

## Die Griechen und das Trauma Persien

### *Zu Timotheos und seiner Darstellung der Perser*

Die Abgrenzung des Fremden von der eigenen Kultur ist schon bei Homer greifbar, der die Karer<sup>1</sup> als „barbarisch redend“ kennzeichnet, nicht jedoch die Troer, die Homer in schönstem Griechisch sprechen lässt<sup>2</sup>. Die Erweiterung des Weltbildes durch Kolonisierung und Erkundung von Hochkulturen und durch Kriege brachte für die Griechen immer wieder neue Erfahrungen über nicht griechisch sprechende Völker mit sich, deren Gebräuche und Verhaltensweisen häufiger pejorativ als positiv bewertet wurden und oft nur dazu dienten, die eigene Kultur als eine höherstehende und weiterentwickelte hervorzuheben<sup>3</sup>. Mit den Persiká eines Charon von Lampsakos, Herakleides von Kyme und Ktesias als auch anderen wurden persische Geschichte, Götter und Gebräuche den Griechen näher gebracht, deren Kenntnis sich auch in den Komödien des 5. und 4. Jhs. v. Chr.<sup>4</sup> gut widerspiegelt.

Seit dem Sieg über die Perser ist die negative Bewertung des Fremden (Persien steht für Despotie, Griechenland für die Freiheit der Bürger, die nur dem Gesetz gehorchen<sup>5</sup>) deutlicher greifbar als zuvor. Dazu wird wohl das persönliche Erleben dieser rezenten historischen Kriegsereignisse bzw. das Erzählen davon wesentlich beigetragen haben; man denke nur an Aischylos' Teilnahme am Krieg. Bei Herodot ist der persische Gegner immer wieder als Heiligtum plündernder, sengender Barbar gekennzeichnet<sup>6</sup>, nicht jedoch in dem Maße bei Aischylos und einigen späteren Autoren, die sich in die Lage der unterlegenen Perser zu versetzen versuchten. Dies zeigt, dass es nicht zu einer einheitlichen Herabsetzung gekommen ist, auch wenn sich die Tendenz, in den Persern Barbaren zu sehen, über die Zeit des Thukydides hinaus stetig steigert.

Neben dieser Sichtweise entwickelt sich eine neue Art der Darstellung der Barbaren. Man kann anhand der spärlichen Fragmente aus Tragödie, Lyrik und der historischen Dichtung<sup>7</sup> die Tendenz erkennen, diese rezenten historischen Kriegsereignisse aus der Perspektive der Perser, der ‚Fremden‘, neben den mythologischen Themen in die Literatur des 5. Jhs. einfließen zu lassen.

<sup>1</sup> Zum Perserbild vor den Perserkriegen vgl. Hutzfeldt 1999, 9–15.

<sup>2</sup> Hom. Il. B 867: Νάστης αὐ Καρῶν ἰγῆσατο βαρβαροφόνων („Nastes führte die Karer, ein barbarisch sprechendes Volk“). Vgl. Long 1986, 142, der aus der Proverbiensammlung des kleinasiatischen Grammatikers Diogenianos von Herakleia (2. Jh. n. Chr.) zitiert: cent. 6, 24 CPG 1, 274: Λυδοὶ πονηροί, δεῦτεροι δ' Αἰγύπτιοι, τρίτοι δὲ πάντων Κἄρες ἐξωλέστατοι („Die Lyder sind schlecht, die Ägypter schlimmer, und als dritte die Karer die schlechtesten von allen“), was deren stereotypes Bild in den Augen der Griechen gut beschreibt. – Falls nicht anders vermerkt, stammen alle Übersetzungen von der Verfasserin.

<sup>3</sup> Long 1986, 132. Vgl. auch im ‚Prometheus‘ des Aischylos (Aischyl. Prom. 788–809), wo er die Arimaspen und andere, wundersame Völker am Rande des bekannten Gebietes beschreibt. Aischylos greift hier möglicherweise auf das Werk des Aristeeas, die ‚Arimaspeia‘ (Mitte 7. Jh. v. Chr.) zurück, der den Kimmerereinfall erklären wollte, vgl. Hdt. 4, 13–15; vgl. Bolton 1999, 4. 45–64; West 2004, 56 f.

<sup>4</sup> Long 1986, 1–48; in der Alten Komödie vgl. Hutzfeldt 1999, 135–170.

<sup>5</sup> Aischyl. Pers. 242: Οὐτινος δοῦλοι κέκληνται φωτός οὐδ' ὑπήκοοι („Sklaven keines Mannes und keinem untertan sind sie“).

<sup>6</sup> Begonnen habe diese Feindschaft nach Herodot (1, 5, 1): „So meinen also die Perser ist es geschehen, und wegen der Einnahme von Troja finden sie für sich das als den Anfang der Feindschaft gegen die Griechen“ (οὕτω μὲν Πέρσαι λέγουσι γενέσθαι, καὶ διὰ τὴν Ἰλίου ἄλωσιν εὐρίσκουσι σφίσι εὐοῦσαν τὴν ἀρχὴν τῆς ἐχθρῆς τῆς ἐς τοὺς Ἕλληνας). Ursprünglich hätte es mit dem Raub der Io von Seiten der Phöniker aus Argos begonnen, dann folgte der Raub der Europa und Medea von Seiten der Griechen, schließlich der der Helena, der völlig unverhältnismäßig (Hdt. 1, 4, 3: λόγον οὐδένα) mit der Einnahme Ilions endete. Ferner schildert Themistokles die Perser als Plünderer von Heiligtümern, vgl. Hdt. 8, 109, 3 f.; Isokr., Paneg. 155 f.; Pol. 5, 10, 8; Paus. 1, 16, 3; Diod. 11, 29, 3. Man vgl. auch die Unterredung des exilierten Spartanerkönigs Demaratos und Xerxes bei Herodot (Hdt. 7, 102–105), wo dieser die Griechen verlacht, die niemandes Sklaven sind und nur dem Gesetz gehorchen, vgl. auch Gruen 2011, 67 f.

<sup>7</sup> Die alte, attische Komödie wird hier vernachlässigt, da sie ja überzeichnet und v. a. die Inferiorität zunehmend der Nicht-Athener, Fremden, Barbaren in den Vordergrund stellt, vgl. dazu Long 1986, 129–156, im Kapitel „The Barbarian-Hellene Antithesis“. Zusätzlich werden bestimmte stereotype Charaktere für bestimmte Nationalitäten kreiert, die auch so gut wie nie besonders positiv gezeichnet werden, vgl. Long 1986, 139 f. 146 f.

## TIMOTHEOS VON MILET

Wie und mit welchen Mitteln bringen die Dichter diese neue Sichtweise auf die fremde Kultur der Barbaren in einem historischen Kontext den zeitgenössischen Rezipienten näher? Man wählte zur Darstellung der rezenten kriegerischen Ereignisse die Gattung der historischen Dichtung und zu deren musikalischer Untermalung Elemente der ‚Neuen Musik‘<sup>8</sup>, die sich unter Timotheos und seinen Zeitgenossen sowie späteren Musikern entwickelte. M. L. West hat in seiner Monographie ‚Ancient Greek Music‘ eine Einflussnahme aus den östlichen griechischen Regionen jenseits der Ägäis im Athen des 5. Jhs. v. Chr. zusammengestellt, z. B. in der Form, dass man bei den Wettbewerben Nicht-Athener engagierte, um Musikstücke zu spielen oder zu komponieren<sup>9</sup>, oder dass schon früher Instrumente aus dem Osten den Weg in den Westen fanden wie Barbitos und ‚Harfe‘ (βάρβιτος, ἰαμβύκη/τρίγωνος)<sup>10</sup>. Zeitgleich kamen auch in der Sophistik vereinzelt philosophische Strömungen<sup>11</sup> auf, die den Menschen ohne Unterschied der Nationalität als gleichwertig betrachteten<sup>12</sup>, neben dem altbewährten Stereotyp, der wilde Barbar ist von Natur aus ein Sklave, da unfrei geboren<sup>13</sup>. Platon kritisiert in den ‚Nomoi‘ (699D) die durch den Sieg über die Perser im Volk gefühlte wiedergewonnene Freiheit, die auch in der Musik Niederschlag findet (700A–701D)<sup>14</sup>.

Es soll versucht werden, u. a. an Hand eines musikalisch dargebotenen Stückes von 240 Versen aus dem Ende des 5. Jhs. v. Chr. zu zeigen, wie der Dichter Timotheos das Publikum dazu bringt, in die Gefühlswelt der flüchtenden und auch sterbenden Perser einzutauchen. Ein Grieche besingt in der Rolle eines Persers dessen erlebtes Leid.

Aischylos verhüllt in seinem Stück ‚Die Perser‘ (472 v. Chr.) seine Ansichten über das persische Volk auf sprachlich höchstem Niveau gekonnt mit pejorativen Untertönen, Herodot (dessen Historien im letzten Drittel des 5. Jhs. v. Chr. veröffentlicht wurden<sup>15</sup>) tut seine Meinung über die Perser offenkundig, und es beginnt sich eine Linie abzuzeichnen, die die vor allem bei Salamis und den folgenden siegreichen Schlachten 480/79 v. Chr. kämpfenden, fallenden, besiegten Perser beschreibt, ja sie sogar teilweise, wenn man an die Schlusszene der ‚Perser‘ bei Aischylos denkt, etwas ins Lächerliche zieht. Hier steht der zerlumpte, fürchterlich jammernde Xerxes auf der Bühne, beweint sein Land, seine Kämpfer und sich selbst, da er glaubte, das große Reich seines Vaters zu Grunde gerichtet zu haben<sup>16</sup>.

Timotheos zeigt uns in etwa 70 bis 65 Jahre nach der Aufführung der ‚Perser‘ des Aischylos (472 v. Chr.) eine andere Interpretation des bekannten Themas. In dramatischer Weise kommen die Sterbenden und Leidenden selbst zu Wort und schildern nicht wie Xerxes in Aischylos’ Drama nur Vergangenes, Erlebtes, Gehörtes, sondern der Zuschauer erlebt den Augenblick des Todes, die vermutlich letzten Worte eines Persers, eines Barbaren, direkt auf der Bühne<sup>17</sup>.

<sup>8</sup> Zur zeitgenössischen Bezeichnung der ‚Neuen Musik‘ vgl. Csapo 2004, 207 f.

