



Anja Bettenworth / Dominik Höink (Hg.)

**Die Macht der Musik:
Georg Friedrich Händels
*Alexander's Feast***

Interdisziplinäre Studien

Mit 9 Abbildungen

V&R unipress

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Gefördert vom Exzellenzcluster »Religion und Politik in den Kulturen der Vormoderne und der Moderne« aus Mitteln der Exzellenzinitiative des Bundes und der Länder.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-89971-733-4

© 2010, V&R unipress in Göttingen / www.vr-unipress.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages. Hinweis zu § 52a UrhG: Weder das Werk noch seine Teile dürfen ohne vorherige schriftliche Einwilligung des Verlages öffentlich zugänglich gemacht werden. Dies gilt auch bei einer entsprechenden Nutzung für Lehr- und Unterrichtszwecke.

Printed in Germany.

Titelbild: Flavius Arrianus, De expeditione Alexandri Magni historiae. Ejusdem Indica, Amstelodami, Janssonius van Waesberge & Weyerstraten, 1668.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

© V&R unipress GmbH, Göttingen

Inhalt

Vorwort der Herausgeber	7
Anja Bettenworth »The Song Began from Jove...«: Antikenrezeption in John Drydens Ode <i>Alexander's Feast</i>	11
Christian Hengstermann »At last divine Cecilia came...«: Drydens <i>Alexander's Feast</i> im Kontext des »Cecilia's Day«	35
Marie-Luise Spieckermann <i>Alexander's Feast</i> – Text, Kontexte, Subtexte	59
Panja Mücke Eine unternehmerische Entscheidung. Zur Entstehung und den ersten Aufführungen von <i>Alexander's Feast</i>	85
Panja Mücke » The Ode Alexanders Feast«: Kompositorische Strukturen und Affektdarstellung	93
Eva-Bettina Krems »... diese Musik malt«: Händels <i>Alexanderfest</i> im Spiegel der Kunst . . .	107
Dominik Höink und Rebekka Sandmeier Händels <i>Alexanderfest</i> im Spiegel der musikalischen Presse im 19. Jahrhundert	129

Dominik Höink und Rebekka Sandmeier Dokumentation der Berichterstattung über Händels <i>Alexanderfest</i> (<i>Allgemeine musikalische Zeitung</i> und <i>Neue Zeitschrift für Musik</i> , 1800– 1900)	151
Anhang	
John Dryden Alexander’s Feast, or The Power of Music: An Ode in Honour of St. Cecilia’s Day	197
Libretto	203
Bibliographie (Auswahl)	211
Autoren	215
Personenregister	217

Vorwort der Herausgeber

Mit *Alexander's Feast* (1736) vertonte Händel das 1697 entstandene Gedicht *Alexander's Feast – or the Power of Music, an Ode wrote in Honour of St. Cecilia* aus der Feder John Drydens, das wegen seiner Thematik und seiner sprachlichen Kunstfertigkeit bereits unmittelbar nach seinem Erscheinen Berühmtheit erlangt hatte und von mehreren Komponisten bearbeitet worden war. Die Ode illustriert die Fähigkeit der Musik, verschiedene Affekte zu erzeugen und so Macht über die Hörer zu gewinnen. Obwohl zum Fest der heiligen Cäcilia, der Schutzpatronin der Musik, verfasst, legt die Ode keine Begebenheit aus der Heiligenlegende zugrunde, sondern stellt Alexander den Großen in den Mittelpunkt, der die Eroberung der persischen Königsresidenz Persepolis mit einem Festmahl und musikalischen Darbietungen feiert. Die Szene wird unter anderem in der *Alexandervita* des griechischen Schriftstellers Plutarch geschildert, die John Dryden kurz zuvor ins Englische übersetzt hatte. Erst in der letzten Strophe der Ode wird die Musik Cäcilias dem Gesang am Hof Alexanders des Großen gegenübergestellt. Die kunstvolle Verquickung musikalischer, sprachlicher, historischer und theologischer Elemente macht ein Zusammenwirken der verschiedenen Fachdisziplinen bei der Analyse des Stücks und seiner Problematik lohnend.

