; wer sonst zu Prometheus spricht, tut es im Sinne der klugen Fügsamkeit; Zeus ist ihnen allen böse, nur aber sehr mächtig. Ihnen allen gegenüber, auch den stellenweise, z. B. beim Abgang der Io, so gering gehaltenen (immerhin am Ende doch dem Prometheus treu bleibenden) Okeaniden, bleibt dem Prometheus sein Trotz und auch im Versinken die sublimen, klare letzte Strophe, in welcher er selber noch den riesigen Naturprozeß schildert.

Äschylos:
Prometheus

Im *Agamemnon* braucht Äschylos einen jener großen metaphysischen Vorteile wie Manzoni in den *Promessi sposi* mit Frä Cristoforo und Federigo. Selbst Shakespeare mit seinem Geiste von Hamlets Vater und den Hexen und Erscheinungen im *Macbeth* hat das Übernatürliche nicht so zum Angelpunkte des ganzen Stückes machen können oder wollen, wie hier mit Kassandra

Äschylos:
Agamemnon

geschieht; denn hier ist es ein heiliges Übernatürliches. Nachdem schon die ganze erste Partie des Dramas von trüben Ahnungen und bösen Erinnerungen überquoll, tritt hier in die Mitte des Stückes die alles verbindende, in Cassandra persönlich gewordene Mantik, an deren Dasein die Zuschauer des Äschylos noch hinreichend glaubten, um aufs tiefste ergriffen zu werden. In ihrer grandiosen Art, die Menschen (Agamemnon, Klytämnestra, Ägisth) durch Tiere völlig deutlich zu bezeichnen, tut sie dar, daß sie nicht nur durch die Mauern des Palastes hindurchsieht, was eben jetzt geschehen wird, sondern auch das Vergangene vom Mahl des Thyestes an weiß, und ebenso kennt sie die künftige Rache an Ägisth und Klytämnestra, welche der letzte Trost ist, mit dem sie gegen den Palast hingeht — und dazu ihr Wort: Genug des Lebens (*ἀρκεῖτω βίος*)!

Agamemnon selbst gilt dem Dichter, wenn auch das Uble, was er getan hat, nicht geleugnet wird, persönlich als unschuldig, als ein solcher, der nur die Bluttat der Früheren (*προτέρων αἷμα*) büßen muß. In Klytämnestra dagegen stellt sich die höchste Furchtbarkeit und Verlogenheit dar, wobei nicht gefragt wird, ob dies für die jetzigen Nerven genießbar sei; dem Dichter erschien sie gewiß, wie er sie gab, mitsamt ihrem wütenden Hohntriumf über Cassandra. Dabei ist sie im tiefsten Grunde unfrei und weiß es. *Der alte schreckliche Fluchgeist (Alastor) des schlimmen Gastgebers Atreus*, sagt sie, *hat nur gespenstisch meine Gewalt angenommen und an diesem (Agamemnon) Rache geübt, indem er zu den Kindern (des Thyest) auch den erwachsenen Mann opferte*. Zuletzt freilich möchte sie gern ihre Reichtümer bis auf einen kleinen Rest hingeben, wenn nur der Fluch des Wechseldes ein anderes Haus aufsuchen wollte. Aber nun kommt Ägisth und freut sich noch seiner besonderen Rache wegen des Thyestesmahles (welches seine Halbbrüder betroffen) an dem Sohn des Atreus. Nach zorniger Zwiesprache mit dem Chor werden die Schwerter gezogen; doch tritt jetzt Klytämnestra mit einem weichen, wehmütigen Ton dazwischen: Kein neues Böses! Geht heim, ehe es euch trifft! Wir haben, was wir taten, gezwungen getan und sind selber vom schweren Zorn des Dämons unselig getroffen. Nochmals weist der Chor auf Orest hin und droht Ägisth; Klytämnestra schließt: *Jetzt herrschen wir!* —

Psycholo-
gischer Reich-
tum bei
Sophokles

Mit einem Worte erinnern wir daran, wie Äschylos mit derselben strengen Einfachheit und Kraft in dem Apoll der *Eumeniden* den großen Gott, in Eteokles den Hort der Vaterstadt, in Dareios den alten Schutzherrn einer Nation zeichnet, und gehen nun zu Sophokles über. Hier haben wir es mit einem Dichter zu tun, dessen Tatsachen nach Kräften psychologisch-menschliche, daher von ewiger Geltung und Wirkung sind, und der dementsprechend auch alle Charaktere und Situationen möglichst ausweitet und aufs tiefste erschöpft, mit größtem psychologischen Reichtum, nach allen Seiten und Möglichkeiten hin, so daß seine Stücke eine völlige, zusammenhängende Wahrheit darstellen. Schon das Altertum bewunderte dieses sein Charakterschaffen (*ἠθοποιεῖν*), wozu ihm, wie seine Vita sagt, bisweilen ein einziger Halbvers genügte. Zumal die Hauptgestalt wird pathologisch total ausgebeutet. Um dies möglich zu machen, verringert der Dichter lieber die dem Chore zufallende Quote im Verhältnis zum Umfang des Stückes; deshalb ist ihm auch der Tritagonist unentbehrlich, denn nun erst hatte man genug Schauspieler, um bald dem Bedürfnisse nach einem Confident, bald dem nach einer Kontrastfigur zum Protagonisten wie Chrysothemis und Ismene genügen zu können.

Außerordentlich reich sind Gestalten wie Aias, Philoktet, Elektra ausgestattet; letztere wird hier die Hauptperson, während in den *Choephoren* des Äschylos Orest dies war; sie hat einst den Orest heimlich gerettet, während dieser laut den *Choephoren* von Klytämnestra verstoßen worden ist. Eine völlig freie Schöpfung, der bei Euripides als etwas Ähnliches nur etwa die aulische Iphigenie zur Seite steht, ist die Antigone; ganz besonders mächtig ist auch der *Ödipus auf Kolonos*, dessen Gegenstück in der neueren Poesie Calderons *Standhafter Prinz* sein dürfte. Hier

steigert der Held seine Töne des Unglücks, vom bloßen Ausdruck des Elends an, bei jeder neuen Begegnung: mit den Töchtern, mit Kreon, mit Polyneikes; allmählich aber kommt ihm ein erhabener Anfang von Trost, und endlich wird er ahnungsmächtig und führt die anderen. Eine Schattenseite hat freilich diese Behandlung des Mythos: Indem nämlich bei Sophokles das Mythische dem allgemein Menschlichen weicht, und dieses mit durchgängiger innerer Wahrheit zu Tage gefördert wird, entsteht ein Konflikt mit den rauhen, alten, stehengebliebenen Motiven des Mythos; dieser ist zumal beim Tiermord des Aias sehr fühlbar, aber auch in den *Trachinierinnen* bei der Geschichte des Nessos und schon im Prolog, wo Deianira ihre frühere Umwerbung durch den Flußgott Acheloos in dessen barocken Verwandlungen berichtet. Auch in der *Antigone* besteht eine Inkongruenz zwischen dem urweltlichen Mythos (Tötung wegen Bestattung eines Bruders) und der überaus verfeinerten psychologischen Schilderung.

Sein Kontrast
zu den mythi-
schen Motiven

Bei Sophokles verflucht sich Charakter und Tun der Menschen mit dem Schicksal so, daß dem Zuschauer das letztere von Anfang an als unabwendbar erscheinen muß, und zwar aus einem inneren Grund und nicht, weil man den Mythos auswendig weiß. Die einzige Ausnahme macht, wie oben gesagt, der *Philoktet*, welcher psychologisch anders enden will, als der Mythos vorschreibt: Neoptolem ist (im Gegensatz zu Odysseus) durch die Leiden des Dulders bereits so weit geführt, daß er denselben nach seiner Heimat zurückzuführen im Begriffe steht. Da erscheint — als einziges Beispiel bei Sophokles — Herakles als *deus ex machina* und verkündet die Gesetze des Schicksals. — Sophokles hing an dem Sujet wahrscheinlich wie am *Aias* wegen seines reichen pathologischen Inhaltes; diese Leiden sind aufs höchste ausgeführt, und ihre Blüte ist die Rührung des Neoptolemos. Dem Dichter lag mehr an der gründlichen Ausschöpfung dieser Charaktere als an einem harmonischen Abschluß.

Der *deus ex*
machina
des „*Philoktet*“

Auch von den Charakteren des Euripides sind zunächst einige fast in sophokleischer Weise nach der leidenschaftlichen Seite hin ausgeschöpft; so *Medea* und *Hekabe* (obwohl in der letzteren die weichen Züge des Flehens usw. mit der späteren entsetzlichen Rache, die sie übt, nicht gut vereinbar sind). Sodann sind schön und rein die *taurische* und besonders die *aulische* Iphigenie, wo der reine und hohe Sinn einer Jungfrau den Ausweg aus allen Verwicklungen zu finden weiß, welche durch die streitenden Leidenschaften der Männer geschaffen worden sind, mit Recht wird der freie Entschluß, wodurch Iphigenia sich opfert, eine göttlich erhabene Tat genannt. Eine ähnliche Gestalt ist die Theonoe der Hekabe, sehr eigen aber der reine und heilige Jüngling Hippolytos, der vielleicht auf der Szene um so pikanter wirkte, je weniger dergleichen in Athen lebten; mit ihm ist dann wieder der Ion verwandt. Das Gegenstück zu diesen Guten sind dann die Verworfenen, zumal die verruchten und schrecklichen Weiber, außer der *Medea* die Phädra und Kreusa; auch die Hermione in der *Andromache* hat einen ganz scheußlichen Charakter, den sie besonders in der Wechselrede mit der Verfolgten offenbart — ohne daß wir sicher wären, ob sie nicht im griechischen Sinn dennoch recht hat. Leidenschaftliche Taten und kühn gesponnene Pläne läßt der Dichter überhaupt gerne von den Weibern ausgehen, denen die Männer dienstbar sind. Aus der späteren Zeit des Dichters sind dann die *Bakchen* mit der prächtig gezeichneten Gestalt des Dionysos, der in dieser letzten, ruhmvollen Tragödie noch einmal die *Scena* betritt.

Die Charaktere
bei Euripides

Daß Euripides die mythische *Vulgata* keck zu ändern liebt, haben wir bei der Betrachtung der Handlung seiner Stücke gesehen. Auch die Charaktere behandelt er sehr frei, und auch dies hätte an sich nicht so viel geschadet; allein es geschieht im Dienste einer Neigung der Athener für realistische Vielheit und für ein Ausweichen aus der rein mythischen Anschauung, im Dienste der Rührung, im Dienste der Tagestendenzen und im Sinne praktischer Redekunst.

Euripides'
Realismus

Den euripideischen Realismus zeichnet bekanntlich das Wort des Sophokles, er stelle Menschen dar, wie sie sein sollten, Euripides wie sie seien; leider aber verringert dieser die Charaktere nicht nur in üblem Kontrast mit dem äußeren Auftreten, indem er aus Ixion und Bellerophon Geizhalse, aus Helena eine Dirne, aus Menelaos einen Narren, aus Orest einen Verbrecher usw. macht, sondern er bringt auch das Genrehafte und Kümmerliche des täglichen Lebens auf die Bühne, z. B. in der *Elektra*, die an einen Bauern verheiratet ist, und im *Hippolytos*, wo der Chor in den feierlichsten Worten melden muß, daß Phädras Leidenschaft durch eine Wäscherin ausgeschwätzt worden sei. Daher die ewige Klage des Aristophanes, Euripides respektiere die allgemeine Idealität nicht. Und in der Tat hat er etwas wie die deutsche Malerei des XV. Jahrhunderts: häßliche realistische Charaktere auf dem allgemeinen tragischen Goldgrund. Während sodann Sophokles es immer mit dem Ganzen eines Charakters zu tun hat, hat Euripides bisweilen die Art, das Gefühl einer einzelnen Person in einer bestimmten Szene bis ins einzelste auszubeuten, ja bis ins Materielle, wie in den *Phönissen*, wo beim Willkomm des Polyneikes durch Jokaste alle einzelnen Leiden der Verbannung aufgeführt werden. Der von Achill verwundete Telephos wurde, um Rührung zu erwecken, in Lumpen auf die Bühne gebracht und so noch mehrere Könige, was bekanntlich Aristophanes in einer prächtigen Szene der *Acharner* persifliert. Weiber sind ebenso oft edel und rührend als schrecklich; besonders aber werden zu größerer Rührung öfter auch die Kinder mit aufgeführt, sogar sprechend, indem ein Sänger die Rolle hinter der Bühne sang. Aber die Rührung kommt bei Euripides nicht aus tieferer Quelle; sonst könnte er nicht anderswo so roh sein wie z. B. im *Orest*, welcher nur ein Chaos egoistischer Leidenschaften darbietet.