<sup>9</sup> West 2005, 349 f.: „dithyrambic – together with citharody, which also occupied many outsiders – became particularly associated with novelty and avant-gardism. The music of tragedy also evolved, of course, but dithyramb and the citharodic nomos led the way“. Vgl. Csapo 2004, 210: „440–430 theatre music was performed almost entirely by working-class, foreign professionals“. Zur Entwicklung, dass sich die Musik am Geschmack des Volkes orientiert, vgl. Wilson 2004, 303 f. 306.

<sup>10</sup> West 2005, 348 f.; zu den übrigen Instrumenten aus dem Osten vgl. 387. Hagel 2009, 83. Diese Instrumente sollten auch ‚östlichen Klang‘ erzeugen. Zu deren Ablehnung durch Platon und Aristoteles vgl. Barker 2004, 194 f.

<sup>11</sup> Long 1986, 150.

<sup>12</sup> Vgl. etwa Antiphon (5. Jh. v. Chr., fr. 5 [Gernet] = 44B Diels: „da von Natur aus in jeder Hinsicht alle gleich geboren sind sowohl Barbaren als auch Hellenen“, ἐπει φύσει πάντα πάντ[ε]ς ὁμοίως πεφύκ[α]μεν καὶ βάρβαροι καὶ Ἕλληνη[ε]ς εἶναι), oder Alkidamas (gest. um 375 v. Chr., fr. 3 [Avezzi]: „Der Gott hat alle frei erschaffen, die Natur hat niemanden zum Sklaven bestimmt“, ἐλευθέρους ἀφῆκε πάντας θεός, οὐδένα δοῦλον ἢ φύσις πεποίηκεν). Dass sogar die Städteplaner Hippodamos von Milet und Phaleas von Chalkedon freilich auch schon zu ihrer Zeit Außenseiter mit ihren sozialtheoretischen Ansätzen im Städtebau waren, zeigt Long 1986, 148. 154, und sieht im Aufkommen dieser Strömungen („all men are in essence similar“) eine allmähliche Auflösung der Antithese Hellenen und Barbaren in der Neuen Komödie. Zu Antiphon vgl. Hall 1989, 218–220.

<sup>13</sup> Vgl. Hall 1989, 102–113, zu den einzelnen Stereotypen in der griechischen Antike.

<sup>14</sup> Vgl. dazu Csapo 2004, 240 f.

<sup>15</sup> Nickel 2006, 438.

<sup>16</sup> s. Anm. 71.

<sup>17</sup> Hall 2006, 285.

Nach Diodor hatte Timotheos (ca. 450–ca. 360 v. Chr.)<sup>18</sup> seine künstlerische Blütezeit um 398 v. Chr.<sup>19</sup>. Er wurde in Milet geboren, das nach dem Aufstand der Ionier (500/499–494 v. Chr.) und dem Ende der Perserkriege wieder aufgebaut und neu besiedelt wurde<sup>20</sup>. Nach der Befreiung 479 v. Chr. von den Persern fiel es nach 412 von Athen ab und kam hernach erneut unter persische Herrschaft. Man nimmt an, dass sich Timotheos unter anderem auch in Athen, Sparta und Makedonien aufhielt, wo er vermutlich auch verstarb<sup>21</sup>. Er verfasste abgesehen von den ‚Persern‘ (Πέρσαι, um 410–407 v. Chr.) Hymnen, Dithyramben auch andere kitharodische Gesänge<sup>22</sup>.

Der Text, auf dem Berliner Papyrus (P. Berol. 9875)<sup>23</sup> überliefert und leider nur zu ungefähr einem Drittel erhalten<sup>24</sup>, beschreibt die Schlacht von Salamis. U. v. Wilamowitz, der erste Herausgeber der ‚Perser‘, vermutet seine Erstaufführung in Ionien, da der Inhalt „perserfreundlich aber phrygerfeindlich“ verfasst sei<sup>25</sup>. Zusätzlich gäbe es keine Erwähnung der Stadt Athen in den Fragmenten, woraus Wilamowitz schließt, dass die Abfassungszeit nur nach 412 v. Chr. sein kann, da Milet die Hegemonie Athens im Peloponnesischen Krieg abwehrte<sup>26</sup>. Eine konsequente Nichterwähnung Athens ist allerdings wirklich eher unwahrscheinlich, vor allem dann, wenn es um eine Schilderung eines Schlachtgeschehens bei Salamis geht<sup>27</sup>. Die Erwähnung Spartas als μέγας ἡγγεμόν bedeute nach einigen Interpretationen die Anerkennung der Hegemonie Spartas über Griechenland nach 404 v. Chr. Nach anderen<sup>28</sup> wird der Entstehungszeitraum zwischen 412–408 v. Chr. angesetzt. Den Ort der ersten Aufführung in Athen kann man erst durch ein Zitat bei Zenobius<sup>29</sup> dingfest machen. Dieser führt das Sprichwort Ἄρης τύραννος aus dem Stück der ‚Perser‘ des Timotheos (F 790) an, da dieses mittlerweile durch den Erfolg in Athen berühmt geworden war<sup>30</sup>. Für eine genaue Datierung und Lokalisierung, wie J. H. Hordern selbst meint, gäbe es „too little reliable information“<sup>31</sup>.

Wir haben von einigen Autoren<sup>32</sup> – wenn auch leider nur zum Teil sehr fragmentarisch bzw. es ist oft nicht mehr als ein Zitat erhalten – auf die Perserkriege bezogene Dichtung mit historischem Hintergrund, die Timotheos möglicherweise bekannt waren.

<sup>18</sup> Zur Datierung seiner Lebenszeit ca. 456/5 (–447/6) –366/57 v. Chr. vgl. Hordern 2002, 3; Hall 2006, 271: „approximately 450 to 360“; West 2005, 361; Laale 2007, 303–306.

<sup>19</sup> Hordern 2002, 14.

<sup>20</sup> Hordern 2002, 3; Laale 2007, 300–302, weist auf „a new creative endeavor in history, poetry, music, science and philosophy“ mit kreativen Personen wie Hippodamos, Dionysos, Melanippides, Timotheos und Leukippos sowie Archilaos u. a. hin.

<sup>21</sup> Vgl. Hordern 2002, 5, belegt durch ein Epitaph von Stephanus von Byzanz.

<sup>22</sup> Ferner auch lyrische und kleinere epische Werke (stark fragmentarische wie ‚Elpenor‘, ‚Aiax‘, ‚Cyclops‘, ‚Nauplius‘, ‚Scylla‘; mythologische Bearbeitungen ‚Semele‘, ‚Niobe‘ und ‚Artemis‘).

<sup>23</sup> Dieser wurde 1902 durch Ludwig Borchardt in Abusir in Ägypten gefunden und datiert in das 3. Viertel des 4. Jhs. v. Chr.; Hordern 2002, 67 f.; Janssen 1984, 9–12 (zur Auffindung). 21 f. (zur Aufführung und Datierung in Athen 408–407 v. Chr.).

<sup>24</sup> Hall 2006, 271 f.

<sup>25</sup> Wilamowitz-Moellendorff 1903, 63.

<sup>26</sup> Vgl. dazu Wilamowitz-Moellendorff 1906, 49 f.; Tausend 1992, 55–63. Die Vermutung von Wilamowitz, die Erstaufführung wäre zuerst auf der Mykale beim Panionion gewesen, revidierte er später und plädierte für Milet, vgl. Hordern 2002, 17.

<sup>27</sup> Wilamowitz-Moellendorff 1903, 61; Hordern 2002, 15; Janssen 1984, 16. 21 f.

<sup>28</sup> Basset 1931, 162. Eine breitere Darstellung zur Datierung vgl. Hutzfeldt 1999, 175–177.

<sup>29</sup> Vgl. Janssen 1984, 15; Hordern 2002, 84, F 790 (Plut. Agesilaos 14, 603) zum Sprichwort Ἄρης τύραννος Zenob. 2, 47 (recensio Athoa, ed. Miller 363). Diese von einer nicht genannten Person gesprochenen, leider stark fragmentarischen Verse sind vielleicht, so Hall 2006, 275, Themistokles zuzuweisen und wurden vermutlich schon seit Timotheos sprichwörtlich (vgl. Menand. Thais fr. 167 PCG Kassel-Austin).

<sup>30</sup> Vgl. Basset 1931, 157 f.

<sup>31</sup> Hordern 2002, 14; Hall 2006, 276 Anm. 61.

<sup>32</sup> In der Lyrik: Simonides und Timotheos; Epik: [Empedokles], Choirilos (Persika); Tragödie: Phrynichos (Phoinissen) und Aischylos (Perser); Komödie: Epicharm (Perser); Elegie: [Aischylos] und Simonides. Vgl. zu Simonides Hutzfeldt 1999, 16; Kierdorf 1966, 24 sowie Molyneux 1992, 147–210, der eine Gesamtschau zu Simonides und den Perserkriegen bietet; Sider 2006, 339 f. Zu Empedokles (483–423 v. Chr.) ist uns durch Diog. Laert. 8, 53 überliefert, dass eine ‚Überfahrt des Xerxes‘ sowie eine ‚Persika‘ existierten, die von Empedokles’ Schwester vernichtet wurden, da letztere unvollständig waren, vgl. dazu Sider 1982, 76–78. Simonides’ Elegie ist lediglich durch ein Zitat belegt, vgl. TGF Aes. T1, 8: ... κατὰ δὲ ἐνίου ἐν τῷ εἰς τοὺς ἐν Μαραθῶνι τεθνηκότας ἐλεγείῳ ἦσσηθεὶς Σιμωνίδῃ ... („nach einigen unterlag er bei der Ele-

Wie Hordern und E. Hall vermuten, hat Timotheos unter anderem auch auf das gleichnamige Aischylos-Drama zurückgegriffen, was sich gut an einzelnen Beispielen belegen lässt. Inwiefern sich das Werk des Timotheos und die Phrygerszene im ‚Orest‘ (408 v. Chr.) des Euripides beeinflussten, wie es B. Hutfeldt detailreich erläutert hat<sup>33</sup>, wird sich bei dem wenigem Überlieferten und dem Mangel an Wissen über Choreographie, Mimik und Gesten etc. nicht eindeutig klären lassen<sup>34</sup>.

Aus dem erhaltenen kitharodischen Stück ‚Die Perser‘ (F 791)<sup>35</sup> lassen sich Szenen aus den letzten Tagen der historischen Schlacht bei Salamis in Form von direkten Reden und Erzählungen in der dritten Person<sup>36</sup> rekonstruieren. Vor allem gelang es Hordern, aus dem Vergleich von Stesichoros- und Bacchylidestextfragmenten jeweils den Anfang bzw. das Ende der direkten Reden auf dem Papyrus zumindest teilweise zu bestimmen<sup>37</sup>. Deren fehlende namentliche Zuweisung erschwert die Bestimmung der griechischen und persischen Sprecher, die der Editor Hordern allesamt als „Asiatic“ bezeichnet<sup>38</sup>.