Der vorliegende Band präsentiert die Ergebnisse einer solchen Zusammenarbeit, in die wegen der langen Tradition bildlicher Alexanderdarstellungen auch die Kunstgeschichte einbezogen wurde. Im ersten Beitrag untersucht Anja Bettenworth (Klassische Philologie) die Verarbeitung und Modifikation antiker Texte, die John Dryden als Vorbild dienten. Die für die umstrittene letzte Strophe der Ode bedeutsame Tradition der Cäcilienverehrung steht im Mittelpunkt des Beitrags von Christian Hengstermann (Theologie). Marie Luise Spieckermann (Anglistik) ordnet Drydens Text in die zeitgenössische englische Literatur ein und fragt nach den satirischen Elementen der Ode. Nach den Studien zur Textgrundlage folgt die Untersuchung von Händels kompositorischer Umsetzung: Panja Mücke (Musikwissenschaft) schildert zunächst die Werkentste-

hung, die Textbearbeitung durch den Librettisten Newburgh Hamilton sowie den Uraufführungskontext. In einem nächsten Schritt betrachtet Mücke die kompositorische Faktur. Dabei liegt der Fokus auf der musikalischen Affektdarstellung, die Händel zur Illustration der »Macht der Musik« dient. Den Blick auf Werke der bildenden Kunst richtet Eva-Bettina Krems (Kunstgeschichte). Im Kern wird dabei die Frage behandelt, in welchem Verhältnis die Alexanderdarstellung (im Rekurs auf dieselben Ursprungstexte) in der Odenvertonung Händels sowie der Verarbeitung in der bildenden Kunst stehen. Dominik Höink und Rebekka Sandmeier (Musikwissenschaft) betrachten schließlich die Pflege und die Beurteilung der Händel-Vertonung im 19. Jahrhundert. Abschließend bietet eine Dokumentation der Berichterstattung über Händels *Alexanderfest* von 1800 bis 1900 einen Eindruck von den Aufführungen im deutschsprachigen Raum und vom Niederschlag der Komposition in der musikalischen Publizistik.

Die Idee zu dem vorliegenden Sammelband ist aus der Veranstaltungsreihe »*Das große Alexanderfest – Musik im Einklang mit Religion, Kultur und Wissenschaft*« hervorgegangen, die in der Zeit vom 14.–28. November 2008 unter Verantwortung von Anja Bettenworth, Nikola Moustakis und Helge Nieswandt an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster stattgefunden hat. Träger dieser Alexander dem Großen gewidmeten Reihe war das *Centrum für Geschichte und Kultur des östlichen Mittelmeerraums* mit seinem damaligen Sprecher Ulrich Berges in Zusammenarbeit mit den Fachschaften der beteiligten Fächer und dem Exzellenzcluster »Religion und Politik in den Kulturen der Vormoderne und der Moderne«. Den Höhepunkt bildete eine Aufführung von Georg Friedrich Händels *Alexander's Feast* durch den Projektchor und das Projektorchester der Gemeinde St. Joseph unter Leitung von Winfried Müller mit Beteiligung von Studierenden und Dozenten der altertumskundlichen Fächer und der Theologien.

Unser Dank gilt zunächst dem *Centrum GKM* sowie dem Exzellenzcluster »Religion und Politik« für die großzügige finanzielle Unterstützung der Veranstaltungsreihe. Darüber hinaus danken wir der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster e.V., den Münsteraner Freunden der antiken Literatur und Kultur e. V., dem Verein zur Förderung der Klassischen Sprachen und der Begegnung mit der Antike e.V., der Gesellschaft zur Förderung des Archäologischen Museums der Universität Münster e.V., der Kerykeion-Stiftung des Archäologischen Museums der Westfälischen Wilhelms-Universität sowie Herrn Prof. Dr. Hermann-Josef Real und den Mitarbeitern des *Ehrenpreis Centre for Swift Studies*, dessen Bestände wir nutzen durften.

Für die Gewährung eines Druckkostenzuschusses, der diesen Band erst möglich machte, sei dem Exzellenzcluster auf das Herzlichste gedankt. Dank gebührt ferner unseren studentischen Hilfskräften Anna Sophie Aletsee, Sarah Grossert, Kirstin Pönnighaus und Maria Schors für die Unterstützung bei der Drucklegung sowie den Autoren für die gute Zusammenarbeit.