Ausbeutung
des Gefühls
bei Euripides

Politische und
philosophische
Erörterungen

Sodann ist der Mythos dem Dichter oft nur Grundlage, um Menschen seiner Zeit in aufgeregten Situationen sprechen zu lassen; seine Stücke sind der Sprechsaal, aus dem uns das damalige allgemeine athenische Rasonieren über göttliche und menschliche Dinge entgegönt. Wie früher gesagt, entschädigt er sich durch Erörterung der Politik des Augenblicks für den Verzicht auf die zeitgeschichtlichen Stoffe; besonders aber philosophiert er gerne im Sinn der Sophistik und zumal auch des Anaxagoras; es gab von dem *szenischen Philosophen* ein Stück, das nach der philosophierenden Heldin die *weise Melanippe* (zur Unterscheidung von der *gefesselten Melanippe*) benannt wurde, und ein rechtes Paradigma frecher Sophistik ist in den *Troades*, Helenas Entschuldigungsrede an Menelaos.

Echt euripideisch ist die Art, wie Polyneikes und Eteokles vor Iokaste weitläufig plädieren und sie dann resümiert und beide widerlegt; der Dichter mochte auch auf diese Situation, die Äschylos (in den *Sieben*) nicht in den Sinn gekommen war, besonders stolz sein. Wie stark aber die Neigung zu allgemeinen Betrachtungen war, zeigt sich u. a. darin, daß selbst der Verbrecher Polymestor nach der schauerhaften Beschreibung seiner Blendung und des Mordes seiner Söhne durch die Troerinnen, es sich nicht versagen kann, mit einer Schlußbemerkung über das weibliche Geschlecht im allgemeinen zu schließen, worüber ihn dann Agamemnon zurechtweist.

Sentenzen

Massenhaft sind die Sentenzen, z. B. gerade in der eben angeführten Tirade der Iokaste in den *Phönissen*. Ihretwegen dürfte vielleicht Sokrates den Euripides den anderen Dichtern vorgezogen haben, weil ihm hier ein Mittel philosophischer Wirkung auf die Massen zu denken gab. Gerade an diesem Elemente fand dann auch die spätere und noch die byzantinische Zeit am meisten Gefallen; als der Chor tot war, die Aufführung nicht mehr vorkam, die Stücke zu bloßen Deklamierdramen geworden waren und für das eigentlich Dramatische der Sinn erloschen gewesen sein mag, da mußten die sententiösesten Dramen als die besten erscheinen.

Willkürlich-
keiten in den
Charakteren

Sodann finden sich bei ihm Willkürlichkeiten in den Charakteren. Die durch Erkennung und Vorweisung von Fundstücken herbeigeführte Versöhnung von Ion und Kreusa z. B., einer Frau,

die sich zu allem berechtigt glaubt, würde für unser Gefühl noch immer eine sehr faule heißen, weil die Charaktere unterwegs schon zu viel verloren haben, als daß ihre spätere Beglückung uns noch recht interessierte. — Eine der dramatisch unerlaubtesten Sachen ist ferner die völlige Suspension eines Charakters durch einen nicht von selbst im Menschen erwachsenen, sondern von irgendeiner boshaften Gottheit gesandten Wahnsinn. Den erlaubten Gebrauch des Wahnsinns kennen wir aus dem *Lear*, wo der wirklich Irrsinnige (*Lear*), der Simulant (*Edgar*) und der Berufsnarr in ergreifendem Kontrast nebeneinandergestellt sind; aber auch bei Sophokles, wo Aias, wenn ihn Athene nicht verblendet hätte, die Führer des Achäerheeres bei gesundem Verstande, bloß wegen der Waffen Achills, und zwar mit Arglist würde ermordet haben, ist der Wahnsinn der Umschlag einer ohnehin gewaltsamen heroischen Natur ins Fürchterliche und riesig Wilde und somit durch das ganze Wesen des Charakters motiviert. Ganz falsch aber ist das Motiv im *rasenden Herakles* des Euripides angebracht, so grandios, wie gesagt, die Einführung der Lyssa (des Wahnsinnsdämons) durch Iris an sich ist. Hier wird der Held auf der Sonnenhöhe aller seiner Mühen und Pflichterfüllungen, unmittelbar, nachdem er den Seinigen noch das Leben gerettet, auf Befehl Heras zum Morde der eben Geretteten wütend gemacht, um darauf im tiefsten Jammer wieder zur Vernunft zu erwachen, und zwar bekommt man dabei die pathologische Schilderung des Hergangs in Gesicht und Gebärden, wie er das Haupt schüttelt, die Augen verdreht und stöhnt und brüllt. Der Schluß des Stückes fällt dann wieder auf durch eine sehr umständliche Ausbeutung der Wehmut, indem Herakles die Leichen der Kinder noch einmal sehen will, den Vater Amphitryon umarmt (dessen wirkliche Vaterschaft doch im ganzen Stücke bald gilt und bald nicht gilt) usw.

Bei diesem allen erfreute sich Euripides einer steigenden Beliebtheit bei den Griechen, und der Erfolg bei der Nation strafte die Erwartungen nicht Lügen, die er in dieser Beziehung trotz vieler Mißerfolge bei den athenischen Preisrichtern soll festgehalten haben. Von dem Zauber, den er schon bei Lebzeiten auf griechische Bevölkerungen ausübte, gibt die bekannte Aussage Plutarchs einen Begriff, wonach die siegreichen Sikelioten einander selbst die bloßen kleinen Proben (*δελύματα και γελύματα*), die sie von den gefangenen Athenern kennen lernten, eifrig mitteilten, was viele derselben gerettet haben soll. (Plut. Nikias 29ff.)

Diese Anerkennung der Späteren mag vorzüglich auch der herrlichen euripideischen Sprache gelten, worin die Sprache der gebildetsten Kreise Athens der Kunst dienstbar gemacht erscheint durch jenes wundervolle Griechisch, das klarer und für uns leichter vernehmlich lautet als die Sprache seiner Vorgänger. Jedenfalls will es viel sagen, daß er die von Aristophanes in den *Acharnern*, den *Thesmophoriazusen* und den *Fröschen* gegen ihn gerichteten Angriffe glücklich überstanden zu haben scheint. Diese richten sich im wesentlichen gegen den Realismus, der damals durch alle Poren drang, aber vom attischen Theater einmal nicht ausgehalten wurde, und ferner wird dem Euripides in Summa vorgehalten, daß seine Schöpfungen nicht aus einer höheren Inspiration, sondern aus dem Gerede der Zeit und aus Fetzen ihrer Bildung entnommen seien. Als sein Gegenbild zeigt der Äschylos der *Frösche* eine Art wilder Großartigkeit; er erklärt es für die Bestimmung des Dichters, die Menschen zu veredeln, und beweist, wie er derselben anders als Euripides nachgelebt und eine Generation voll Heldenmut hinterlassen habe; aber trotz aller scheinbaren Andacht gegen Äschylos müßte man doch wissen, wie Aristophanes auch ihn behandelt haben würde, wenn er noch gelebt hätte.

Daß nun aber an dem Verfall der Tragödie eine Komödie, die ihr wahres Geschäft daraus machte, die Tragiker zu ruinieren, nicht auch ihren Anteil gehabt habe, ist schwer zu glauben. Ihrem Hohn gegenüber war der Anspruch derselben, Erzieher des Volkes zu sein, wie anderes

Euripides' Beliebtheit

Seine Sprache

Opposition des Aristophanes

Beförderung des Verfalls der Tragödie durch die Komiker

Pathos, nicht mehr zu behaupten. Dieser Verfall aber ist seit dem IV. Jahrhundert ganz offenbar vorhanden, und es dürfte sich lohnen, seinen Ursachen nachzugehen, soweit dies möglich ist.

Zwar führte man auch ferner an den großen Dionysien und den Lenäen neue Tetralogien auf, und daß für die Stücke der drei großen Dichter Wiederaufführungen gesichert waren, ist gut bezeugt. Auch gab es immer noch eine große Zahl momentan namhaft gewordener Tragiker. Vor allem hat man hier an die Abkömmlinge und Familienglieder der Großen zu denken, wie denn der gleichnamige Enkel des Sophokles, der 396 v. Chr. zum ersten Male auftrat, zwölf Siege davontrug; auch Astydamas, der 240 Stücke gedichtet und fünfzehnmal gesiegt haben soll, war der Urenkel einer Schwester des Äschylos, und an Namen fehlt es auch außerhalb dieser Kreise nicht. Niemand von diesen Dichtern wurde mehr in Wahrheit berühmt; darum wird uns auch von ihnen so wenig zitiert, es ist fast, als wären sie nicht vorhanden gewesen —, und es wird seinen Grund haben, daß von 400 v. Chr. abwärts nichts erhalten ist.

Erschöpfbarkeit
der Gattung

Die Hauptsache wird wohl sein, daß die Gattung erschöpfbar war. Eine innere Grenze des ganzen antiken Dramas, solange es bestand, lag eben darin, daß es etwas Allgemeines, Öffentliches bleiben mußte, weil schon das riesige Lokal zu Leistungen zwang, die für die ganze Einwohnerschaft gültig und mit großem Aufwand und vielen Umständen verbunden waren. Zunächst konnte es nie in eine Exhibition für Reichere, Gebildetere, besonders Gestimmte und Interessierte umschlagen, d. h. sich nie in einen Reichtum einseitigerer, materiell bescheidenerer, aber vielleicht poetisch noch immer höchst wertvoller Gattungen auflösen; nur eine Gattung war möglich; wenn es mit dieser abwärts ging, so war kein Innehalten mehr, denn das Gehäuse der Tragödie, ihre Gestalt und ihre sämtlichen Voraussetzungen waren so großartig, daß alles bedroht war, wenn einmal der Geist diesen Leib nicht mehr vollständig beseelte. Nun konnte die Tragödie, um allgemein zu bleiben, vom Mythos so wenig als die Komödie von der Posse oder einem sehr oberflächlichen Intriguenspiel loskommen; alles Geschichtliche z. B. hätte zu lokal, zu zeitlich, auch für andere Städte zu unverständlich geschienen, und überhaupt hatte man die Wendung zur historischen Tragödie ein für allemal abgewiesen. Aber auch der Mythos war erschöpfbar, und schon von Euripides war das Mögliche großenteils aufgezehrt. Und dabei war ein Übelstand im Wachsen, der den Untergang herbeiführen mußte: der zumal bei und seit Sophokles und Euripides vorhandene Gegensatz der psychologischen und szenisch dramatischen Verfeinerung auf der einen und der harten alten Grundlage der mythischen Ereignisse, welche an sich oft gar nicht dramatisch waren, auf der anderen Seite.

und des Mythos

Dilettanten
und Streber

Da man auch keine Dichter hohen Ranges mehr hatte, war der Tragödie schwer zu helfen. Um so mehr Helfer aber präsentierten sich, es sind die Dilettanten und Streber. Von einem reißenden Zunehmen des allgemeinen Dilettantismus erfährt man schon in den *Fröschen* des Aristophanes. Herakles erhält dort auf die Frage, ob es denn nicht in Athen auch nach dem Tode des Euripides noch tragödiendichtende Knaben gebe, von Dionysios die Antwort: *mehr als tausend, die den Euripides an Geschwätzigkeit um mehr als eine Meile hinter sich lassen*. Auch in den *Vögeln* rühmt einer der in der Barbierstube anwesenden Philister das Talent seines Söhnchens für die Tragödie, wie ein anderer das des seinen für die Rede; also auch die Bestimmung zum Tragiker von Kindheit auf kam vor. Diese Unberufenen werden gerade an Euripides, der ihnen doch so vieles vorweggenommen hatte, als an dem letzten großen Eindruck, hängengeblieben sein. In ihren Händen wird *jene erhabene und wunderbare Tragödie nichts mehr bezweckt haben, als sich den Zuschauern gefällig zu machen, indem sie das Angenehmschlechte nicht wegließ und das Bitternützliche verschwieg*, wie Platons Urteil über diese Streberei (*κλαξεται*) lautet. Und nun war auch das Agonale in die unrechten Hände geraten, indem das echte Kampfrichteramt

aufhörte. Während früher nach der alten und hellenischen Weise der Kampfrichter nicht als Schüler, sondern als Lehrer der Zuschauer saß und ihnen mußte widerstehen können, wenn sie das Vergnügen auf unziemende Weise an den Tag legten, überließ nunmehr die neue, als sizilisch und italisch bezeichnete Weise die Entscheidung des Sieges der Menge der Zuschauer, die ihr Urteil durch Aufheben der Hände kundgab, und daneben mag dieser Beifall des Theaterpublikums, welcher den Preis entschied, immer zweifelhafter und zweideutiger geworden sein.