Das letzte Drittel des Textes ist in etwa erhalten und setzt sich aus mehreren Szenen zusammen, die durch narrative Teile miteinander verbunden sind<sup>39</sup>.

Von Interesse sind für die Darstellung des Einzelnen und seiner Verwundbarkeit die Rede des ertrinkenden Persers samt dem folgenden narrativen Teil dazwischen, und die Klage der frierenden Perser mit einem weiteren narrativen Teil; schließlich die Rede des gefangenen Mannes aus Kelainai und die Rede des Xerxes. Das Stück endet mit einer Apologie und Sphragis des Autors<sup>40</sup>.

#### REDE DES ERTRINKENDEN MANNES AN DAS MEER (ΘΑΛΑΣΣΑ) (72–81)

„ἤδη θρασεῖα καὶ πάρος  
 λάβρον ἀχέν’ ἔσχεες ἐμ  
 πέδαι καταζευχθεῖσα λινοδέτωι τεόν·  
 νῦν δέ σ’ ἀναταράξει  
 ἐμὸς ἄναξ ἐμὸς  
 πεύκαισιν ὀριγόνοισιν, ἐγ-  
 κλήσει δὲ πεδία πλόϊμα νο{μ}μάσι ναύταις,  
 οἰστρομανὲς παλαιομί-  
 σημ’ ἀπιστον τ’ ἀγκάλι-  
 σμα κλυσιδρομάδος αὔρας“.

„Trotzige, schon auch zuvor hieltst du deinen kühnen Nacken unterjocht mit einer hanfgebundenen Fessel. Jetzt aber wird mein, ja mein Herr, dich mit den Bergfichten aufscheuchen, die schiffbaren Weiten umschließen mit herumziehenden Seeleuten<sup>41</sup>, dich, das schon lange wütend rasende Hassobjekt<sup>42</sup> und schwankende Geliebte des nass umher schweifenden Windes.“

gie auf die bei Marathon Gefallenen dem Simonides“). Vgl. auch Kierdorf 1966, 16 f.; Molyneux 1992, 148–151; Hall 2006, 276.

<sup>33</sup> Croiset 1904, 323–348; Hall 2006, 282 f. Hutfeldt erläutert in Details nicht nur die Ähnlichkeit, sondern auch, dass die Phryger-Arie im ‚Orest‘ des Euripides durch Timotheos beeinflusst wurde, vgl. Hutfeldt 1999, 199–201.

<sup>34</sup> Seidensticker 1982, 106 f., weist vor allem in der Euripidesstelle auf die bereits teilweise ‚groteske‘ Wirkung hin.

<sup>35</sup> Es sind ca. 240 Verse erhalten, wobei in den ersten 59 Versen leider 55 fragmentarisch sind. Der Rest ist wenig lückenhaft.

<sup>36</sup> Hordern 2002, 13.

<sup>37</sup> Hordern 2002, 125–127.

<sup>38</sup> „Each of the speakers in the extant section is an Asiatic“, Hordern 2002, 127.

<sup>39</sup> Einen hervorragenden Überblick gibt Hordern 2002, 125: A Sieg (vier Epeisodien: Inselbewohner, [Rede] persische Flucht [zwei Reden], Kelainer [Rede], persische Flucht und Klage des Xerxes [Rede]), griechischer Pöbel, B Apologie des Dichters, C Schlussgedicht an Apoll.

<sup>40</sup> Zu den einzelnen Bestandteilen eines kitharodischen Nomos vgl. Anm. 72.

<sup>41</sup> D. h., etwa eine Ponton-Brücke zu errichten.

<sup>42</sup> Hordern 2002, 172, „reference to the loss of Mardonius’ fleet near Mt. Athos in 492 (Hdt. 6, 44), or perhaps to the destruction of Xerxes’ first ship-bridge over the Hellespont and to the disaster at Artemision“.

Ein persischer Landsmann, der nach Hordern<sup>43</sup> ident mit einem Inselbewohner in den vorangehenden Versen 40–71<sup>44</sup> ist, kommt in einer direkten Rede zu Wort und drückt die Hoffnung aus, dass Xerxes<sup>45</sup>, sein König, den Hellespont überbrücken wird. Man darf mit Hordern annehmen, dass der sterbende Sprecher mit der Wendung ἐμὸς ἄναξ ἐμὸς<sup>46</sup> den König der Perser meint. In der Klage des Xerxes und den einleitenden Worten davor fällt der Begriff βασιλεύς<sup>47</sup> (171. 174) für den Perserkönig. Im klassischen, demokratischen Griechenland zur Zeit der athenischen Tragödie steht der Begriff für den Perserkönig, als Herrscher über unfreie Menschen/Sklaven im Gegensatz zu den freien Griechen, die niemandes Sklaven sind (Aischyl. Pers. 242)<sup>48</sup>. Der gefangene Perser im letzten Teil des Abschnitts bei Timotheos bezeichnet seinen Herrn und König gegenüber dem Griechen als ἐμὸς δεσπότης<sup>49</sup> (152). Dieser Ausdruck taucht in der Komödie für den Hausherrn<sup>50</sup> als uneingeschränkter Gebieter der Sklaven sowie für die Bezeichnung von Göttern und für die Herrschaft der Perserkönige auf. Besieht man sich den aischyleischen ‚Perser‘-Text, finden wir dieselbe Auswahl ἄναξ, βασιλεύς, δεσπότης<sup>51</sup> für den König Dareios. Bei Herodot (Bücher 5–7) wird bevorzugt in der Beschreibung des Perserkönigs βασιλεύς und in der Anrede δεσπότης verwendet. Von diesen bringt der Begriff δεσπότης am stärksten die Unfreiheit der Perser zum Ausdruck<sup>52</sup>.

Nach der Szene mit dem ertrinkenden Mann folgt ein narrativer Teil, der in vielem dem Botenbericht des aischyleischen Dramas ‚Die Perser‘ ähnelt<sup>53</sup>. Hier jedoch behandelt der ionische Autor das Schicksal der Perser unmittelbar während der Schlacht. In den Versen 86 f. entzieht sich das „barbarische Heer Persiens“ (Πέρσης στρατὸς βάρβαρος) durch Flucht einem weiteren vernichtenden Gemetzel. Schon einige Verse zuvor, im stark fragmentarischen Teil, tauchte der Begriff βάρβαρος für das Heer der Perser auf (35: νάϊος στρατὸς βάρβαρος). Einige Interpretationen des Aischylostextes sehen in der Verwendung von βάρβαρος eine Verdeutlichung dafür, dass das persische Heer aus zahlreichen unterworfenen Länderheeren bestand, die zwar zum Reich gehörig, aber dennoch auch den Persern selbst fremd aus der Sicht der Griechen waren. Möglicherweise versucht Timotheos aus der Sicht der Perser den griechischen Zuschauern die ausweglose Situation der persischen Soldaten möglichst drastisch vor Augen zu führen, indem er den pejorativen Begriff βάρβαρος<sup>54</sup> im Zusammenhang

<sup>43</sup> Hordern 2002, 152.

<sup>44</sup> Die handelnden Personen in den dieser Rede des Inselbewohners vorangehenden Fragmenten (F 789–90) sind nach Hall 2006, 275, „probably Themistocles“, Hordern 2002, 127, „both perhaps by Themistocles“.

<sup>45</sup> Zum Begriff ‚Hybris‘ in der Verbindung mit den Angriffen der Perser schon bei Theognis, vgl. Hutzfeldt 1999, 14 f.

<sup>46</sup> Vgl. Janssen 1984, 60 f. Eine Wiederholung in 129 ἐμὸν ἐμὸν αἰῶνα („mein ja mein Leben“). Zu den Anadiplosen und Anaphern vgl. Hutzfeldt 1999, 182.

<sup>47</sup> Drews 1983, zum Begriff βασιλεύς in archaischer und klassischer Zeit 116–131, der die Basileis als „hereditary leaders“, 130, bezeichnet und „At no time were there kings in the poleis, which after the Bronze Age emerged as autonomous states in the Argolid, the Isthmus, the Aegean islands, and the coast of Asia Minor“. Carlier 2008, 102, „βασιλεύς is neither divine nor private: it indicates a privileged human position in groups larger than simple oikoi“, ... „a hereditary leader of a political community“. Zum Anachronismus des Begriffs vgl. Carlier 2008, 108, „The appearance of kings in the Homeric poems does not prove the existence of kings at the time of Homer“. Carlier 2008, 101, hat die Verwendung des Begriffs ἄναξ bei Homer für eine Person, die über jemanden herrscht, für Götter, für Seher und für „powerful or venerable men like Anchises“ belegt. Im Gegensatz zu ἄναξ „βασιλεύς never designates a god or a house-lord“, 102. Palaima 2008, 54: „both terms [ἄναξ und βασιλεύς] are non-Greek loan words“, zur Auseinandersetzung mit einer möglichen indo-europäischen Herleitung von Hajnal 1998, 60–69; vgl. Palaima 2008, 55–58. Als Archaismus in der epischen und religiösen Sprache wurde ἄναξ weiter verwendet, vgl. Carlier 2012, bes. 465 f.

<sup>48</sup> Οὔτινος δοῦλοι κέκληνται φωτὸς οὐδ’ ὑπήκοοι („Sklaven keines Mannes und keinem untertan sind sie“).

<sup>49</sup> Vgl. Timotheos, Perser 115 f., dazu Hall 2006, 278, wo derselbe Gefangene den griechischen Angreifer mit πάτερ (154) anspricht; vgl. Aischyl. Pers. 663. 671: βάσκε πάτερ ἄκακε Δαριάβ. Vgl. auch Hutzfeldt 1999, 190–192.

<sup>50</sup> Vgl. das mykenische *do-po-ta* in der gleichen Bedeutung „house-master“, Palaima 2008, 55.

<sup>51</sup> Aischyl. Pers. 169 (Atossa über ihren verstorbenen Mann). 667 (der Chor ruft Dareios aus dem Grab hervor); Aischyl. Eum. 60 (Apoll); Aischyl. Sept. 27 (Seher); Aischyl. Ag. 32; Aischyl. Choeph. 53. 82 (für den Hausherrn Agamemnon). Zum Begriff Despotiea s. Thür 1997, 487.

<sup>52</sup> Vgl. dazu Goldhill 2002, 55 zum Begriff ἐπιδεσπόζειν bei Aischyl. Pers. 241.