*Aufhören des
echten Kampf-
richteramts*

Um Neues zu bieten, muß sich diese Spättragödie besonders stark auf die Ausbeutung der erotischen Motive verlegt haben; dem Stil nach aber war gewiß das meiste Neue von wesentlich rasonierender Art. Schon bei Euripides waren Dialoge mit einem Rechtsstreit als Inhalt, teils in längerer Rede, teils in Einzelversen, Mode geworden; von Agathon heißt es, daß er die Antitheta (in der Manier des Gorgias) liebte und sie für das Wesentliche seines Stiles hielt, nun aber erstieg die Rhetorik die Bühne vollends, und die dramatischen Ereignisse wurden in erster Linie so arrangiert, daß sie Gelegenheit für Reden boten. Im IV. Jahrhundert führte denn der Weg zur Tragödie schon mehr als einmal durch die Rhetorik. Strengere Richter aber, wie Plato an der Gorgiasstelle, fanden, wenn man aus solchen Dramen Melodie, Rhythmus und Versmaß wegnähme, so würde bloße Prosa (*λόγοι*) übrigbleiben, die zum Volke und der großen Masse gesprochen würde; die Dichter schienen im Theater die Redner zu spielen (*ῥητορεύειν*). Und schließlich war doch auch dieses rhetorische Element erschöpfbar; so wie Euripides verstand sich wohl später ohnehin niemand mehr darauf.

*Vorwiegen der
Erotik und
Rhetorik*

Daneben wurde der Genuß dramatischer Vorstellungen aller Welt zugänglich. Wie bereits im IV. Jahrhundert in Attika (und wer weiß wo sonst noch?) herumziehende Truppen in den Demen, etwa an den ländlichen Dionysien, auch Tragödien aufführten, erfahren wir aus der Kranzrede des Demosthenes (besonders 262), wo Äschines mit der Armseligkeit dieses von ihm durchgemachten Schauspielerslebens aufgezogen wird; im gleichen und im folgenden Jahrhundert aber müssen in der ganzen griechischen Welt die vielen Theater entstanden sein, von denen wir freilich so wenig wissen, was darin aufgeführt wurde. Zur Zeit des Aristoteles gab es bereits ein Virtuosenstum, das dem Schauspieler größere Bedeutung verschaffte, als der Dichter besaß. Welche Effektstücke sich ein solcher erlauben konnte, geht aus der zur Zeit des Demosthenes spielenden Geschichte des Schauspielers Polis hervor, der, als er die Elektra des Sophokles zu agieren hatte, statt der leeren Urne, welche angeblich die Gebeine Orests enthalten sollte, die Urne mit den wirklichen Gebeinen seines kurz vorher gestorbenen und von ihm beklagten Sohnes auf die Bühne brachte und hierdurch alles mit wahren Jammer erfüllte. Diese Erzählung spricht ganz durch sich selber; man müßte nur noch wissen, ob die Sache nicht vollends vorher in Athen herumgesagt worden war.

Gorg. 502 c

Virtuosentum

Mit der Zeit pflegte dann auch eine ganze Tragödie durch einen einzigen Schauspieler gegeben zu werden. Diese Darstellung war unentbehrlich, wenn in Städten außerhalb Athens ein Begriff von einer Tragödie gegeben werden sollte und herumziehende Truppen nicht vorhanden, vollends aber Chöre undenkbar waren, welche die Gesänge des athenischen Dramas wiederholt hätten. Der eine Schauspieler wird dann in dem Theater der betreffenden Stadt den ganzen Dialog aller Rollen rezitiert und ganz gewiß die Monodien gesungen haben, da man auf diese, und zumal die des Euripides, im höchsten Grade begierig war; die Chöre aber werden weggeblieben sein.

*Einzel-
schauspieler*

Auch in der Pantomime aber, d. h. dem auf die bloße Situation beschränkten Exzerpt der Tragödie, stellte ein Schauspieler alle möglichen Rollen mimisch zur Musik dar. Dieser Art mochte jener Schauspieler sein, der sich gegen Demosthenes rühmte, er könne durch ein Auftreten von zwei Tagen ein Talent verdienen.

*Die
Pantomime*

Parodistische Nachäffung des Ernstes ist so alt als das Ernste selbst, und Nachahmung irgendwelcher Vorgänge des täglichen Lebens, mit possenhafter Übertreibung, ist gewiß einer der frühesten Triumphe eines Individuums über das andere gewesen.

Das Komische
bei den
Griechen

Bei den Griechen war das Komische in der Poesie uralte. Abgesehen von jenen früher entstandenen Possen der Deikelikten, Phlyakes usw. lebte es längst im Epos und in der Lyrik. Wir brauchen uns nur an Homers Thersites, Polyphem und Iros, dazu an die alte Gewohnheit der Parodie und an die Poesie des Archilochos zu erinnern, jene zur poetischen Gattung gestaltete Schmähschrift, die *nach Form und Inhalt vom größten Einflusse auf die Komödie* sein mußte.

Die dionysi-
sche Herkunft
der Komödie

Aus allen jenen Possen und auch aus dem Triebe, sich von Polis gegen Polis mit Spottworten zu verfolgen, wäre aber noch keine Komödie hervorgegangen, wenn nicht auch hier der Dionysoskult die Angelegenheit auf seine Schwingen genommen hätte. Nur so, und nur in Konkurrenz und gemeinsamem Lokal mit der Tragödie, und nur, indem auch hier für die ganze Polis gespielt wurde und der Chor ein Gegebenes war, kam das Großartige darüber, das Öffentliche, das riesig Groteske, die Erhabenheit in der Darstellung des Schlechten und Lächerlichen.

Der Ursprung der Komödie wird an die kleinen oder ländlichen Dionysien angeknüpft, das Schlußfest der Weinlese. Hauptteil dieses Festes war der Komos (Umzug beim Trinkgelage), ein wildes Gemisch aus Trunk, Gesang und Tanz. Beim Komos wurde u. a. der Phallos herumgetragen, unter einem besonderen Gesang der maskierten und bekränzten Sänger, eine Übung, von der uns der Aufbruch des Dikäopolis zu den ländlichen Dionysien in den *Acharnern* des Aristophanes eine Vorstellung gibt, und nach dem Liede pflegte der Schwarm den ersten besten, der des Weges kam, zu verhöhnen. In diesem Zustand, *als lyrische Urkomödie*, soll sich die Komödie auch neben ihrer ausgebildeten Form an vielen Orten forterhalten haben. Irgendwie werden sich dann an dieses Treiben sprechende Charaktermasken angeschlossen und sich dazu dramatisch gebärdet haben; aber gleichwohl blieb die Komödie noch lange *ein obskures Spiel ausgelassener Landleute, wofür kein Archon sorgte, wozu sich kein bestimmter Verfasser bekannte*.

Die Komödie
in Megara

Eine ziemlich konstante Aussage gibt nun an, daß die Komödie sich zuerst in dem possenstüchtigen und witzigen dorischen Megara ausgebildet habe; doch scheint sich diese megarische Komödie nach einer Andeutung des Aristophanes mit plump lächerlichen Vorgängen begnügt zu haben; es war ein derbes, dem der Deikelikten verwandtes Lustspiel (*κωμωδία πορτική*), welches statt des Komischen das Gemeine gab, und von hier führt eine Brücke zu der später zu erwähnenden sizilischen Götter- und Ständeposse des Epicharmos. Sicher aber ist, die Ursprünge

Die attische
Komödie

mögen sein, welche sie wollen, ohne Athen und ohne das große Theater die große alte Komödie undenkbar; hier muß das komische Spiel einen neuen Sinn und eine neue Bestimmung angenommen haben, und die Hauptfrage ist für uns: Wann gab der Archon nicht bloß den Chor, sondern auch das große Theater her? Dies wird am Anfang des V. Jahrhunderts geschehen sein. In dieser Zeit scheinen die ältesten attischen Komiker, deren Namen bekannt sind, aufgetreten zu sein, ferner Ekphantides, der sich in einem Fragment rühmt, von der megarischen Form abgewichen zu sein; und an diese schließt sich die glänzende Reihe von Dichtern der

Die ältesten
Dichter

perikleischen und der Zeit des Peloponnesischen Krieges: Kratinos, der hoch bejahrt nach 410 v. Chr. starb, Krates, Telekleides, Hermippos (von dem ein schönes Fragment bei Athenäus die Rüstung zum Kriege schildert, während das Kottabosspiel usw. im Winkel liegen), Eupolis, der 429 begann und bis gegen das Ende des Krieges dichtete, Aristophanes, der seit 427 unter

fremdem, von 424 bis 388 unter eigenem Namen auftrat, Phrynichos seit 429, Platon von 427 bis mindestens 391, Pherekrates, Leukon, endlich im Übergang zur mittleren Komödie: Diokles, Philyllios, Sannyrion, Strattis, Theopompos. Nachrichten über diese Dichter hat man ziemlich viele, und manches über ihre Stücke läßt sich aus dem einzig erhaltenen Aristophanes erraten; nur ist das Restaurieren einer verlorenen Komödie, von der nur Titel und Fragmente erhalten sind, nicht bloß schwerer als das einer Tragödie, wo der feststehende Mythos mithilft, sondern in den meisten Fällen absolut unmöglich.

Gemeinsam hat nun die Komödie, wie wir sie aus Aristophanes kennen, mit der Tragödie die Bühne und die Orchestra, die bestimmte Zahl der drei (bisweilen vier) Schauspieler und die Maskierung derselben, endlich den Umstand, daß auch sie die Sache eines Wettstreites ist. Verschieden aber ist schon die Form der Verkleidung. Das Kostüm ist durchaus barock; statt des Kothurns ist hier, schon weil die Personen äußerst beweglich sein mußten, der Soccus im Gebrauch, die Masken sind bisweilen persönlich kenntlich (bekanntlich fürchtete sich der Modelleur, für die Ritter des Aristophanes die Porträtmaske Kleons anzufertigen). Ferner kamen hier nur Einzelstücke, keine Tetralogien zur Aufführung, und dafür war die Zahl der Choreuten doppelt so groß als beim äschyleischen Chore; es waren ihrer vierundzwanzig. Dieser Chor aber, dessen Tanz im Gegensatz zu der feierlichen tragischen Emmeleia der wildbewegte Kordax war, und der sich etwa auch in zwei streitende Halbchöre teilte, zeigte in seinem Auftreten häufig Vermutungen von der größten Abenteuerlichkeit, bei denen man an eine Mischung der Menschengestalt mit den betreffenden Naturwesen zu denken hat. Aus Aristophanes sind die Chöre der Wespen, Vögel und Wolken bekannt, bei anderen Dichtern figurieren als Titel die Chöre der Ziegen, Greife, Ameisen, Nachtigallen, Bienen, Kentauren, Sirenen, Lüfte (*Αἶθραι*). Schon durch diese Art der Persönlichmachung des Unpersönlichen deutet der Chor auf eine Freiheit hin, von der die Poesie anderer Völker keinen Gebrauch gemacht hat; er ist ein ganz neues Element.