<sup>53</sup> Vgl. Aigner 2014, 72.

<sup>54</sup> Zur Verwendung des Begriffs βάρβαρος im 5. Jh. vgl. Hall 1989, 3–13; in der attischen Komödie vgl. Long 1986, 136 f., der hier auch für alles, was nicht attisch ist, verwendet wird. Zur Verwendung in der Tragödie vgl. Bacon 1961, 9–14. 62.

mit φυγᾶ („Flucht“) einfügt, sodass klar wird, dass sie zu keiner strategischen Überlegung mehr fähig sind<sup>55</sup>.

Sehr wohl wird bei Timotheos im Gegensatz zu Aischylos<sup>56</sup> unterschieden zwischen dem Land (186: Περσίδι χώρα), der Sprache (147: Ἀσιάδι φωνᾶ), dem Gewand (167: Περσίδα στολήν), den Wehklagen (169 f.: Ἀσίας οἰμωγᾶ), aber das gewaltige Heer, gegen das die Griechen zu kämpfen hatten, ist konsequent βάρβαρος. Man darf vermuten, dass dies hier wie auch bei Aischylos an prägnanten Textpassagen ganz gezielt und bewusst gesetzt wurde. Selbst die Spartaner waren keineswegs bei den Athenern beliebt, man denke nur an die ‚Wespen‘ des Aristophanes (450/44–380), wo Philokleon von seinem Sohn aufgefordert wird, andere, bessere Schuhe, „die Lakonischen“ (τὰς Λακωνικάς)<sup>57</sup>, zu tragen. Und dieser lehnt vehement ab, die verhassten Schuhsohlen von den Feinden zu tragen. Wie etliche Beispiele in der Komödie zeigen, sollten bewusst gesetzte Hinweise auf die Spartaner entsprechende Publikumsreaktionen auslösen.

In das Gegenteil gekehrt, dürfte hier der Begriff „barbarisch“ gewählt worden sein, um entsprechende Dramatik zu erzielen.

Die schon zuvor erwähnte Rede des im Meer ertrinkenden Mannes, der noch in den letzten Atemzügen mit Schaum vorm Mund letzte Drohungen ausspricht, muss die Zuschauer erschüttert haben (82–87):

Φάτ' ἄ<σ>θματι  
στρευγόμενος, βλοσυρὰν  
δ' ἐξέβαλλ' ἄχνην ἐπανε-  
ρευγόμενος στόματι βρύχιον ἄλμαν.  
Φυγαῖ δὲ πάλιν ἴετο Πέρ-  
σης στρατὸς βάρβαρος ἐπισπέρχων.

„So sprach er durch das kurze Atemholen total entkräftet und stieß das Meerwasser erbrechend<sup>58</sup> furchtbaren Schaum aus dem Magen herauf. Durch Flucht angetrieben setzte sich das barbarische Heer Persiens wieder in Bewegung.“

Das Heer ist auf der Flucht, aus den Schiffen springen Menschen und der Küstenstreifen ist voll Toter (96 f.: „es wimmelte von Körpern und die Ufer sind beladen“, ἐγάργαιρε σώμασιν, | ἐβρίθοντο δ' ἄϊόνες). Ein sehr ähnliches Bild schildert der Bote als Augenzeuge, wie er zuvor betont, dem Chor der Ratsherren in Aischylos ‚Perser‘ (272 f.): „Voll mit Toten elendiglich Umgekommener sind die Ufer von Salamis und die ganze benachbarte Gegend“ (πλήθουσι νεκρῶν δυσπότημος ἐφθαρμένων | Σαλαμῖνος ἀκταὶ πᾶς τε πρόσχωρος τόπος).

Timotheos schließt an diese Schilderung von Flucht und Tod die Klage der frierenden Perser an.

#### KLAGE DER FRIERENDEN PERSER (98–138)

In dem folgenden Klagegesang (100 f.: δακρυσταγεῖ [γ]όωι<sup>59</sup>) bereut einer der Perser, die Griechen bekämpft zu haben (118: ἤλθον [Ἐ]λλαν' ἀπέρξων Ἄρ[η]). Die Metonymie im Munde des sprechenden Persers für die Griechen mit dem die griechische Einheit bekräftigenden panhellenischen Ἑλλην<sup>60</sup> ist erstaunlich. In diesen drei hier ausgewählten Szenen bleibt den Zuschauern so klar, wer hier der Feind war und ist.

Die ergreifenden Klagen der Perser über die Kälte im Wasser, die durch Wind und Wellen erstarrenden Glieder, bereit ein Festmahl für die fleischfressenden Vögelscharen zu werden (137 f.:

<sup>55</sup> Timotheos, Perser 86 f.: φυγᾶ δὲ πάλιν ἴετο Πέρσης στρατὸς βάρβαρος ἐπισπέρχων. Vgl. dazu die Interpretation von Goldhill 2002, 58, bei Aischylos eine ganz ähnliche Schilderung (Aischyl. Pers. 414. 470. 481).

<sup>56</sup> Bei Aischylos wird nicht konsequent barbarisch oder persisch verwendet, vgl. Aischyl. Pers. 15: ἄστν τὸ Περσῶν; 24. 60. 74. 103 etc. sowie 117: Περσικοῦ στρατεύματος, etc.

<sup>57</sup> Aristoph. Vesp. 1157–60, vgl. Willi 2002b, 138, zu weiteren Beispielen. Die Wertschätzung der spartanischen Kunst seit Alkman, vor allem zur Zeit des Terpander und Thaletas, hat sich gewandelt, vgl. Willi 2002b, 139.

<sup>58</sup> Janssen 1984, 66, zu diesem Neologismus „spitting out with might and main“. Hordern 2002, 174, „belching backup“.

<sup>59</sup> Betrifft die Verse Timotheos, Perser 98–138. „Mysian mourning was proverbial“, so Hordern 2002, 185. Ebenda 181 verweist er auf typische, orientalische Klagen bei Aischyl. Pers. 937. 1054, und Aischyl. Choeph. 423 f.

<sup>60</sup> Vgl. Timotheos, Perser 179: νᾶες Ἑλλανίδες.

ὀρνίθων ἔθνεσιν ὠμοβρῶσι θοίνα) zeigen auch, wie der Ertrinkende, ein für Griechen wesentliches Defizit, unfähig ist, sich das Meer zunutze zu machen. Hall hat in ihrem Buch ‚The theatrical cast of Athens‘ Szenen in der griechischen und römischen Literatur analysiert, in denen sich Griechen einen Vorteil gegenüber den Barbaren verschafften, da sie das Schwimmen beherrschten, und dadurch nicht nur sich das Leben retteten, sondern auch Schlachten gewannen<sup>61</sup>. Ein Beispiel betrifft die Flotte des Xerxes, wie Pausanias überliefert: Skyllis und seine Tochter Hydna<sup>62</sup> zogen im Tauchgang die Anker der Perser aus dem Meeresboden und verursachten dadurch ein Chaos der persischen Flotte während des Sturms vor Pelion<sup>63</sup>. Die Unfähigkeit zu schwimmen hat Platon in den ‚Nomoi‘ (689D) bei der Frage, was denn die größte Unwissenheit (ἄμαθία) sei, sogar als einen der beiden Höhepunkte gesehen und sich auf ein Sprichwort berufen: ungebildet seien Menschen, „wenn sie auch, wie das Sprichwort sagt, weder lesen noch schwimmen können“ (ἂν καὶ τὸ λεγόμενον μῆτε γράμματα μῆτε νεῖν ἐπίστωνται). Dieses Sprichwort war wohl über Athen hinaus verbreitet, und kann als eine zusätzliche implizite Geringschätzung der Perser bei Timotheos gewertet werden<sup>64</sup>.

#### DER GEFANGENE PERSER AUS KELAINAI (139–161)

In diesem Teil des Nomos tritt ein Mann aus Kelainai, einer Stadt in Phrygien, auf<sup>65</sup>, der von einem Griechen gefangengenommen wurde und an diesen in seiner eigenen Ἀσιάδι φωνᾷ „asiatischen Sprache“, die er mit ionischem Griechisch vermischt (149: Ἰάονα γλώσσαν ἐξιχνεύων), auf den Knien seine bittflehenden Worte richtet, da der Grieche ihn mit dem Schwert bedroht. Timotheos lässt ihn also in dieser Notlage ein gebrochenes Ionisch sprechen<sup>66</sup>, was für die Griechen wohl eine gewisse Komik in sich birgt. Vielleicht ist der humoristische Aspekt beabsichtigt, um den Zuschauer durch alle Höhen und Tiefen der Gefühlswelt zu lotsen. Man beachte den feinen Unterton, dass der unterworfenen Perser – gesungen von einem Griechen – sich vergebens bemüht in griechischer Sprache sein Leben zu erleiden. Diese groteske Passage lockert die vorangegangene triste Stimmung auf und endet mit Worten der Hoffnung (160 f.): „Artemis<sup>67</sup>, meine große Göttin zu Ephesos wird mich beschützen“ (Ἄρτεμις ἐμὸς μέγας θεός | παρ’ Ἐφεσον φυλάξει). Die Betonung „meine“ für die ephesische Göttin trägt eine gewisse Ironie in sich, denn deren Verehrung teilten die Griechen Kleinasiens und die unter

<sup>61</sup> Vgl. dazu Hutzfeldt 1999, 194 f.

<sup>62</sup> Paus. 10, 19, 1–2: παρὰ δὲ τὸν Γοργίαν ἀνάθημά ἐστιν Ἀμφικτυόνων Σκιωναῖος Σκύλλης, ὃς καταδύναι καὶ ἐς τὰ βαθύτατα θαλάσσης πάσης ἔχει φήμην: ἐδιδάξατο δὲ καὶ Ὑδναν τὴν θυγατέρα δύεσθαι. [2] οὗτοι περὶ τὸ ὄρος τὸ Πήλιον ἐπιπεσόντος ναυτικῶ τῷ Ξέρξου βιαίου χειμῶνος προσεξεργάσαντό σφισιν ἀπόλειαν, τὰς τε ἀγκύρας καὶ εἰ δὴ τι ἄλλο ἔρμμα ταῖς τρήρεσιν ἦν ὑφέλκοντες. ἀντὶ τούτου μὲν οἱ Ἀμφικτυόνες καὶ αὐτὸν Σκύλλιν καὶ τὴν παῖδα ἀνέθεσαν. („Neben dem Gorgias steht als Weihgeschenk der Amphiktyonen der Skionier Skyllis, von dem der Ruf geht, er habe auch in die tiefsten Tiefen jedes Meeres tauchen können; er lehrte auch seine Tochter Hydna das Tauchen. Als am Peliongebirge die Flotte des Xerxes ein heftiger Sturm überfiel, brachten diese ihnen weiteres Verderben, indem sie die Anker und sonstigen Sicherungen der Trieren fortzogen. Dafür weihten die Amphiktyonen den Skyllis selbst und seine Tochter“, Übersetzung E. Meyer). Vgl. auch Hdt. 8, 69, wo die Griechen überlebten, „weil sie schwimmen konnten“ (ἄτε γὰρ νεεῖν ἐπίστάμενοι) und „viele von den Barbaren gingen im Meer zugrunde, da sie nicht zu schwimmen vermochten“ (τῶν δὲ βαρβάρων οἱ πολλοὶ ἐν τῇ θαλάσῃ διεφθάρησαν νέειν οὐκ ἐπίστάμενοι), vgl. Hdt. 6, 44; 7, 30. Vgl. Hall 2006, 269 f.