Unermeßlich ist nun der metrische Reichtum der Komödie. Am häufigsten bewegt sich die Rede des Dialogs in frei behandelten iambischen Trimetern, gerne aber auch in trochäischen und iambischen Langversen und in den berühmten anapästischen Tetrametern. Von den Chorpartien sind die Parodos und die Stasima weit weniger bedeutend als in der Tragödie, sie dienen hier mehr nur der Begrenzung der Szenen; dagegen hat die Komödie in der Parabase, welche bei irgendeiner Hauptpause des Stückes, auch wohl zweimal, eintritt, ein chorisches Element, das die Tragödie nicht hat, und das für sie von der größten Bedeutung ist.

Die Parabase begleitet die Bewegung des Chores, der, nachdem er bisher zwischen Thymele und Bühne mit dem Gesicht gegen die Bühne gestanden, nunmehr eine Schwenkung macht und in Gliedern an den Plätzen der Zuschauer hinzieht. Auf ein anapästisches oder trochäisches Eröffnungsliedchen (das Kommation) folgt ein längerer, meist in anapästischen Tetrametern gehaltener, in eine Koda von entsprechenden kürzeren Versen (das Pnigos) auslaufender Vortrag, dessen Inhalt die eigenen poetischen, politischen und persönlichen Angelegenheiten des Dichters sind. Dieser Vortrag ist die Parabase im engeren Sinne; an ihn reiht sich in den vollständigen Beispielen, wie z. B. der Parabase der Ritter, ein zweites Stück, das eigentlich die Hauptsache ist: der Chor singt ein Lied (meist zum Lobe einer Gottheit), und dann werden Trochäen (in der Regel 16) vorgetragen, welche meist eine scherzhafte Beschwerde gegen Stadt und Volk enthalten; es ist dies das sogenannte Epirrhema, das nebst der lyrischen Strophe sofort antistrophisch wiederholt wird. Nach O. Müllers wahrscheinlicher Ansicht sind die beiden lyrischen Strophen aus dem phallischen Lied, das Epirrhema und Antepirrhema aus jenen Späßen des Chores gegen die Begegnenden hervorgegangen. (O. Müller II, 210.)

Aristophanes

Das Kostüm

Die Masken

Der Chor

Die Metren

Die Parabase

Diese Parabase ist nun ein *Unikum* in der Geschichte der Poesie. Wo irgend in der Dichtung anderer Völker (z. B. im XIII. Jahrhundert oder in der Renaissance) eine Besprechung von Literaturgegenständen oder der Verhältnisse des Dichters zu seinem Publikum vorkommt, geschieht es entweder in einem besonderen Gedicht oder etwa am Anfang eines Gesanges, eines Epos u. dgl., sonst erlaubt sich der Dichter höchstens einzelne Hiebe und Witze. Die Griechen gehen hierin freilich schon in der chorischen Lyrik weiter. Der Dichter spricht vom Chor und zum Chor und äußert sich bisweilen gern und allzugern *proprio nomine*; aber es sind doch auch hier kurze Worte oder höchstens ein paar Zeilen, nicht eine Bresche, die in den Zusammenhang der Dichtung gelegt wird. In der Parabase dagegen scheint der Dichter geraume Zeit die groteske Maske abzulegen und sich als wirkliches Individuum mit dem Publikum umständlich zu unterhalten, und zwar zunächst (in den Anapästien) über seine eigenen Angelegenheiten als Dichter, dann (in den lyrischen Strophen und den Epirrhemen) nach einem kurzen Kompliment an die Gottheit als Mahner in politischen u. dgl. Sachen. Ästhetisch hat die Sache ihr Pro und Contra; vielleicht war es zweckmäßig, in die tolle Dichtung von Zeit zu Zeit eine Lücke zu reißen.

Jhr Inhalt

Den Inhalt der Parabase machen nun aus: a) rein persönliche Angelegenheiten zwischen Dichter und Zuhörern; sein Selbstlob, sein komisches Prahlen, selbst mit dem Großkönig, die Exposition dessen, was er als Dichter wolle und sei, und was er für die Komödie im allgemeinen geleistet habe; die Vorwürfe an das Publikum, das seine alternden Dichter habe fallen lassen, auch wohl Anreden an die Kampfrichter und sogar Drohungen gegen diese; b) ganze Konglomerate von Schmähungen gegen einzelne Athener; c) Paränesen meist politischer Art, welche direkt an das Publikum gerichtet werden, ohne alle Verbindung mit dem übrigen; d) während in allen diesen Fällen der Dichter spricht, kommt es auch vor, daß in der Parabase der Chor im Namen und Sinn seiner Maske spricht. Mit anderen Worten: der Chor ist alles mögliche und wechselt Sinn und Bedeutung je nach Umständen als eine der dehnbarsten Schöpfungen der Poesie aller Zeiten. Hier und da hängt er allerdings fester an einer sachlichen Standesbedeutung, wie z. B. in den *Wespen* und ebenso in den drei Weiberstücken: den *Thesmophoriazusen*, den *Ekklesiazusen* und der *Lysistrata*. Dagegen mit der Person der *Wolken* geht der Dichter sehr frei um; es läßt sich bisweilen fragen, wer sie sind, und ganz große Freiheiten erlaubt er sich mit dem Chor der *Frösche*. Hier scheinen die Mysten zunächst nur ein Teil des grotesk ins Kurze gezogenen Jenseits zu sein; es sind selige Seelen von Verstorbenen, die sich bei Lebzeiten irgendwo haben einweihen lassen, d. h. der natürliche und unvermeidliche Chor im Jenseits. Dann aber lockert sich diese Bedeutung zu einem lustigen, bakhischen Festschwarm von Lebenden, und nun legt der Dichter ferner in diesen hinein, was er will.

Der Chor und seine Bedeutung

Die idealen Partien bei Aristophanes

Durch die hohen festlichen Präzedenzen des ganzen attischen Dramas, durch die unvermeidliche Idealität des Chorischen, der Musik und der ganzen Umgebung, endlich durch die natürliche Reaktion, welche die Karikatur hervorruft, wird nun Aristophanes darauf geführt, stellenweise den reinsten Schönheitssinn walten zu lassen, und die alte Komödie konnte so, was das gewöhnliche Schau- und Lustspiel nicht kann, nämlich jeden Augenblick in den idealen Stil einmünden. Wir fragen uns, wie das klang, wenn der Chor aus närrisch gedachten Personen bestand; aber prächtig tönt in den *Wolken* der Beginn der anapästischen Tetrameter, worin Sokrates die Luft (Aer) und den Äther und die Herrinnen, die Wolken, herbeibeschwört, wo sie jetzt auch weilen mögen, sei es auf dem Olymp oder am Ozean, oder ob sie an der Nilmündung die goldenen Krüge vollschöpften usw., daß sie das Opfer gnädig annehmen und ihm ein williges Gehör schenken möchten. Und darauf folgt der schöne Chorgesang der Wolken als der alles Schauenden und weiter, obschon Strepsiades dazwischen eine Unflätigkeit nicht hat unterdrücken können, die



Lanzenkampf der Pygmäen mit den Kranichen (Vasengemälde Britisches Museum, London)

Gegenstrophe, worin sie den Blick über Attika schweifen lassen, ein wahres Seitenbild zu der berühmten Schilderung von Kolonos im *koloneischen Oidipus*. Freilich hatten die *Wolken* keine komische Gestalt, sondern glichen sterblichen Weibern; aber Sokrates hat sie inzwischen bereits als Patroninnen von allem Schwindel und Gestunker definiert, und trotzdem läßt er sie diese erhabene Sprache reden. Überhaupt kommt ja bei Aristophanes an allen Enden die hochbegabte Dichternatur zum Vorschein. Sehr schön ist auch in den *Vögeln* der Aufruf des Wiedehopfes an seine Gemahlin, die Nachtigall, deren Weisen empordringen sollen zum Throne des Zeus, und Phöbus soll samt den übrigen Göttern einstimmen in den Klagegesang. Hier schwingt sich die Poesie plötzlich in den soeben lächerlich gemachten Olymp empor. Mehrmals enthalten auch in den Parabasen die kleinen lyrischen Zwischenstücke schöne Anrufungen der Götter. Endlich waren die allegorischen Figuren (z. B. Eirene, Opora, Theoria im *Frieden*), wenn sie schon durch geputzte Dirnen dargestellt wurden, doch gewiß ideal zu verstehen. Der *Frieden* war ohne Zweifel größtenteils auf diese schönen, stummen Erscheinungen der zweiten Hälfte berechnet.

Mit einem Worte möge daran erinnert sein, daß gerade die Götter sich bei Aristophanes auch wieder die keckste Komik müssen gefallen lassen; ganz gefahrlos scheint indes ihre komische Verwertung doch nicht gewesen zu sein. (Vgl. z. B. Lysias gegen Kinesias bei Athen. XII, 76.)

Die Handlung ist bei Aristophanes meist eine höchst einfache und direkte und geht fast widerstandslos vor sich, wie z. B. die Stadtgründung in den *Vögeln*, es gibt wohl kleine retardierende Späße, aber keine Gegenintrigue, keine die Haupthandlung kreuzende Nebenhandlung; wir haben es hier mit dem exkludierenden Gegenteil der neueren attischen Komödie zu tun. Etwas aber, worin Aristophanes den geschmähten Euripides noch überbietet, ist der Mißbrauch des Juristischen, Gerichtlichen. Nicht alle seine Plädoyers und Gegenplädoyers sind so schön und merkwürdig wie in den *Wolken* die der gerechten und ungerechten Rede (des *λόγος δίκαιος* und *ἄδικος*). Ermüdend, wenigstens für uns, sind durch ihre Länge die des Wursthändlers und des Paphlagoniers vor dem Demos, welche die Hauptmasse der Ritter ausmachen, und ebenso der lange Hundeprozeß in den *Wespen*, auch der Prozeß zwischen Äschylos und Euripides in den *Fröschen* ist etwas lang. Noch am meisten *geschieht* in den *Fröschen*, wenigstens in deren erstem Teile.

Aber auch ohne *Geschehen* kann große Abwechslung dadurch hervorgebracht werden, daß sukzessiv eine Menge verschiedener Masken auftreten, die von den Hauptpersonen je nach ihrer Bedeutung Bescheid bekommen. So treten in den *Vögeln*, abgesehen von Herolden, Boten und Sklaven, der Priester, der Dichter, der Chresmolog, Meton, der Aufseher, der Volksbeschlußhändler und später der Vaternörder, Kinesias und der Sykophant auf. Auch die *Acharner* drehen sich um das einzige Hauptfaktum, daß sich Dikäopolis durch Amphitheos dreierlei Friedensproben (ohne Zweifel in Flaschen) hat kommen lassen, nämlich fünf-, zehn- und dreißigjährigen Frieden, und den letzteren übernimmt und wirklich mit den Seinigen genießt. Alles übrige spielt nur um

Die Götter

Die Handlung

Prozeßpartien

Bunte
Szenenfolge

den Markt herum, wohin der Megarer, der Böoter, zwei Ankläger, der Bauer, die Gesandten der Brautleute und Lamachos kommen; auch in der Eröffnungsszene sind so schon die königlichen Gesandten, Pseudartabas und der Thrakergesandte erschienen. Ähnlich sind die *Wespen* gebaut, und in mehreren Stücken sind der Mantis und besonders der Sykophant verwertet. — Mit der Einheit der Zeit geht der Dichter insofern frei um, als ein kurzes Chorlied oder (in den spätesten Komödien) ein Tanz eine längere Zwischenzeit decken muß. In den *Acharnern* wird derselbe Lamachos, der eben erst in den Krieg gezogen, nach einem Intervall von 50 Versen verwundet zurückgebracht, und im *Plutos* hat man sich während des Entreakts zwischen V. 626 und 627 den ganzen Hergang im Asklepieion zu denken, welcher hernach von Karion sogleich erzählt wird. Andererseits ist es auch ein hübsches Motiv, daß in den *Rittern*, als die beiden Sklaven dem schlafenden Paphlagonier seine Orakel stehlen und daraus ersehen, ein Wursthändler sei bestimmt, der Nachfolger von dessen Macht zu werden, ein solcher Wursthändler gerade auch im gleichen Augenblicke auf die Bühne tritt und von ihnen mit feurigem Willkomm begrüßt werden kann.