<sup>63</sup> Hall 2006, 255–287.

<sup>64</sup> Generell wurden die ‚barbarischen‘, militärischen Kenntnisse für gering erachtet, vgl. dazu Long 1986, 132 f. für das späte 5. Jh. v. Chr.

<sup>65</sup> Vgl. Drew-Bear 2012, 383: „at the junction of Marsyas and Maeander“. Zur Diskussion des Sprechers vgl. Hordern 2002, 198.

<sup>66</sup> Vgl. die drei gebrochen Griechisch sprechenden Personen bei Aristophanes: der Skythische Bogenschütze (Thesm.), der persischer Botschafter (Ach.), der Gott Triballos (Av.); vgl. Hutzfeldt 1999, 138 f.; Hordern 2002, 205; Long 1986, 9. 45. 93 f. 101 f. 133 f.; Hall 2006, 278 f.; Hall 1989, 117–121; Willi 2002a, 19 f. §16; Willi 2002b, 142; zu den drei Sprechrollen, die ‚Barbaren‘ zugewiesen wurden: Kotzia 2007, 1408–1415. Zur Analyse vgl. Hutzfeldt 1999, 185 f.

<sup>67</sup> Die ‚ephesische Artemis‘ war eigentlich die anatolische ‚Große Göttin‘ und wird teilweise in der Forschung umstritten mit der phrygischen Kybele identifiziert, vgl. Munn 2006, 120–125, Nilsson 1992, 497 f. Zur Vorgeschichte vgl. Muss 2001, 27 f. Pindar von Ephesos riet bei der Belagerung durch Kroisos den Bewohnern, die Stadt der Artemis zu weihen; sie spannten ein Seil von der Stadt zum Tempel, woraufhin Kroisos die Stadt verschonte, vgl. Hdt. 1, 26; Polyain. 6, 50.

persischer Herrschaft<sup>68</sup>. Implizit schwingt mit, dass der Dichter dem Publikum sehr wohl anzeigt, dass die Ephesia, Göttin Artemis, in Asien beheimatet war<sup>69</sup>.

#### REDE DES XERXES (178–195)

Xerxes, der im Gegensatz zu dem Mann aus Kelainai, wie auch in den ›Persern‹ des Aischylos, in gutem Griechisch<sup>70</sup> zu den Zuschauern spricht, hat dieselbe Rolle wie schon bei Aischylos<sup>71</sup>, lamentierend und weinend über den Rückzug und Verlust an Männern und Schiffen im Kampf in der Fremde, den Untergang des großen Reiches und das Schicksal seiner Leute (187 f.): „Oh schwerwiegendes Schicksal, das mich nach Griechenland führte“ (<i>ὦ βαρεῖα συμφορά, ἃ μ' ἐς Ἑλλάδ' ἤγαγες</i>). Einzig die Betonung der reichgeschmückten Kleidung, die Xerxes sich in Trauer zerreißt und das Malträtieren seines eigenen Körpers sowie das Zerstören der zurückgelassenen Beute, um sie nicht den Griechen überlassen zu müssen, unterscheiden sich inhaltlich von Aischylos' Darstellung. Mit dem Gegensatz zwischen dem geschilderten Reichtum, ausgedrückt durch das Gewand und der Überzahl der Schiffe und Männer, und dem Bestreben, ja nichts unverbrannt als Beute zurückzulassen, wird Xerxes der Rolle gerecht, wie wir sie aus Herodot kennen.

#### TIMOTHEOS UND DIE ‚NEUE MUSIK‘

Der kitharodische Nomos (νόμος κιθαρωδικός<sup>72</sup>) ‚Perser‘ (Πέρσαι) ist um 410–407 v. Chr. entstanden. Wie uns Plutarch und Alexander Aitolos<sup>73</sup> u. a. überliefern, wurde das Stück auch noch in hellenistischer Zeit gespielt und gesungen<sup>74</sup>. Eine Inschrift belegt noch im 2. Jh. n. Chr., dass seine, wie auch die Werke des Sophokles und Euripides, erstmals zur eigenen Musik eines Dichters und Musikers C. Aelius Themison<sup>75</sup> gesetzt wurden<sup>76</sup>.

Timotheos wird unter die Musiker der sogenannten ‚Neuen Musik‘<sup>77</sup> gereiht, zu denen auch Telestes und Philoxenos<sup>78</sup> zählen. Der Autor spricht selbst in einem Anruf an Apoll am Ende des Lieds in v. 196–205:

<sup>68</sup> Janssen 1984, 111. Das Heiligtum wurde nach Herodot während des ionischen Aufstandes niedergebrannt: Hdt. 5, 101 f., vgl. Hutzfeldt 1999, 192 f.

<sup>69</sup> Vgl. dazu auch das von Timotheos selbst verfasste Gedicht ‚Artemis‘, von dem nur ein Fragment erhalten ist und das nach Plutarch (de superstitione 10, 170a [10b]; de audiendis poetis 4, 22a) in Athen aufgeführt wurde: „Als Timotheos in Athen die Artemis sang ...“ (Τοῦ Τιμοθέου τὴν Ἄρτεμιν ἄδοντος ἐν Ἀθήναις ...), soll der lyrische Dichter Kinesias im Publikum lautstark seinen Unmut geäußert haben, vgl. Hordern 2002, 14. 81 f.

<sup>70</sup> Nicht ganz klar die Erklärung von Hutzfeldt 1999, 181 f. Vgl. Hall 2006, 280.

<sup>71</sup> Vgl. dazu das Bild des Xerxes bei Kierdorf 1966, 73–80; Broadhead 1960, XXIII f.; Groeneboom 1960, 196.

<sup>72</sup> Ab dem 5. Jh. v. Chr. war in Athen zumindest die Bezeichnung νόμος damit gleichbedeutend, vgl. Hordern 2002, 26, und hatte auch „still a predominantly narrative genre“ ... „but musically and metrically it was remarkable different from its early form“, Hordern 2002, 29. Vgl. zur Entwicklung des νόμος West 2005, 215–217, für die Entwicklung in Athen 217. Die Aufführung erfolgte gewöhnlich im Theater in einer eigenen Robe, Hordern 2002, 30; vgl. Hdt. 4, 23, 5. Hall 2006, 271: „were abandoning strict verse structures and paying much more attention to melody, variety, and modulations“. Dazu West 2005, 215, der die Überlieferung von sieben Teilen eines Nomos, möglicherweise schon unter Terpander, bei Pollux (Poll. 4, 66) anführt. Hier in den Fragmenten des Timotheos beginnt die Szene mit *Omphalos*, *Sphragis*, *Epilog*. Im Siegel bekennt der Dichter seine Autorschaft mit der Anrufung eines Gottes.

<sup>73</sup> Alexander Aitolos (fl. um 280–276 v. Chr. in Alexandria), Tragiker und Grammatikos. Zu den Aufführungen vgl. Plut. Philopoimen 11, 2; zur Aufführung der ‚Perser‘ bei den Nemäischen Spielen 205 v. Chr. vgl. Paus. 8, 50, 3; Alexander Aitolos fr. 6 = Macr. Sat. 5, 22, 4–5 (ed. Lightfoot) berichtet, dass Timotheos auch selbst seine ‚Artemis‘ als Kitharode in Ephesus und Athen vorführte.

<sup>74</sup> Vgl. Hagel 2009, 77. Nach Polybios (4, 20, 8 f.) gehörten u. a. die Lieder des Timotheos und Philoxenos zum Lehrplan, vgl. Hordern 2002, 77; Hall 2006, 271; Barker 1989, 97.

<sup>75</sup> West 2005, 378. 382.

<sup>76</sup> Hordern 2002, 78; vgl. SEG 9, 52 c, 215 f.; Inschrift aus Milet für den Musiker Themison, der 89 Siege errang, μόνον καὶ πρῶτον Εὐρυπίδην Σοφοκλέα καὶ Τιμόθεον ἑαυτῶν μελοποιήσαντα; vgl. West 2005, 382.

<sup>77</sup> Vgl. dazu die Einleitung und das Kapitel III Music and Style, Hordern 2002, 4. 33–43, hier 34 f. Zur ‚Neuen Musik‘ Barker 1989, 93–98. 102; Hagel 2009, 112. 269 f.; Goldhill 2005, 274 f.; Csapo 2004, 207–248; West 2005, 44. 362, unter Verweis auf das frg. Pherekrates 155 PCG.

<sup>78</sup> Dion. Hal. comp. 19, 131 f.; West 2005, 349 f. 364–368.



οἱ δὲ τροπαῖα στησάμενοι Διός  
 ἀγνότατον τέμενος, Παιᾶν'  
 ἐκελάδησαν ἰήιον  
 ἄνακτα, σύμμετροι δ' ἔπε-  
 κτύπεον ποδῶν  
 ὑψικρότοις χορείαις.  
 ἀλλ' ὃ χρυσεοκίθαριν ἀέ-  
 ξων Μοῦσαν νεοτευχῆ,  
 ἔμοῖς ἔλθ' ἐπίκουρος<sup>79</sup> ὕ-  
 μνοις{iv} ἰήιε Παιᾶν

„Und sie stellten Siegestrophäen auf für Zeus als allerheiligsten Tempelbezirk und riefen Paian an, den heilenden Herrn, gleichmäßig stampften sie mit ihrer Füße laut-/hochschallenden Tänzten. Wohlan, der du die goldene Kithara die neuge-staltete Muse förderst, komm als Beschützer für meine Hymnen heilbringender Paian.“

Wilson<sup>80</sup> verweist auf einen inhaltlich sehr ähnlichen Vers bei dem älteren Dichter Simonides<sup>81</sup> an der Wende des 6. zum 5. Jh. v. Chr. mit einem Anruf an die Muse als seine Beschützerin. Er stammt aus dem fr. 11, 21 W, das der sogenannten Plataea-Elegie<sup>82</sup> zugewiesen wird: [κικλήσκω] σ' ἐπίκουρον ἔμοί, π[ολώνυμι]ε Μοῦσα („Ich rufe dich als Beschützerin an, vielnamige Muse“). Diese Elegie des Simonides zählt zu den Elegien mit historischem Bezug<sup>83</sup> und wurde nach Stehle vielleicht sogar am Grab der Gefallenen aufgeführt<sup>84</sup>. Boedeker vermutet, dass sowohl Timotheos wie auch Herodot auf Simonides zurückgreifen<sup>85</sup>.