Komische
Gegenstände

Im *Frieden* war der Mistkäfer, welchen Trygäos zum Emporschweben braucht, zugleich Parodie der Stelle, da Bellerophon in dem euripideischen Stücke auf dem Pegasos emporgeschwebt war. Übrigens hatte schon Äsop einen Mistkäfer zu den Göttern empordringen lassen. Ebenda sind der Mörser, worin der personifizierte Krieg die Städte zusammenstampfen will, die beiden Mörserkeulen, die ihm fehlen (es sind Brasidas und Kleon gemeint, die kürzlich gefallen waren), die vom Krieg in eine tiefe Grube gestoßene Friedensgöttin, über welche noch Steine angehäuft sind, lauter ins Handgreifliche übersetzte Allegorie, ja Sprichwort und landläufige bildliche Rede, die aber für solche Verwendung einer festen Hand und eines hohen, das Ganze beherrschenden Sinnes bedürfen. — Wir erinnern hier noch an den überaus abenteuerlichen Apparat, die riesigen Zirkel, Lineale usw., womit in den *Vögeln* der Astronom Meton kommt, der die Vermessung für die neue Luftstadt besorgen will, an die zwei Stimmurnen, die ebendasselbst der Psephismenhändler mitbringt, an den Sonnenschirm, den Peisthetäros (ebenda 1508) über Prometheus zu halten ersucht wird, und an die Denkhütte (das *φροντιστήριον*) des Sokrates in den *Wolken*.

Der Hades

Ein stets bereites Reservoir für Handlung und Charakter war endlich der Hades. Er ist die Lokalität der *Frösche*, aber auch Eupolis ließ in seinem *goldenen Geschlechte* die Schatten des Solon, Miltiades und Aristides sich über Kleons Führung im Peloponnesischen Kriege besprechen; und wir erfahren an der Stelle, wo uns dies überliefert wird, daß die Rhetorik hierfür, wenn sie von der alten Komödie sprach, das Wort Schattendichtung (*σείωλοποιία*) brauchte.

Die karikierten
und die realistischen
Charaktere

Was nun die Charaktere betrifft, so sind die Hauptfiguren in ihrer Gesamterscheinung Karikaturen (Überladenheiten) im eigentlichen Sinne des Wortes, wie ja schon ihr Kostüm, toll erfunden und aus Üblichem und Phantastischem gemischt, ja nicht etwa das des wirklichen Lebens ist. Sie wollen keine möglichen und wahrscheinlichen Charaktere, keine Typen sein, wie die der neueren Komödie, sondern Fratzen, und zwar oft ganz persönliche, und stellenweise auch Idealfiguren. Nur Nebenfiguren, welche bloß ein Amt, eine Verrichtung repräsentieren: die Wirtin, der Sykophant, der Chresmologe, vor allem die Sklaven treten natürlich realistisch auf.

Ganz unerhört sodann ist in den *Fröschen* die Personifikation des schlechten Theatergeschmacks als Dionysos, d. h. als eine ganz konkrete Figur, an deren sonstige göttliche Präzedenzen ungeschweht appelliert wird. Aristophanes nimmt einfach den Gott der Bühne für die damalige Richtung des Publikums, welches über seinen Euripides verzückt ist und ihn bei jeder Gelegenheit zitiert. Darum ist hier, wie bei Rabelais, vor jeder allzu präzisen Beziehung solcher Gestalten zu warnen, als wäre dieser immer der und der und jener ebenfalls immer die und die bestimmte Persönlichkeit. Vielmehr behält die Farce ihr Recht einer hohen Freiheit, in alles

mögliche überzuschlagen und Beziehungen aller Art in ihre Figuren aufzunehmen. Nicht nur metamorphosieren sich diese beständig, sondern sie können auch jeden Augenblick ihrem ostensiblen Stande gemäß realistisch reden und handeln, Dikäopolis und Trygäos als Landwirte, Karion und Xanthias als Sklaven, Strepsiades als abgehauster Philister, Dionysos als Gott. Der Dichter muß ungemein frei über sie verfügen können, wenn er sein wesentliches Kunstziel erreichen soll: die Stimmung Athens in einem bestimmten Moment in völlig grotesker Gestalt zu fixieren und zugleich zu richten.

Umschlag ins
Realistische

Weit das feinste und beste ist die Zeichnung der athenischen Natur in zwei Personen, nämlich dem Peisthetäros und dem Euelpides der *Vögel*. Jener ist die Personifikation der athenischen Prahlnatur, die sich aber auch überall zu helfen weiß und die erstaunlichsten Existenzen improvisiert. Man achte z. B. auf die große, echte demagogische Hetzrede an die Vögel, wasmaßen sie ehemals die Welt beherrscht hätten und sie nun wieder beherrschen sollten; man sieht, wie geläufig dergleichen auf anderen, wirklicheren Gebieten dem Athener war, er beutet die ganze Situation nach allen ihren Möglichkeiten aus. Jeder gewitzigte Athener mochte sich und seinesgleichen in diesem Bilde des Rechtbehaltens mit grotesker Unverschämtheit erkennen. Daneben ist sein Gefährte Euelpides der gutmütige und leichtgläubige Mitläufer, der dazwischen immer das Maul offen hat, um kleine Misereen zu erzählen; er hängt noch mit allen seinen Sinnen an Athen, hilft aber gelegentlich dem Peisthetäros renommieren, auch gegen die Götter.

Peisthetäros
und Euelpides

Dabei ist für alle Einzeläußerungen die Hyperbel ein wesentliches Mittel der Komik, auch wenn es sich um Abwesende handelt wie bei der Schilderung des Großkönigs in den *Acharnern*. Elf Jahre braucht die zu ihm abgegangene Gesandtschaft zur Hin- und Rückreise, und im vierten Jahre erreicht man die Residenz, er aber ist eben mit Heeresmacht auf Stuhlgang in die Goldgebirge ausgezogen. — Auch die Parodie, d. h. das Zitieren ernstgemeinter tragischer Stellen mit leichter Entstellung, gibt, schon abgesehen von der eigentlichen literarischen Kritik, dem Sprechenden wesentlich die Physiognomie einer Karikatur, wenn z. B. ein Pfandleiher in dergleichen verfällt, wie dies in den *Wolken* geschieht. Aus der ganzen karikierten Existenz gehen dann von selbst die komischen Einfälle hervor.

Die Hyperbel

und die Parodie

Das satirische Bild der Zeit haben wohl auch andere Perioden der Geschichte hinterlassen, aber keine ein so grandios konkretes, wie die aristophanische Komödie ist; daß ein Ereignis wie der Peloponnesische Krieg und die ganze damit verbundene innere und äußere Krisis des griechischen Lebens ein solches Akkompagnement der sublimsten Narrenschele mit sich hat, ist ein Unikum in der Geschichte. Und es war eine unvergleichliche Zeit, in welcher wohl eine Art von tollem Taumel die meisten ergreifen mochte: Athen hat allmählich seinen ganzen ungeheuren Reichtum an politischen Einrichtungen, bürgerlichen und richterlichen Formen, Kultur und Sitten entwickelt; — alles ist a priori agonal, auf gegenseitige Überwindung und Überbietung gestimmt und eingerichtet, und die Form dieses Kampfes ist mehr und mehr zur Geltendmachung bei den Massen ausgeartet; dazu der Konflikt zwischen Superstition und Atheismus, ferner die Herrschaft über ein ganzes Reich und die nun hereinbrechende Krisis, wobei der ganze Zustand aufs hohe Meer hinausgerät; Genialität und Verruchtheit schlingen sich durcheinander; eine gewaltige Zahl von bedeutenden und selbst großen Individualitäten reift unter diesen Umständen: die größten Künstler, Dichter, Philosophen, Thukydides, Alkibiades — alles zwischen Pest, Hunger und Krieg.

Zeitsatire bei
Aristophanes

Diesen Zustand nach allen seinen Seiten in seinen verschiedenen Momenten in einem gewaltigen Hohlspiegel zu sammeln, ist nun die Sache der Komödie. An den Realismus, d. h. an das Zugreifen auch nach den äußerlichen Einzeldingen des Lebens, sobald sie charakteristisch sind, war die Poesie seit Archilochos und den Jambikern gewöhnt; die Komödie nun greift zu, im großen

Die Komödie
als Bild der Zeit

wie im kleinen, nur daß ihr daneben eine kolossale Phantastik dient, die Züge des Lebens in grotesk vergrößertem Maßstabe zu verwirklichen; zugleich aber besitzt sie prachtvolle Kunstformen und ideale Bestandteile die Fülle; Hohn und Begeisterung sollten sich mischen dürfen.

Politische
Toleranz
gegen die
Komödie

Und es gab ein Athen, welches gerne in diesen Hohlspiegel hineinschaute. Während die französische Revolution jedem den Kopf vor die Füße gelegt haben würde, der im geringsten an ihrem Pathos gezweifelt oder gar es grotesk verbildlicht hätte, lebte diese Stadt ihr tolles Leben, verlangte aber zugleich zu wissen, wie sie sich dabei in den Augen großer Dichter ausnehme, und gestattete solchen dabei in hohem Grade eine eigene Meinung, welche oft eine Minoritätsmeinung sein mochte. Zugleich wurden dieselben gleich den Tragikern durch den Wettkampf gespornt und balanciert.

Der patrio-
tische Wille

Im Dichter mußte ein Verständnis und Mitleben von allem sein, was Athen bewegte, weiter nichts. Die Schwimmkraft aber, wodurch er in diesem Strome sich oben hielt, konnte auf die Länge doch nur ein ernster Wille für das Wohl Athens und als Norm hierfür die vergangene Zeit der Marathonkämpfer sein, wie Äschylos es ihm für die Poesie ist. Mit dem bloßen Hohn und Witz, der bloßen Giftelei wäre er nicht ausgekommen. Als Patriot und laudator temporis acti konnte er allen Leuten und Parteien eins anhängen und ohne oder doch nur mit gelegentlicher Tugendpredigt sein Ziel verfolgen und seinem Humor leben. Dabei aber erlaubte er sich, schwer willkürlich zu sein wie in den *Wolken*, und erscheint einer gar nicht immer richtigen momentanen Politik hingegeben.

Aristophanes'
Friedenspolitik

Bekanntlich vertritt Aristophanes in der Zeit des Krieges die Friedenspolitik. Aber es läßt sich streiten, ob es wohlgetan war, im Frühjahr 425 v. Chr., als man noch kaum einen unschädlichen Frieden haben konnte, der Friedenssehnsucht einen so starken Ausdruck zu geben, wie er in den *Acharnern* tut. Die Ursache der Fortsetzung des Krieges war ja nicht Kleon allein, und in Lamachos wird einer der fähigsten und hingebendsten Soldaten Athens verhöhnt; aus Dikaiopolis aber spricht im Grunde die gemeinste Philistersehnsucht, nicht nach den höheren Segnungen, sondern nach den Bequemlichkeiten und Genüssen des Friedens. Im *Frieden* wird der ohnehin in Verhandlung begriffene Friede gefeiert und zugleich durch den Mund des Hermes eine Art populäre Anschauung von den Ursachen und dem bisherigen Verlaufe des Krieges auseinandergesetzt, in der *Lysistrata* aber fällt der Dichter wieder in seinen früheren Fehler zurück; denn dieses stärkste der Friedensstücke mußte in der Zeit, da die Spartaner in Dekeleia standen, mit Persien verbündet waren und nicht die mindeste Ursache hatten, so friedenssehnsüchtig zu sein, wie es ihre Boten hier sind, da also der Friede gar nicht oder nur in schädlichster Form zu haben gewesen wäre, politisch so unzweckmäßig als möglich sein. Auch ist es nicht nötig, dem Dichter bei dieser Tendenz eine hohe unabhängige Gesinnung zu vindizieren; mit seiner Friedenspredigt hatte er tatsächlich die Majorität der Zuschauer immer für sich, und es ist auch zu beachten, daß er in derjenigen Vorgeschichte des Krieges, die er in den *Acharnern* gibt, zwar sehr scharf, und wie es in einem modernen kriegführenden Staate auf der Bühne nicht geschehen könnte, betont, daß die Schuld an dem Kriege auch in Athen zu suchen sei, sich daneben aber auch weislich mit sehr emphatischer Wiederholung durch Exzipierung Athens gegenüber den schlechten Athenern zu decken weiß, die mit den Megarern Händel suchten.