Bei Timotheos sind es die eigenen Landsleute, die Spartaner, die seiner neuen Musik entgegen stehen. Die Götter und v. a. die Musen werden als Hilfe in altbewährter Manier seit Hesiod und Homer angerufen. Der Unterschied in der Qualität des Musenanrufs für rein dichterische Inspiration und einem Anruf, sie gegen Kritiker seiner Kunst zu schützen, ist ausführlich von Stehle und MacFarlane behandelt worden<sup>86</sup>.

Die neue Strömung in der Musik und Dichtung<sup>87</sup>, wie sie uns Timotheos beschreibt, oder auch Choirilos von Samos<sup>88</sup> (2. Hälfte 5. Jh. v. Chr.) in den Fragmenten seiner historischen Dichtung ‚Persika‘<sup>89</sup> war für die Dichter ein Versuch, sich von den strikten Regeln zu befreien. In den erhaltenen fünf Versen des Prooimions zu den ‚Persika‘ beklagt er: νῦν δ' ὅτε πάντα δέδασται, ἔχουσι δὲ πείρατα τέχνη<sup>90</sup> („jetzt aber ist alles reglementiert, sie haben Grenzen die Künste“). Früher zu Homers Zeiten war die Wiese (das Feld der Poesie) für einen Diener der Musen (Μουσάων θεράπων) noch unversehrt

<sup>79</sup> Hes. theog. 815. Die Hundertarmigen (Briareos, Gyges, Kottos) kommen Zeus zu Hilfe, Διὸς κλειτοὶ ἐπίκουροι. Ähnlich bei Sapphos Aphroditegedicht 1D (= 1LP), 27 f., wo diese die Göttin als σὺ δ' αὐτὰ σύμμαχος ἔσσο anruft. Zur Interpretation vgl. Rutherford 1996, 182; Stehle 1996, 205–210.

<sup>80</sup> Wilson 2004, 305.

<sup>81</sup> 556–468 v. Chr., aus Keos. Simonides galt ebenso zu seiner Zeit als ‚moderner‘ Musiker, vgl. West 2005, 344. 349.

<sup>82</sup> Die Suda (West 1992.114; 532, 536 PMG) überliefert eine Schlacht bei Artemision, und eine Schlacht des Xerxes als δι' ἐλεγείας sowie die Schlacht bei Salamis μελικῶς. Zur Interpretation der Suda-Stelle vgl. Rutherford 1996, 169 f.

<sup>83</sup> Zur Frage der historischen Elegie von Simonides vgl. Hubbard 1996, 258 f. Zu den Vorläufern dieser Gattung wie Mimmermos mit der ‚Smyrneis‘ (7. Jh. v. Chr.) vgl. Stehle 1996, 220.

<sup>84</sup> Dazu vgl. Stehle 1996, 205 f.; Boedeker 1996, 241.

<sup>85</sup> Boedeker 1996, 225.

<sup>86</sup> Stehle 1996, 205–212; MacFarlane 2009, 224–230.

<sup>87</sup> Eumelos (8. Jh. v. Chr.) und Asios (6. Jh. v. Chr.) sind Vorläufer des Choirilos, der als der Begründer der epischen Dichtung mit Bezug zu den Perserkriegen gilt, MacFarlane 2009, 230.

<sup>88</sup> Nickel 2006, 715; Fantuzzi 1997, 1137 f.; MacFarlane 2009, 219 f.

<sup>89</sup> Möglicherweise hat Choirilos sämtliche Kämpfe mit den Persern abgehandelt und sich nicht nur auf eine Schlacht konzentriert; da nur 19 Verse gesichert überliefert sind, ist das nicht zu beantworten. Datiert wird die Aufführung in etwa in die Jahre 425–395 v. Chr. Zu dessen Beziehung zu Herodot und Aristophanes vgl. MacFarlane 2009, 219. Zu weiteren Choirilos-Fragmenten (SH 329–32. 904–50), wovon einige fraglich zu den ‚Persika‘ gehören könnten, vgl. MacFarlane 2009, 220 Anm. 4.

<sup>90</sup> Choirilos von Samos fr. 317 SH.

(ἀκήρατος ἦν ἔτι λειμών)<sup>91</sup>. Er, Choirilos<sup>92</sup> selbst, gehöre einer Spezies von Dichtern an, die in der heutigen Zeit zurückbleiben. Diese rhetorisch apologetischen<sup>93</sup> Verse, wie sie auch Aristoteles in seiner Rhetorik beschreibt, sind jedoch viel zurückhaltender als die von Timotheos in seinen ‚Persern‘ formulierten, v. 229–231:

νῦν δὲ Τιμόθεος μέτροις  
 ῥυθμοῖς τ' ἔνδεκακρουμάτοις  
 κίθαριν ἐξανατέλλει.

„Jetzt aber lässt Timotheos die Kithara<sup>94</sup> mit elfschlagenden<sup>95</sup> Metren und Rhythmen erblühen.“

Bei diesen Versen hört der Leser wesentlich mehr Selbstbewusstsein heraus, hingegen verfügen wir nur über 19 gesicherte Verse des Choirilos und dieser könnte möglicherweise Weiteres dazu verfasst haben. Auch er ging wie Timotheos an den makedonischen Hof unter König Archelaos (413–399 v. Chr.), der auch andere Dichter und Musiker wie Agathon, Melanippides und Euripides oder den Maler Zeuxis förderte und unterhielt<sup>96</sup>.

Die ‚Neue Musik‘ wurde unter anderem von den Zeitgenossen deswegen kritisiert, da sie Elemente der asiatischen Tonarten (lydisch, mixolydisch, phrygisch, ionisch usw.) enthielt und diese variierte und veränderte<sup>97</sup>, und darüber hinaus als schwülstig und überladen<sup>98</sup> galt. Diese galten wie die Auleten als feminin<sup>99</sup>, vulgär<sup>100</sup> und zügellos. Nach Herakleides von Pontos<sup>101</sup>, einem Schülers Platons, wären die phrygische und lydische Weise von Pelops und seinem Gefolge mitgebracht und nach Griechenland eingeführt worden. Für ihn waren die dorische, äolische und ionische<sup>102</sup> die den griechischen Ethnien und deren Charakter entsprechenden natürlichen Harmonien<sup>103</sup>. Die östlich anmutende Kleidung der Musiker und Darbietenden wie z. B. des Thebaners Antigeneidas erregte Aufsehen<sup>104</sup>. Diese neuen, ungewohnten Wortkombinationen, direkten Reden, Polyphonie, Polychordia, Polymetrie, Po-

<sup>91</sup> Zu dieser Metapher vgl. MacFarlane 2009, 223 f., die auf Aristoph. Ran. 1298–1300 λειμῶνα Μουσῶν; Eur. Hipp. 73–78 hinweist. Zu einer genauen Analyse der Verse vgl. MacFarlane 2009, 223–229. Vgl. auch Kall. Aitia 1, fr. 1, 25–28 (ἀλλὰ κελεύθους ἀπίπτο]υς).

<sup>92</sup> Ältere Interpretationen gingen in die Richtung, dass er als epischer Dichter zu spät geboren wurde und darüber lamentiert. Die Passage ist aber eher mit MacFarlane 2009, 222, so zu verstehen, dass er wie Timotheos seinen neuen kreativen Stil in einem bewährten literarischen Genre dem Publikum anbietet und präsentiert.

<sup>93</sup> Zum Choirilos-Zitat in Aristot. rhet. 3, 14, 4 vgl. MacFarlane 2009, 221.

<sup>94</sup> LeVen 2011, 246 f., erläutert die bereits antiken Hinweise der mehr als sieben-bis-elf-saitigen Kithara samt ikonographischen Belegen (für mehr als sieben Saiten) bei West 2005, 62–64.

<sup>95</sup> West 2005, 62–64, zur Anzahl der Saiten. Häufig wurde in den Übertragungen die Übersetzung mit ‚elf-saitig‘, oder ‚elf Noten‘, elf Schläge mit dem Plektron auf die Saiten etc. wiedergegeben. Vgl. zur Analyse Janssen 1984, 141 f. („with eleven beats (on the strings)“ und LeVen 2011, 246 f., die die Stelle mit einer aus Aristophanes ‚Rittern‘ (Equ. 544–550) vergleicht (παρὰπέμψατ' ἐφ' ἔνδεκα κόπαις, „an eleven-oar cheer“) schlägt die Variante „eleven-struck meters and rhythms“ vor, was analog zu der Aristophanes-Stelle bedeute: „a nautical expression to refer to fingers and tongue, and metonymically to cheer and applause, the very compound that seems to refer to a controversial musical reality (a hyperchordic kithara) also signifies the approbation that the poet will get in the reception of his metrical innovations“, vgl. LeVen 2011, 252 f.

<sup>96</sup> Vgl. Csapo 2004, 209.

<sup>97</sup> West 2005, 183–185; besonders 369. Csapo 2004, 234 f., zur Kritik des jüngeren Aristotelesschülers Aristoxenos (fl. 335 v. Chr.).

<sup>98</sup> West 2005, 384.

<sup>99</sup> Vgl. Hutzfeldt 1999, 179 f.

<sup>100</sup> Vgl. dazu auch West 2005, 359, mit dem vermutlichen Aristoxenos-Zitat bei Ps.-Plutarch über die neuen Musiker, sowie 370 f.

<sup>101</sup> Herakleides von Pontos (390/88–322/15 v. Chr.) verfasste die Werke ‚Über die Musik‘ und ‚Über die Dichtkunst und Dichter‘, die nur fragmentarisch überliefert sind, Herakl. Pont. fr. 163. Athen. 624 c–d. Herakleides zählt zu den griechischen Harmonien die dorische, äolische und die ionische, die phrygische und die lydische wären keine. Vgl. Barker 2009, 273–298, hier 293 f.; Gottschalk 1980, 139. Dazu vgl. Csapo 2004, 234.