Die Ritter

Wenn also die Friedenssehnsucht des Dichters von zweifelhaftem Wert ist, so sind dagegen imposant wahr und warnend die 424 v. Chr. gegebenen *Ritter*, wo der paphlagonische Bediente, der den Herrn Demos völlig in seiner Gewalt hat, d. h. Kleon, nur durch einen noch ärgeren, den Wursthändler, übertrumpft und fortgeschimpft wird, als ein wahres Bild von der demokratischen Abwechslung der Schlechten mit noch Schlechteren. Die Komödie war überhaupt,

solange sie konnte, antidemagogisch (was vielleicht auch die Majorität der Zuschauer war), nicht nur bei Aristophanes, sondern auch bei Eupolis u. a.; der Kampf aber, in den sich Aristophanes mit Kleon einließ, erheischte wirklichen Mut und blieb auch nicht ohne Folgen für den Dichter; denn Kleon hatte beim Rate schon wegen eines seiner ersten Stücke, der *Babylonier*, Klage erhoben, angeblich weil Athen darin an den großen Dionysien in Gegenwart fremder Gesandten blamiert worden war, in Wahrheit wegen der Hiebe, die er selbst erhalten hatte, und nachdem dieser Angriff erfolglos geblieben war, ließ er ihn auf die Aufführung der *Ritter*, allerdings des stärksten Parteistückes, hin durch die Theaterpolizei durchprügeln, wofür ihm der Mißhandelte in der Nebenparabase der *Wespen* die Quittung ausstellt.

Von höchster Schönheit sind die *Vögel*. Im Jahre 415 v. Chr. zur Aufführung gebracht, vermeidet dieses Stück mit größter Diskretion das Bänglich-Wirkliche, nämlich die Sorge um die sizilische Expedition und den Hermokopidenprozeß, um dafür in Peisthetäros das allgemeine Bild des athenischen Wesens und speziell das des Treibens der Athener in Kolonien und Hegemoniestädten zu entfalten. — Was dann die späteren Stücke betrifft, so ist politisch sehr bedeutend die dem Äschylos in den *Fröschen* in den Mund gelegte Empfehlung des Alkibiades. Die *Ekklesiazusen* sind ein lustiger Ausdruck der Verzweiflung an der damaligen matten und kleinlichen attischen Demokratie und zugleich ein Hieb auf die politischen Utopien der Philosophen.

Wieweit dies Treiben der Komödie dem Staate zum Heil diene, und welchen Gesamteinfluß die massenhafte persönliche Invektive auf die Abwendung der Denkenden vom Staat und von der Öffentlichkeit hatte, welche für das folgende Jahrhundert so charakteristisch ist, das haben nicht wir zu überlegen; die Athener hätten darüber zu entscheiden gehabt; sie aber wollten einmal die Komödie, wie sie war, und wurden dabei wunderbar genial bedient; erst im IV. Jahrhundert verbot der Demos die persönliche Maske. Was soll man nun von Aristophanes, der so tief in den Schmutz hineingreift, als Menschen denken? Man wird wohl tun, ihn weder als Helden der Moralität noch als besonders unmoralischen Menschen zu betrachten; man möchte ihm vielmehr eine mittlere Moralität zuerkennen. Aber zu einem Heiligen soll man ihn nicht machen.

Unvermeidlich natürlich betreffen seine unbarmherzigen Witze vorzugsweise das Theater selbst, die übrigen Komiker und die Tragiker, aber auch andere Dichter, z. B. Dithyrambiker, und zwar bis zur Verdammnis ihrer Bewunderer in den dicksten Höllenpfuhl, ja auch die einzelnen Schauspieler samt dem Theaterpublikum. Die Zitate aus bekannten tragischen Stücken erscheinen dabei häufig in parodistischer Umgestaltung; vielfach wären aber diese Scherze ohne die Scholiasten sehr hinfällig, oder wir sind auch darauf angewiesen, den zugrunde liegenden Tatbestand zu erraten. Weit das beste ist das parodistische Verhöhnern z. B. des schlechten und dabei pindarisch feierlichen Dichters in den *Vögeln*, der zuletzt in diesem Stil noch betteln muß. Aber diese ganze literarische Kritik, so belehrend, ja unschätzbar sie für uns als Kunde über den Grad der Teilnahme an der Poesie ist, ist an sich eine der schwachen Seiten der alten Komödie. Es ist ein völlig untrügliches Zeichen des beginnenden Verfalls, wenn die Poesie anfängt, systematisch Literatur zu treiben, und davon lebt, und ewig konnte das nicht so fortgehen. Es ist zwar für Aristophanes ein Glück gewesen, daß er ein so erlauchtes Opfer wie Euripides zum Zerpflücken hatte, aber er hat so wenig diesen als Kleon stürzen können, und es zeugt für uns von der Unabhängigkeit des athenischen Gefühls, daß Athen trotz allem mit so vielem Geschick vorgebrachten Hohn sich seinen Euripides nicht verleiden ließ.

In den *Fröschen* hält sich der Agon zwischen Äschylos und Euripides auf der Höhe, solange sie einander die allgemeinen Anklagen entgegenhalten, sinkt aber merkwürdig von Vers 1119 an,

*Die Vögel**Aristophanes in seiner Wirkung**und als Mensch**Seine scharfe Polemik**Kampf gegen Euripides**Äschylos und Euripides*

wo Euripides die einzelnen Tragödienanfänge des Äschylos zu kritisieren beginnt, was ihm dieser nachher zurückgibt. Nachdem sie dann einander gegenseitig ihre Manier in den Chören und darauf in den Monodien parodiert haben, ist man froh, wenn nur endlich die magere Erfindung des Waagebalkens kommt, auf dessen Schalen jeder einen Vers hineinsprechen muß, während er die Waage faßt. Da Dionysos noch keinen Entscheid wagen will, kommt Pluto, um ihn zu drängen, und erst, nachdem beide Dichter sich über Alkibiades in politischen Ratschlägen haben aussprechen müssen, nimmt Dionysos den Äschylos mit sich und läßt den Euripides sitzen, d. h. die Sache wird am Ende durch eine außerhalb der Poesie liegende Tendenzfrage entschieden; Äschylos hat für, Euripides gegen Alkibiades gestimmt.

Sophokles und
Euripides

Sehr fein motiviert Aristophanes in diesem Stücke den Umstand, daß Dionysos Sophokles im Hades lassen will, während er Euripides evoziert. Überhaupt wird Sophokles, der dem Äschylos huldigt, hier würdevoll behandelt, während ihm im *Frieden* nachgesagt wurde, daß er vor Geiz um des Gewinnes willen auf einer Binsenmatte in die See stechen würde. Euripides aber wird überall schonungslos angegriffen, und außer der literarischen Kritik meldet sich hier so viel persönliches, an der Schmähung seiner Privatverhältnisse kenntliches Gift, daß man versucht ist, bei Aristophanes etwas wie gemeinen Neid gegen ihn anzunehmen. Diese persönliche Mißhandlung des Euripides und in den *Thesmophoriazusen* auch des Agathon, wobei sich zur Parodie noch die Denunziation gesellt, ist durch gar nichts zu beschönigen; zumal die *sittliche Entrüstung* des Aristophanes über Euripides aber wäre an und für sich gar zu lächerlich.

Sokrates und
die „*Wolken*“

Was aber den in den *Wolken* persiflierten Sokrates betrifft, so bleibt es trotz der Anbiederung, die im platonischen *Symposion* zwischen ihm und Aristophanes stattfindet, Tatsache, daß er in seiner Verteidigungsrede die Komödie und ganz direkt Aristophanes mit seinen *Wolken* unter die Ursachen seines Verderbens rechnet, und zwar gehören diese Ankläger, die ihm das Aufsuchen der überirdischen Dinge und die Erhebung der geringeren Sache zur besseren vorwarfen, zu den früheren und älteren. Er sagt zu den Richtern: *Die Leute, die dergleichen hören, halten einen dann auch für einen Atheisten . . . Diese Ankläger haben euch schon bestimmt, als ihr Knaben waret.*

Der *Plutos*

Das letzte Stück des Aristophanes ist der *Plutos*, ein noch immer höchst graziöses Werk. Abgesehen von einem einzigen Wechselgesange fehlen die Chorgesänge hier gänzlich (die Parabase findet sich schon in den *Ekklesiazusen* nicht mehr), und zur alten Komödie ist also dieses Stück schon der Form wegen nicht mehr zu rechnen; doch ist es deshalb nicht für die mittlere typisch. Meisterhaft ist der Konflikt von *Plutos* und *Penia* (Reichtum und Armut) mit dem vielseitigen Egoismus der Erdenmenschen gegeben. Hier handelt es sich eigentlich nicht mehr um Athen, sondern um die Welt, auch nicht um einen Moment der athenischen Entwicklung, sondern um ein moralisches Problem aller Zeiten.

9. Die mittlere Komödie

Stände-
verspottung

Mit der sogenannten mittleren Komödie, welche zu Athen ungefähr von 380 bis 330 v. Chr. geblüht hat, und deren Hauptvertreter Eubulos, Anaxandridas, Alexis und Antiphanes sind, kommt die uralte, nur durch das vorwiegend politische Kolossalbild Athens, welches die alte Komödie heißt, in den Hintergrund gedrängte Richtung alles Lustspieles, die Ständeverspottung, wieder zu ihrem Rechte, das *megarische Element* scheint wieder vorgedrungen zu sein, die derbe Komödie (*κωμῳδία φορτική*), verbunden mit der Götterkomik und ohne Zweifel mit Liebesgeschichten als Substrat.

Von der megarischen Posse war früher die Rede. Sie soll bereits die lächerliche Nachahmung bestimmter Stände und Geschäfte im Menschenleben, besonders bereits die des Haus-Koches kultiviert haben, und an sie soll der sizilische Megarer Epicharmos angeknüpft haben, der, um eine Generation älter als Aristophanes, besonders unter Hieron in Syrakus lebte. In dieser Stadt war die Komödie unmöglich politisch, sondern von allgemein menschlicher Tendenz; der Dichter erging sich über Torheiten und Lächerlichkeiten aus dem gemeinen Leben, und seine Gestalten sind der Bauer, der Trunkenbold, auch schon der Parasit; dabei waren seine Komödien voll philosophischer Erörterungen nicht bloß moralischer, sondern sogar metaphysischer Art, wobei uns freilich rätselhaft bleibt, wie die Philosophie mit dem übrigen Stoffe zusammenhing. Ein großer Teil dieser Stücke hatte eine mythische Form; das ganze Götter- und Heroenwesen erschien darin in eine

Epicharmos



Ariadne als Weinschenkin
(Silbermünze von Histiaea auf Euböa. Münzkabinett, Paris)

niedrige Sphäre versetzt; das Leben der Götter war nach der Weise der bürgerlichen und häuslichen Verhältnisse des gemeinen Mannes aufgefaßt, die gemeinsten Triebe an ihnen hervorgehoben. Es findet sich der fressende Herakles, ein Hochzeitsmahl der Götter, ein Gelage, an dem Hephästos mit Hera streitet, aber trunken durch Bakchos auf den Olymp zurückgeführt wird, kurz die Respektswidrigkeit gegen die Olympier ist nicht kleiner als in den *Vögeln* des Aristophanes.