<sup>102</sup> Die ionische Tonart war auf Grund ihres Ernstes und Strenge für die Tragödie sehr gut geeignet, wäre aber besonders durch die Milesier unter den Einfluss der luxus- und genussverwöhnten Barbaren dekadent geworden, vgl. Gottschalk 1980, 135. 139; Hall 1989, 82 f.

<sup>103</sup> Gottschalk 1980, 134 f.

<sup>104</sup> West 2005, 348 (bereits im 6./5. Jh. v. Chr. „the east Greek fashion“ belegt auf Vasendarstellungen). 367.

lyharmonie etc. wurden der neuen Kunstrichtung vorgeworfen<sup>105</sup>. Diese Lieder bestehen also aus ursprünglich fremden Elementen<sup>106</sup> ganz im Gegensatz zu der von Sokrates in Platons ‚Politeia‘ akzeptierten dorischen und phrygischen Tonart<sup>107</sup>, oder der nach Aristoteles für die Erziehung des jungen Staatsbürgers nützlichen dorischen<sup>108</sup>. Timotheos versucht mit dieser neuen Musik die fremde, emotionale Welt der Perser, der Barbaren, gewissermaßen ‚expressionistisch‘ auszudrücken<sup>109</sup>.

## ZUSAMMENFASSUNG

Mit dem Begriff βάρβαρος als Adjektiv für das bedrohliche, fremde, persische Heer abgehoben von den Bezeichnungen ‚persisch‘, ‚asiatisch‘ für all ihre übrigen Dinge und die Sprache, will der Autor bewusst Akzente setzen, die eigentliche Bedrohung des feindlichen Heeres hervorheben, soweit das bei der geringen Textmenge zu sagen möglich ist. Die Bezeichnungen ἀναξ, βασιλεύς, δεσπότης fließen ebenso gezielt ein, um auf die Despotie der unumschränkten persischen Herrschaft hinzuweisen im Gegensatz zur eigenen verteidigten Freiheit der Griechen zum Zeitpunkt des Geschehens.

Es lässt sich ferner mit dem Sieg über die Perser eine Entwicklung in der literarischen Bewertung des feindlichen, fremden, stets die Griechen bedrohenden Volks beobachten. Waren es früher nur einzelne uns erhaltene Werke aus dem Genre der historischen Dichtung, so zeigen uns die ‚Perser‘ des Timotheos, wie er das historische Thema kunstvoll mit der ‚Neuen Musik‘ verbindet, die ihrerseits aus dem Osten beeinflusst wurde, wie er variiert und spielt. Ob ein Grieche aus dem östlichen Griechenland die künstlerische Darbietung präsentierte oder nicht, muss unbeantwortet bleiben. Wir wissen nur, dass ein griechischer Sänger mehrere persische Rollen<sup>110</sup> in unterschiedlichen Notsituationen, aus verschiedenen Blickwinkeln, in fremden Rhythmen, teilweise sogar in einer fremdländisch klingenden

<sup>105</sup> Csapo 2004, 212 f. 225–229. 243, zum spartanischen Dekret gegen Timotheos’ Neue Musik. Goldhill 2005, 273–275, zur Entwicklung der kitharodischen Musik. Zur Entwicklung der Neuen Musik im Einzelnen vgl. West 2005, 356–372. Vgl. dazu Csapo 2004, 222 f., zu den lautmalenden Versen in Eur. Phoen. 678–681 ἐκάλεσ’ ἐκάλεσα βαρβάρῳ βοᾷ, ἰώ, βαρβάρους λιταῖς, βᾶθι βᾶθι τάνδε γᾶν, „the anadiplosis, anaphora, and alliteration combine in imitation of the barbarian barking of which they speak“. Zur Mimesis in der Musik vgl. Hordern 2002, 38 f.; Hall 2006, 256. 279.

<sup>106</sup> Zur Herkunft der Musik aus dem thrakischen Bereich, zu Anspielungen von verwendeten ‚barbarischen‘ Musikinstrumenten wie Krotala, Magadis, Pektis, Mariandynische Flöte, Nabla, Trigonon etc. und nichtgriechischen Tänzen: Athen. 4, 174a–185f; vgl. Long 1986, 64–69. Vgl. auch Hutzfeldt 1999, 43, zu den einzelnen asiatischen Elementen in der Musik der ‚Perser‘ des Aischylos.

<sup>107</sup> Csapo 2004, 232. Vgl. Plat. polit. 398c–399e, worin im Dialog zwischen Glaukos, dem Bruder Platons, und Sokrates die dorische und phrygische Tonart als die beste für den Wächterstaat übrigblieb. Die mixolydische und syntonolydische seien die klagenden, die lydische und ionische wiederum Tonarten für das Trinkgelage. Laches beschreibt im gleichnamigen Dialog einen Mann, der harmonisch in Worten und Taten als μουσικός 188D ... ἀτεχνῶς δωριστί ἀλλ’ οὐκ ἰαστί, οἶομαι δὲ οὐδὲ φρυγιστί οὐδὲ λυδιστί, ἀλλ’ ἥπερ μόνη Ἑλληνικὴ ἐστὶν ἁρμονία. ὁ μὲν οὖν τοιοῦτος χαίρειν με ποιεῖ ... („schlichtweg im dorischen Stil, glaube ich, nicht im ionischen, und nicht im phrygischen und lydischen Stil, sondern der ist als einziger eine griechische Harmonie, so ein Mann freilich bereitet mir Freude“). Vgl. West 2005, 369, der stärker formuliert: „Plato, following, the lead of Damon, opposed many of the tendencies of modern music as morally harmful“.

<sup>108</sup> Aristot. pol. 8, 1342b, 10–17: ἀλλὰ τε καὶ ὅτι Φιλόξενος ἐγχειρήσας ἐν τῇ δωριστί ποιῆσαι διθύραμβον τοὺς Μύσους οὐχ οἶός τ’ ἦν, ἀλλ’ ὑπὸ τῆς φύσεως αὐτῆς ἐξέπεσεν εἰς τὴν φρυγιστί τὴν προσήκουσαν ἁρμονίαν πάλιν. περὶ δὲ τῆς δωριστί πάντες ὁμολογοῦσιν ὡς στασιμωτάτης οὔσης καὶ μάλιστα ἦθος ἐχούσης ἀνδρεῖον. ἔτι δὲ ἐπεὶ τὸ μέσον μὲν τῶν ὑπερβολῶν ἐπαινοῦμεν καὶ χρῆναι διώκειν φαμέν, ἢ δὲ δωριστί ταύτην ἔχει τὴν φύσιν πρὸς τὰς ἄλλας ἁρμονίας, φανερόν ὅτι τὰ Δῶρια μέλη πρέπει παιδεύεσθαι μᾶλλον τοῖς νεωτέροις („insbesondere weil Philoxenos, der versuchte in der dorischen Tonart einen Dithyrambos ‚die Myser‘ zu dichten, dies aber nicht konnte, vielmehr verfiel er unter dem Druck der Natur selbst in die phrygische Tonart, die wiederum dazu passte. Doch über die dorische Tonart stimmen alle überein, sie wäre die ruhigste und hätte am ehesten einen mannhaften Charakter. Weil wir aber des weiteren schätzen und sagen, dass wir die Mitte zwischen den Extremen verfolgen sollten, und die dorische Tonart dieses Wesen in Relation zu den anderen Harmonien hat, ist es offensichtlich, dass es eher für die jungen Leute passt, in den dorischen Liedern erzogen zu werden“), vgl. 1340 b. Zu Aristoteles’ Standpunkt über die Musik für den Schulgebrauch vgl. Ford 2004, 316–325.

<sup>109</sup> Zur Tendenz dazu im ‚Orest‘ des Euripides (Phrygerszene) vgl. Seidensticker 1982, 107, der das tragikomische Element und die παλίντονος ἁρμονία, der „spannungsreichen Identität und wechselseitigen Steigerung von Komik und Tragik“ (Zitat Seidensticker 1982, 245), wie er es treffend nennt, auch unter dem Einfluss der ‚Neuen Musik‘ beleuchtete (Seidensticker 1982, 106).

<sup>110</sup> Csapo 2004, 247, bemerkt, dass die Szenen aus den Euripidestragödien ‚Orestes‘ (phrygischer Eunuch), ‚Hecuba‘ (Thrakerin) und Timotheos’ ‚Perser‘ möglicherweise von entsprechenden Landsleuten gespielt wurden, Csapo 2004, 210 mit Anm. 12; 247.

Sprache, einem gebrochenen Griechisch, mimt. Unter dem Vorbehalt der wenigen Verse, die uns überliefert sind, steht im Vordergrund nicht mehr nur die Abgrenzung zum Feind, der Stolz, ein Volk in einer Demokratie zu sein, das, in seiner Freiheit bedroht, mit enormem Einsatz einen übermächtigen Gegner niederringen konnte, sondern die Kleinszene, durch die das momentane Gefühl und Leiden mitunter des einzelnen Feindes in den Mittelpunkt gerückt wird. Diese Unmittelbarkeit des Geschehens ist zuvor schon aus Simonides bekannt<sup>111</sup>, der zu seiner Zeit, zumindest was seine Musik betraf, gleichfalls ‚modern‘ war<sup>112</sup>. Ihm gelang es mit der *oratio recta* in dem einfühlsamen Gedicht ‚Danae‘, die scheinbar ausweglose Situation der eingeschlossenen Mutter und ihres Kindes Perseus in der Holzkiste zu vergegenwärtigen. In ähnlicher Weise bezieht Sappho in den beiden Liebesgedichten an ‚Aphrodite‘ und ‚τῆθνάκην‘ (96 D = 94 LP) mit Hilfe der direkten Rede<sup>113</sup> den Leser in das Liebesleid mit ein. Doch bei Timotheos handelt es sich nicht um zwischenmenschliche oder familiäre Empathie, sondern um die Unmittelbarkeit der Zeichnung des bedeutendsten, fremden Staatsfeindes, vertreten durch einzelne Menschen mit all seinen Leiden, seinem Sterben und Hoffen.