Von dieser älteren sizilischen Komödie also mit ihrer Verspottung nach Ständen und ihrer Götterkomik war der Übergang zur mittleren attischen Komödie viel leichter als von der alten attischen Komödie aus; daß diese letztere aber sich in Athen nicht halten konnte, hatte seine inneren Gründe. Der große aristophanische Spott auf den Staat und dessen Repräsentanten und Krisen war nämlich unmöglich geworden; man war zu schwach und unbedeutend, um die volle Karikatur, die sich nur für das Große lohnt, noch auszuhalten; auch war die Politik schon zu vielen klugen Leuten verleidet. Dazu gab es ein Staatsverbot gegen die persönlichen Masken; die persönliche Malice aber ließ man sich jedenfalls durch das verschiedentlich erwähnte Verbot, die Leute unter Nennung ihres Namens zu verhöhnen, nicht nehmen; vielmehr blieb dieser, auch neben der Persiflage ganzer Stände und stehender Charaktere, Tür und Tor offen; nur traf sie jetzt neben allerhand anderen Opfern des Stadtgesprächs hauptsächlich die Philosophen, Redner, tragischen und epischen Dichter, allenfalls auch einen fremden Herrscher, und wenn man einmal auf einem Individuum herumtrat, so taten es gerne mehrere.

Fortdauer der
Persiflage

Von den Chören ist in dieser Komödie keine sichere Spur mehr vorhanden, und somit ist auch keine Rede mehr von einer Parabase; schon in den letzten Stücken des Aristophanes will das Wort *Chor*, wo es, ohne daß ein Chorlied folgt, zwischen den Szenen steht, nichts anderes mehr

Ende des Chors

sagen, als daß hier eine Zwischenmusik durch den Flötenspieler oder auch ein kurzer Tanz stattfand. Im übrigen blieben die Aufführungen im Zusammenhang mit den dionysischen Festen; nur läßt sich angesichts der Massenhaftigkeit der Produktion ohne die Annahme kaum auskommen, daß auch zwischen denselben Aufführungen stattfanden; diese waren im ganzen wohl eher schon ein Geschäft geworden.

Das Erotische Da diese Gattung nun auf Erfindung neuer Stoffe angewiesen war, bedurfte sie neuer Vehikel, und als ein solches scheint sich ihr bereits die Liebes- und Entführungsgeschichte geboten zu haben. Angeblich meldete sich diese zuerst bei Anaxandridas, daneben aber steht die beharrliche Behauptung, daß Aristophanes bereits in seinem späten Stücke *Kokalos* Verführung und Wiedererkennung und andere Motive Menanders gebraucht habe. Das Erotische wird vielleicht, wenigstens wenn das Stück keine Götterposse war, aber auch selbst dann das häufigste Substrat der Handlung gewesen sein, und am Ende hat sich die mittlere Komödie von der neueren nur durch die häufigere Stände- und Literaturparodie und durch das Mythologische unterschieden.

Die Götterburleske Was nun die Götterburleske betrifft, so war dieses an sich, ohne aristophanische Bezüglichkeit, sehr dubiose Genre den Titelverzeichnissen nach sehr stark vertreten. Die einzige einigermaßen entsprechende Idee davon gibt uns der *Amphitruo* des Plautus. Wenn dieser wirklich die Nachahmung eines solchen Stückes ist, so mögen manche gute und spaßhafte Szenen darin vorgekommen sein: wie Merkur den Sosias, vermöge der Götterallwissenheit, an seiner eigenen Persönlichkeit irremacht und ihm durch Mitwissen des Geheimsten beweist, er sei Sosias, ist echt komisch. Der Rest, besonders die schamvolle Verwirrung der Alkmene, welche mit zwei Verschiedenen geschlafen hat und dagegen kummervoll protestiert, ist einfach frech; sie will und kann die Tatsache nicht zugeben, während der wiehernde Zuschauerpöbel sie weiß.

Ständekomik Von der Ständekomik, worin die Neueren den Alten überlegen sein konnten, zeugen eine Menge pikanter Titel, die vielen athenischen Realismus erwarten lassen, freilich aber vielleicht pikanter lauten, als die Stücke selbst waren. In den Fragmenten finden sich hübsche Genrebilder, wie die von Athenäus aus dem *Olynthier* des Alexis mitgeteilte Rede, worin ein Bettelweib ausführt, wie sie ihrer fünf seien, ihr Mann, der Bettler, und sie, die Alte selbst, eine Tochter, ein junger Sohn und die Wackere, die sie bei sich hat (wahrscheinlich eine Tochter, die sie verkuppeln will), und was sie essen und wie sie nach Umständen abwechselnd hungern und dabei elend werden. In solchen Stellen würde für uns der Wert dieser Stücke, der ein kulturhistorischer wäre, am ehesten liegen. Auch kühne bildliche Prahlerien kommen vor, indem z. B. jemand die Gefährlichkeit seiner Tischgesellschaft mit dem Worte schildert: *unser Essen sind geschärfte Schwerter, als Zukost schlucken wir brennende Fackeln, zum Nachtisch bringt der Bediente kretische Dolche* usw. Gewiß aber spielte die Übertreibung nicht mehr dieselbe Rolle wie in der alten Komödie. Eine Liebhaberei dieser Dichter, die wir hier beiläufig erwähnen wollen, bestand nach den vielen Mustern bei Athenäus auch darin, ihre Personen Rätselfragen (*γρίφους*) aufgeben und lösen zu lassen, ohne daß man ahnt, welche Förderung das Ganze der betreffenden Komödie davon haben mochte; es war wohl nur eine athenische Liebhaberei.

Verhöhnung der Philosophen Gern beschäftigt sich auch diese Komödie mit den Tragikern, besonders aber wird den Philosophen vieles nachgesagt. So schildert Epikrates aus Ambrakia eine Szene aus Platos Akademie, wo die ganze Schülerschaft über einen Kürbis streitet, ob er ein Kraut, ein Gras oder ein Baum sei, bis ein sizilischer Arzt sie deshalb verhöhnt. Als sie dann böse werden, erscheint Plato ruhig und befiehlt ihnen, nochmals über die Frage zu meditieren. Aus Antiphanes wird uns eine Hohn-tirade über die *Sophisten* im Lykeion, also die Peripathetiker, wegen ihrer Distinktion von Sein und Werden (*εἶναι* und *γίγνεσθαι*) mitgeteilt, die für uns ganz so klingt, als hörten wir die Parodie

Hegelscher Logikoperationen. In verschiedenen Stücken ebendesselben und auch des Alexis fielen ferner Hiebe auf das armselige Leben der Pythagoristen, welche kein Lebendiges ($\xi\mu\psi\upsilon\chi\omicron\nu$) und keinen Wein genießen, wohl aber einen Hund, den man vorher getötet hat, so daß er kein Lebendiges mehr ist. Dagegen scheint man damals die Zyniker in Ruhe gelassen zu haben, vielleicht weil man ihr böses Maul fürchtete. — Immerhin beweist die Verhöhnung der Philosophie, wie sehr dieselbe eine Hauptsache im athenischen Leben geworden sein muß, als es sich nicht mehr lohnte, den Staat zu verhöhnen, und da die Philosophen einander gegenseitig in ihren Schriften fast noch ärger behandelten, als die Komiker taten, empfinden wir ihnen gegenüber kein großes Mitleiden; aber gut ist es, daß die mittlere Komödie so wenig als die alte und die neue der bildenden Kunst auch nur gedacht zu haben scheint; Skopas und Praxiteles hatten das Glück, von ihr ignoriert zu werden, vielleicht schon, weil sie nicht permanent in Athen verweilten.

Gegenüber von diesem allen ist nun überaus bezeichnend die enorme Stelle, welche der Koch, das Essen und überhaupt das Wohlleben einnehmen. Weil die Dichter ein Publikum von solchem Geschmack voraussetzten, war bei ihnen so unbillig viel vom Essen und Trinken die Rede, und gerade von den angesehensten, von Eubulos, Alexis, Antiphanes, Anaxandridas, sind die Zitate dieser Art sogar zahlreich. Aus letzterem erhalten z. B. wir die Erzählung von der halbbarbarisch grotesken Aufwartung bei der Hochzeit des Iphikrates mit der Tochter des Thrakerkönigs Kotys. Ein anderes Mal erfahren wir von den Großfressern, welche stürmisch alle Fische auf dem Markt zusammenkaufen; auch der aus Äschines bekannte Misgolas kommt bei ihnen vor, welcher sich beständig mit Kitharisten und Kitharistinnen umgibt; im *Asop* des Alexis, vielleicht einem Genrebild aus vergangener Zeit, das *Asop* im Gespräch mit Solon zeigte, war auch von den Weinhändlern die Rede, welche den Wein verwässern, aber ja nicht aus Gewinnsucht, sondern um den Käufern die schweren Köpfe zu ersparen. Auch für dies Gebiet hatte Epicharm, der Ahnherr dieser mittleren Komödie, das wichtigste Präzedens abgegeben; er hatte bereits den Namen des Parasiten, der nun zur stehenden Figur wurde. Bei Alexis erscheint z. B. der Parasit Chärephon, der sich um jeden Preis freien Tisch verschafft, bei den Garköchen auskundschaftet, für wen sie rüsten müssen, und sogar nach Korinth fährt, um ungeladener Gast zu sein, und von Antiphanes gab es eine Komödie: *der Parasit*. Ein Prestissimo aus Mnesimachos bringt den Wortschwall eines Kochs, der seinen Sklaven auf die Agora aussendet, um die jungen Herrn, die dort Reitstunde nehmen, durch Aufzählung aller möglichen Genüsse in sein Lokal zu laden; bloß die Eßwaren machen sechzig Artikel aus, und der Vortrag dieser Stelle in einem Atem mochte für den Schauspieler ein Kunststück sein, schwerer als die großen Wortschlangen bei Aristophanes. Von der literarischen Seite wird man zugeben müssen, daß viel recht Komisches und gut Gemachtes in diesen Partien vorkommt.

Essen und
Wohlleben

10. Die neuere Komödie

Die mittlere Komödie wurde durch die neuere (ungefähr vor 330 v. Chr.) abgelöst, welche neben der bukolischen Dichtung Theokrits die letztgeschaffene griechische Kunstform ist und für uns an die glänzenden Namen Menander, Philemon, Diphilos, Poseidippos, Apollonios von Karystos geknüpft erscheint. Ihr Schöpfer oder wenigstens derjenige Dichter, von dem das ganze spätere Altertum am meisten entzückt war, der Verfasser von über hundert Stücken, ist Menander von Athen, der Neffe des Alexis, Schüler des Theophrast und Freund Epikurs, zur Zeit auch des Demetrios von Phaleron. Obschon er im Wettstreit nur achtmal gesiegt haben soll, weil Philemon volkstümlicher war, folgte er doch einem Rufe des Ptolemäus Lagi nicht, der ihn nach Alexandria

Menander und
Philemon

ziehen wollte, und ist zweiundfünfzigjährig in Athen gestorben, wo er *in sanften und gemäßigten Genüssen*, wie sie Epikur empfahl, aber eben doch mit Hetären, nämlich der seelenvollen Glykera und der übermütigen Thais, gelebt hatte. Nach der herrlichen vatikanischen Statue, die ihn sitzend darstellt, einem Meisterwerk von feiner Charakteristik, wäre er eine etwas bürgerliche, aber überaus geistreiche Persönlichkeit gewesen, ein Mann, der vor allem die gutmütige Außenseite zeigt, aber im Innern den Schalk birgt.

Römische
Nach-
dichtungen

Aus Menanders zahlreichen Fragmenten und besonders aus den römischen Nachbildungen ist uns diese neuere Komödie nun viel bekannter als die mittlere. Plautus und Terenz nämlich hingen mit ihr nicht in stubengelehrter Weise durch bloße Kenntnis der Texte zusammen, sondern noch durch lebendige Tradition. Freilich ging man hier mit den Originalen oft frei um und scheute sich nicht, durch sogenannte Kontamination aus zweien ein neues zu machen.

Bühne und
Kostüm

Wie wir nun aus den Nachbildungen wissen, stellte die Bühne in der Regel ziemlich lange Strecken von Straßen dar, wo man die Häuser der handelnden Personen und dazwischen mitunter öffentliche Gebäude, Heiligtümer usw. unterschied. Das Kostüm war etwa das der betreffenden Stände im gewöhnlichen Leben; dagegen verzichtete man nicht, wie man wohl gekonnt hätte, auf die Masken, um dafür Angesicht und Ausdruck walten zu lassen; denn im Grunde ist auch die neuere Komödie nicht individuell; vielmehr tat man nach der Seite des Individualisierens nur den einen Schritt, daß man mehr und andere feststehende Masken schuf, als die mittlere Komödie gehabt hatte; dieselben waren überaus lächerlich, nur die Weiber waren bisweilen anmutig. — Vom Chor war keine Rede mehr. In den Zwischenakten unterhielten wohl auch jetzt Flötenbläser oder Tänzer das Publikum. Das Rezitativ wird so laut und dröhnend wie in der Tragödie gewesen sein.

Athen als
Schauplatz

Der Schauplatz dieser Stücke ist meist das diadochische Athen. Auch nach Chäroneia und nach dem lamischen Kriege noch war die Stadt reich und selbst politisch nicht machtlos geblieben; aber sie war des kräftigeren alten Geistes bar, der jetzige Geist war teils den Philosophen und Rhetoren, teils dem Genusse des Privatlebens zugewandt. Trotzdem nun die Szene in Athen ist und die daherigen Ideenassoziationen mit Dank angenommen werden, stellt diese Komödie doch nicht mehr das konkrete Athen, sondern das allgemein Menschliche dar, und das Nationale, Politische, Religiöse hat sich zur Philosophie des Lebens und Lebenlassens verdünnt. Aus der

Weiterleben-
des aus der
mittleren
Komödie

mittleren Komödie lebt weiter die Komik der Stände und stehenden Beschäftigungen, zumal als höchst erwünschte Nebenfigur der Parasit und der Koch, der jetzt erst seinen ganzen Umfang gewinnt. Auch die Verhöhnung der Philosophen dauert fort und ebenso die Parodie der Tragödie (welche man allgemach hätte in Ruhe lassen können); als Rest der alten behält sich die neuere Komödie auch noch hier und da die persönliche Invektive vor. Mittelpunkt des Dramas aber wird nun, wie unter solchen Umständen bei allen Völkern, die Liebschaft, und zwar ist die Seele des Stückes jetzt Intrige und Spannung, Flechtung und Lösung des Knotens, innerhalb der Wahrscheinlichkeit, und die Träger sind Charaktere, aus deren Wesen sich die Handlung ergeben soll, und die durch ihre völlige Wahrheit das Interesse des Zuschauers pro und contra erregen sollen; neben der kunstreichen Intrige erscheint jene stellenweise noch vorhandene Verhöhnung der Ständetypen nur als Nebenziel.

Die Liebschaft
Hauptinhalt

Kuppler,
Hetären,
Sklaven

Nach Plautus und Terenz zu urteilen, war es nun im Grunde ein beschränkter Kreis von Lebensverhältnissen, von Charakteren und von danach möglichen Intrigen, der hier auf die Bühne kam, und besonders die weiblichen Charaktere sind sehr einförmig und bei der völligen Abwesenheit jedes reicheren Empfindungslebens ziemlich geistlos. Vor allem hat man es mit der Hetäre zu tun, welche bald edler gemütlich, bald mehr gemeinschlau und gierig ist, ohne daß ihr aber letztere Eigenschaft viel schadete, und daneben steht die eigentliche Dirne, die Sklavin eines Kupplers

(Jeno). Eine solche kann, wenn ein Liebhaber sie auslöst, zur Hetäre werden. Auch zur rechtmäßigen Gattin wird sie leicht; wenn dies der Fall sein soll, so genügt der Nachweis, daß sie einst frei geboren und bloß geraubt worden sei; der Loskauf deckt dann die sittliche Inkongruenz völlig; vollends wird die Hetäre sehr leicht Ehefrau; ja es ist dies wohl ihr Ziel. Die Väter, welche oft geizig sind, wollen das Verhältnis der Söhne zu ihren Hetären zerstören, fallen dann aber etwa selber der Versuchung anheim, und so ist die Konkurrenz von Vater und Sohn um eine Hetäre kein seltenes Thema. Überhaupt genießen Eltern und alte Leute hier wenig Respekt, weil sie sich selber nicht sehr respektieren. Auch diese Gestalten und ebenso die des jugendlichen Liebhabers sind nicht sehr vielartig, und eine individuelle Vertiefung, wie wir sie in den *Charakteren* des Theophrast finden, wäre von ihnen nicht zu verlangen.

Die große Hauptperson und gewöhnlich der Träger der Intrige ist der Sklave, der damals durch die allgemeine Lizenz hoch emporgekommen war. Er kommt in allen guten und schlimmen Schattierungen, bald mehr wohlwollend, rettend oder durch helfend, bald mehr egoistisch, vor und ist an zwei Haupteigenschaften kenntlich: dem Reichtum an Auskunftsmitteln und dem Toupet, d. h. der Eitelkeit, daß auf ihn der Ausgang ankommt. Auch die zwei Sklaven zweier Herren wurden von der neueren Komödie *tali quali* übernommen, bald als Intriganten, bald als niedrigere Reflexe des Tuns und Treibens ihrer Herren, bald als Konfidents.

Wir erwähnen hier ferner noch den Offizier, der nicht Bürger, sondern heimatloser Söldner und halber Barbar ist. Er ist der *miles gloriosus*, den sein Parasit weit übersieht und ein gescheiter Sklave in den Sack steckt, und in seiner Gestalt haben wir ein Beispiel dafür, wie sich neben dem Intrigenspiel auch die Satire auf bestimmte Menschenklassen im Sinne der mittleren Komödie behaupten konnte. Zu überbieten suchte man diese offenbar mit dem Koch, der in den mannigfaltigsten Varianten vorkommt, wie denn die ganze Eß- und Kochpoesie ihren Weg wie in der mittleren Komödie geht. Wir lernen den wissenschaftlich hochmütigen Koch kennen, der sich als Schüler Epikurs gibt, und den, der alle anderen für Ignoranten erklärt, ausgenommen ihn selbst und zwei Kollegen, die noch die Schule des großen Küchenklassikers Sikon aufrechterhalten; dieser nämlich hatte alle Reden über die Natur (*λόγους περί φύσεως*) inne und lehrte die Köche zuerst Astrologie, Architektonik, Strategik. Ein gebildeter Koch macht die Kochkunst zur Mutter aller Kultur. Ein anderer spielt sich speziell als den Koch der neuen Schule auf, deren Gründer die scharfen Gewürze, die einst schon Kronos gebraucht, abschafften, um den Gästen das Weinen, Nießen und Geifern zu ersparen. Er weiß, wie man für junge Schwelger, für Zöllner, für Greise kochen muß usw. Überhaupt wird gerne etwa die praktische Physiognomik der guten Kunden entwickelt. Andere brauchen lauter mythologische Redensarten oder ergehen sich sonst bei den geringsten Anlässen in poetischen Redeweisen, und über einen Mietkoch klagt ein Herr, weil dieser — er behauptet, es sei seine Gepflogenheit — in lauter homerischen Ausdrücken redet. Daß ärmere Kunden von den Köchen hochmütig behandelt werden, ist ebenso natürlich, als daß der große prahlerische Koch, den man samt seinen Dienern mietet, durch seine Grobheit alles in Schrecken setzt.

Herr der Dinge ist in dieser Komödie überall der Zufall; ein häufiges Vehikel der Erfindung, von dem freilich ein etwas sehr starker Gebrauch gemacht wird, ist die Wiedererkennung verlorener, in früher Jugend geraubter oder ausgesetzter Kinder, welche etwa schon als Sklaven verkauft worden oder doch von diesem Schicksal bedroht sind. Auch daß zwei einander täuschend ähnlich sehen, ist bei der großen Unwahrscheinlichkeit des Faktums wohl zu oft behandelt worden; gemeine Prellereien, an gemeinen Subjekten verübt, gelten als komisches Thema. Es mag fraglich sein, wieweit hier noch das *ridendo castigat mores* zu seinem Rechte kam; die Torheit mochte man allenfalls scheuen lernen.

Offiziere

Köche

Der Zufall und die Wiedererkennungen

- Die Prologe* In seinen Prologen ließ Menander nicht, wie Euripides, Personen des Stückes, sondern allegorische Introduktionsfiguren auftreten, wie den Elenchos (Gott der Prüfung), den wahrheitsliebenden und freimütigen Gott. Was überhaupt seine Koinzidenz mit Euripides betrifft, so liegt sie nach unserer Ansicht nicht sowohl in der individuellen Ausgestaltung der Charaktere, als in der Freude an der verwickelten Handlung, am Räsonnieren und am sentiösen Ausdrucke, welcher
- und Gnomen* letzteren wir die Erhaltung der vielen menandrischen Gnomen verdanken, die das Eleganteste und
- Diktion* sind, was sich auf Grund allgemeiner Beobachtung über das Leben sagen ließ. Menanders Diktion und Ausdrucksweise ist die gleichmäßige des gebildeten Tons, ohne das Burleske, das, wo es sich bei Plautus findet, Zutat des römischen Dichters oder aus Epicharm entlehnt ist; die Grazie dieses Stils war im Altertum eine allgemein zugestandene.
- Wert der Gattung* So viel feiner attischer Geist und Formensinn aber in dieser Poesie auch gelebt hat, wir werden doch sagen müssen: die alte Komödie und die Tragödie Athens sind nur sich selbst gleich und durch nichts unter der Sonne ersetzlich, das die neuere Welt schaffen könnte; dagegen die neuere Komödie ist aus jeder Literatur zu ersetzen, und zwar reichlich; sie ist bloß Sache des Esprit und einer mäßigen Lebensbeobachtung und von höherer nationaler Empfindung abgelöst.

11. Die alexandrinische Komödie und Posse

- Die Hilaro-
tragödie* Dunkel ist die Geschichte des Theaters von Alexandria; wir wissen aber, daß daselbst alle Gattungen, sogar noch das Satyrdrama nachgeahmt wurden. Für die Komödie sind wir auf bloße Nachrichten angewiesen, und zwar solche, die nicht einmal von wirklichen Komödien, sondern von dramatisch gestalteten Satiren oder von Phlyakenpossen handeln. Auch die zur Zeit des Ptolemäus Lagi aufgekommene Hilarotragödie gehört hierher, welche vielleicht nicht wie die mittlere Komödie das komische Auftreten mythischer Personen und Götter zum Gegenstand hatte, sondern die wirklich tragischen Ereignisse des Mythos possierlich wiedergab. Deutlich wird uns als Komödiendichter nur Machon aus Sikyon genannt, der seine Stücke in Alexandria zur Aufführung brachte. Sonst gab in der Komödie jedenfalls Athen lange noch den Ton an und blieb für dieselbe die selbstverständliche oder doch weit vorherrschende Lokalität.
- Machon*
- Verbreitung
des
Dionysischen* Was nun aber die diadochische Zeit im allgemeinen betrifft, so herrschte dionysisches Treiben überall, sowohl an den Höfen als in den Hauptquartieren als in den Städten. Überall, wohin Griechen kamen und wo man die Mittel aufbringen konnte, wurden Theater gebaut, und die Aufführungen wurden von großen Vereinen *dionysischer Künstler* unternommen (die ihre Zentralstätte auf Teos hatten); das Agonale samt den Choregien aber war vom Theater verschwunden. Durch die dionysischen Künstler lebte die neuere Komödie weiter, freilich mit der Zeit wohl nur in ihren namhaftesten Vertretern, und daneben mag die Pose eine große Rolle gespielt haben. Wenn irgend etwas die Griechen im weiten Orient vom Strand des Nils bis hinauf zum Tigris und Indus zusammenhielt, so war es das Theaterwesen. Die Schaulust war etwas, das jeder mitbrachte, und wie das Schauspiel für die Griechen das Verbindende war, so war es für die Orientalen das Anlockende, wobei Mythologie und Kunst unwillkürlich mitgingen. So möchte gerade diese schauspielerische Zügellosigkeit das Panier und Feldzeichen der weit umher zerstreuten Griechen gewesen sein.
- Ablösung
durch den
Pantomimus* In der römischen Kaiserzeit, als von der Tragödie nur noch die festen (d. h. iambischen) Teile aufgeführt wurden, scheinen wenigstens während der ersten zwei Jahrhunderte noch vollständige Aufführungen von Komödien stattgefunden zu haben; vom dritten an scheinen sie größtenteils durch den Pantomimus verdrängt worden zu sein, von dessen Glanz uns Apulejus in seiner Schilderung des *Paris auf dem Ida* (Apul. metam. X, p. 232ff.) die lebhafteste Vorstellung gibt.