#### Literatur

- Aigner 2014 P. Aigner, Eine persische Grabspende und Totenanrufung bei Aischylos, *Origines* 3 (Wien 2014) 59–76
- Avezzi 1982 G. Avezzi, *Orazioni e frammenti di Alcideamante* (Roma 1982)
- Bacon 1961 H. Bacon, *Barbarians in Greek Tragedy* (New Haven 1961)
- Barker 1989 A. Barker, *Greek Musical Writings I. The Musician and His Art* (New York, Melbourne 1989)
- Barker 2004 A. Barker, Transforming the Nightingale: Aspects of Athenian Musical Discourse in the Late Fifth Century, in: P. Murray – P. Wilson (Hrsg.), *Music and the Muses. The Culture of „Mousike“ in the Classical Athenian City* (Oxford 2004) 185–204
- Barker 2009 A. Barker, Heraclides and Musical History, in: W. W. Fortenbaugh – E. Pender (Hrsg.), *Heraclides of Pontus: Discussion* (New Brunswick 2009) 273–298
- Basset 1931 S. E. Basset, The Place and Date of the First Performance of the Persians of Timotheus, *CPhil* 26.2, 1931, 153–165
- Boedecker 1996 D. Boedecker, Heroic Historiography: Simonides and Herodotus on Plataea, *Arethusa* 29.2, 1996, 223–242
- Bolton 1999 J. D. P. Bolton, *Aristeas of Proconnesus* (Oxford 1999)
- Broadhead 1960 H. D. Broadhead, *The Persae of Aeschylus*, ed. with Introduction and Commentary (Cambridge 1960)
- Carlier 2008 P. Carlier, Ἀναξ and βασιλεύς in the Homeric Poems, in: S. Deger-Jalkotzy, *Ancient Greece. From The Mycenaean Palaces to the Age of Homer*, *Edinburgh Leventis Studies* 3 (Edinburgh 2008) 101–109
- Carlier 2012 DNP 2 (Stuttgart, Weimar 1997) 462–469 s. v. Basileus (P. Carlier)
- Croiset 1904 M. Croiset, Observations sur les Perses de Timothée de Milet, *REG* 16, 1904, 323–348
- Csapo 2004 E. Csapo, The Politics of the New Music, in: P. Murray – P. Wilson (Hrsg.), *Music and the Muses. The Culture of „Mousike“ in the Classical Athenian City* (Oxford 2004) 207–267
- Drew-Bear 2012 DNP 6 (Stuttgart, Weimar 1999) 383 s. v. Kelainai (Th. Drew-Bear)
- Drews 1983 R. Drews, Basileus. The Evidence for Kingship in Geometric Greece, *Yale Classical Monographs* 4 (New Haven 1983)
- Fantuzzi 1997 DNP 2 (Stuttgart, Weimar 1997) 1137 f. s. v. Choirilos (M. Fantuzzi)
- Ford 2004 A. Ford, Catharsis: The Power of Music in Aristotle’s Politics, in: P. Murray – P. Wilson (Hrsg.), *Music and the Muses. The Culture of „Mousike“ in the Classical Athenian City* (Oxford 2004) 309–336
- Gernet 1965 L. Gernet, *Antiphon, Discours* (Paris 1923, Repr. 1965)
- Goldhill 2002 S. Goldhill, Battle Narrative and Politics in Aeschylus’ Persae, in: T. Harrison (Hrsg.), *Greeks and Barbarians* (Edinburgh 2002) 50–61

<sup>111</sup> Eine direkte Rede erschließt Rutherford 1996, 187, aus Simonides fr. 17; Boedecker 1996, 229 Anm. 24 in fr. 14, 3. – Simonides habe Pindar an Einfühlsamkeit übertroffen, so Dionysios von Halikarnassos in dem fragmentarischen Werk ‚De imitatione‘ 2, 2, 6, τὸ οἰκτιρῆσαι μὴ μεγαλοπρεπῶς, ἀλλὰ παθητικῶς, auf das Kierdorf 1966, 17, hinweist.

<sup>112</sup> West 2005, 349, „Lasus, Simonides, Bacchylides, and Pindar all wrote dithyrambs for Athenian choruses“; ihre Rhythmen galten zu ihrer Zeit bereits als „complex“ und „modern“, im Vergleich zu Anakreon und Ibykos; West 2005, 344.

<sup>113</sup> Platon kritisiert die direkte Rede in der narrativen Poesie, vgl. Plat. polit. 396d–397c. Vgl. dazu auch Csapo 2004, 228. Aristot. rhet. 1406B, 1 f. (3, 3) die Dithyrambendichter seien ψοφώδης („lärmend, laut“). Man denke nur an das Dekret aus Sparta gegen Timotheos, vgl. Hordern 2002, 8 mit Anm. 15.

- Goldhill 2005 S. Goldhill, Music, Gender, and Hellenistic Society, in: V. Pedrick – S. Oberhelman (Hrsg.), *The Soul of Tragedy, Essays on Athenian Drama* (Chicago 2005) 271–290
- Gottschalk 1980 H. B. Gottschalk, *Heraclides of Pontus* (Oxford 1980)
- Groeneboom 1960 G. Groeneboom, *Aischylos' Perser, Zweiter Teil. Kommentar* (Göttingen 1960)
- Gruen 2011 E. S. Gruen, Herodotus and Persia, in: E. Gruen (Hrsg.), *Cultural Identity in the Ancient Mediterranean* (Los Angeles 2011) 67–85
- Hagel 2009 S. Hagel, *Ancient Greek Music. A New Technical History* (Cambridge 2009)
- Hajnal 1998 I. Hajnal, Mykenisches und Homerisches Lexikon. Übereinstimmungen, Divergenzen und der Versuch einer Typologie, *Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft, Vorträge und Kleinere Schriften* 69 (Innsbruck 1998)
- Hall 1989 E. Hall, *Inventing the Barbarian. Greek-Selfdefinition through Tragedy* (Oxford 1989)
- Hall 2006 E. Hall, *The Theatrical Cast of Athens. Interactions between Ancient Greek Drama and Society* (Oxford 2006)
- Hordern 2002 J. H. Hordern (Hrsg.), *The Fragments of Timotheus of Miletus* (Oxford 2002)
- Hubbard 1996 Th. K. Hubbard, „New Simonides“ or Old Semonides? Second Thoughts on Poxy 3965, Fr. 26, *Arethusa* 29.2, 1996, 255–262
- Hutzfeldt 1999 B. Hutzfeldt, *Das Bild der Perser in der griechischen Dichtung des 5. vorchristlichen Jahrhunderts, Serta Graeca* 8 (Wiesbaden 1999)
- Janssen 1984 T. H. Janssen, *Timotheus Persae. A Commentary, Classical and Byzantine Monographs* 8 (Amsterdam 1984)
- Kierdorf 1966 W. Kierdorf, *Erlebnis und Darstellung der Perserkriege. Studien zu Simonides, Pindar, Aischylos und den attischen Rednern, Hypomnemata* 16 (Göttingen 1966)
- Kotzia 2007 P. Kotzia, The Speech of the „Barbarians“ in Ancient Greek Literature, in: A. F. Christidis (Hrsg.), *A History of Ancient Greek: from the Beginnings to Late Antiquity* (Cambridge 2007) 1408–1415
- Laale 2007 H. W. Laale, *Once They Were Brave. The Men of Miletus* (Bloomington 2007)
- LeVen 2011 P. LeVen, *Timotheus' Eleven Strings: A New Approach* (PMG 791.229–36), *CIPhil* 106.3, 2011, 245–254
- Long 1986 T. Long, *Barbarians in Greek Comedy* (Carbondale 1986)
- MacFarlane 2009 K. MacFarlane, *Choirilus of Samos' Lament (SH 317) and the Revitalization of Epic*, *AJPh* 130, 2009, 219–234
- Molyneux 1992 J. H. Molyneux, *Simonides. A Historical Study* (Wauconda, Ill. 1992)
- Munn 2006 M. Munn, *The Mother of the Gods, Athens, and the Tyranny of Asia: a Study of Sovereignty in Ancient Religion* (Berkeley 2006)
- Muss 2001 U. Muss, *Der Kosmos der Artemis von Ephesos*, *SoSchrÖAI* 37 (Wien 2001)
- Nickel 2006 R. Nickel, *Lexikon der antiken Literatur* (Düsseldorf 2006)
- Nilsson 1992 M. P. Nilsson, *Geschichte der Griechischen Religion I* (München 1992, unveränd. Nachdruck von 1967)
- Palaima 2008 Th. G. Palaima, *Wanaks and Related Power Terms in Mycenaean and Later Greek*, in: S. Deger-Jalkotzy (Hrsg.), *Ancient Greece. From The Mycenaean Palaces to the Age of Homer, Edinburgh Leventis Studies* 3 (Edinburgh 2008) 53–86
- Rutherford 1996 I. Rutherford, *The New Simonides: Towards a Commentary*, *Arethusa* 29.2, 1996, 167–192
- Seidensticker 1982 B. Seidensticker, *Palintonos Harmonia. Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie, Hypomnemata* 72 (Göttingen 1982)
- Sider 1982 D. Sider, *Empedocles' Persika*, *Ancient Philosophy* 2, 1982, 76–78
- Sider 2006 D. Sider, *The New Simonides and the Question of Historical Elegy*, *AJPh* 127.3, 2006, 327–346
- Stehle 1996 E. Stehle, *Help Me to Sing, Muse, of Platea*, *Arethusa* 29.2, 1996, 205–222
- Tausend 1992 K. Tausend, *Amphiktyonie und Symmachie, Historia Einzelschriften* 73 (Stuttgart 1992)
- Thür 1997 *DNP* 3 (Stuttgart, Weimar 1997) 487 s. v. *Despoteia* (G. Thür)
- West 2004 S. West, *Herodotus on Aristeas*, in: C. J. Tuplin (Hrsg.), *Pontus and the Outside World. Studies in Black Sea History, Historiography and Archaeology* (Leiden 2004) 43–67
- West 2005 M. L. West, *Ancient Greek Music* (Oxford 1992, Repr. 2005)
- Willi 2002a A. Willi, *The Language of Greek Comedy: Introduction and Bibliographical Sketch*, in: A. Willi (Hrsg.), *The Language of Greek Comedy* (Oxford 2002) 1–32
- Willi 2002b A. Willi, *Languages on Stage: Aristophanic Language, Cultural History, and Athenian Identity*, in: A. Willi, *The Language of Greek Comedy* (Oxford 2002) 111–149
- Wilamowitz-Moellendorff 1903 U. v. Wilamowitz-Moellendorff (Hrsg.), *Timotheus. Die Perser, aus einem Papyrus von Abusir* (Leipzig 1903)
- Wilamowitz-Moellendorff 1906 U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Panionion*, *SB Berlin* 3, 1906, 38–57
- Wilson 2004 P. Wilson, *Athenian Strings*, in: P. Murray – P. Wilson (Hrsg.), *Music and the Muses. The Culture of „Mousike“ in the Classical Athenian City* (Oxford 2004) 269–306