Münster, im Juli 2010

Anja Bettenworth
Dominik Höink

»The Song Began from Jove...«: Antikenrezeption in John Drydens Ode *Alexander's Feast*

Zu den Besonderheiten von John Drydens Cäcilienode gehört die zentrale Rolle der griechischen Antike, die sich schon im Titel *Alexander's Feast* zeigt. Statt Cäcilia in den Vordergrund zu stellen, wie er es zehn Jahre zuvor in seinem *Song for St. Cecilia's Day* getan hatte, oder die Handlung wenigstens in christlicher Umgebung anzusiedeln, wählt Dryden mit Alexander dem Großen und dem Kitharoeden Timotheus zunächst zwei Gestalten des 4. vorchristlichen Jahrhunderts als Protagonisten. Bei einem Gastmahl, mit dem Alexander die Eroberung der persischen Königsstadt Persepolis feiert, singt Timotheus fünf Lieder, die unterschiedliche Gefühle erzeugen und Alexander so von Stolz und Eitelkeit über Mitleid und Liebe zur Rachsucht führen. Unter dem Einfluss der Hetäre Thais setzt der König schließlich die persische Residenz in Brand. Die Kunstfertigkeit des Timotheus wird erst am Schluss des Gedichts knapp dem musikalischen Schaffen Cäcilias gegenübergestellt, wobei der Vergleich nicht eindeutig auszufallen scheint.¹

Die beherrschende Stellung der griechischen Antike hat in der Forschung für Diskussionen gesorgt. Welche Funktion erfüllt das breit ausgeführte Wirken des Timotheus? Wie hängt dieser Teil der Ode mit der Darstellung der Cäcilia zusammen?² Bei der Beantwortung dieser Fragen ist ein Blick auf die von Dryden

1 Das anfängliche Urteil zugunsten der Cäcilia wird schließlich zu einem möglichen »Unentschieden« abgeschwächt (V. 167 – 170): »Let old Timotheus yield the prize, or both divide the crown. He raised a mortal to the skies, she drew an Angel down.« Angiola Maria Volpi, *Sources et influences classiques dans la poésie de Dryden*, Paris 2002, S. 336, versteht diese Verse offenbar als direkte Anrede an Cäcilia: »Sainte Cécile est invitée par le chœur, à la fin de l'ode, à réclamer, ou bien à partager, la couronne de Timotée.« Diese Deutung ist jedoch mit dem Text unvereinbar. Die Formulierung »or both divide the crown, he raised a mortal to the skies, she drew an angel down« zeigt, dass nicht Cäcilia, sondern der Leser bzw. das imaginierte Publikum angesprochen ist: Dieses urteilt über die beiden Vertreter der Musik, die ihm in der Ode vor Augen gestellt werden.

2 S. dazu den Beitrag von Christian Hengstermann in diesem Band. Konrad Ameln (*Das Alexander-Fest, oder, Die Macht der Musik: Ode zu Ehren der heiligen Cäcilia von John Dryden / Georg Friedrich Händel*, neu ins Deutsche übertragen und herausgegeben von Konrad Ameln, Klavierauszug, Kassel ¹⁵2005 [Erste Auflage 1956]) sieht den Zusammenhang zwi-

benutzen antiken Quellen hilfreich. Es zeigt sich nämlich, dass der Dichter den ihm gut vertrauten Alexanderstoff nicht einfach in dichterische Form gebracht, sondern ihn auf charakteristische Weise umgestaltet und seinen Bedürfnissen angepasst hat. Die meisten dieser Änderungen dürften den klassisch gebildeten Zeitgenossen des Dichters bewusst gewesen sein und ihnen einen spezifischen Blick auf Drydens Musikverständnis erlaubt haben.³ Der vorliegende Beitrag stellt die für die Ode relevanten antiken Quellen vor, diskutiert ihre Nutzung durch Dryden und gibt aus der Perspektive der Klassischen Philologie eine Antwort auf die Frage nach Struktur und innerem Zusammenhang des Gedichts.

John Dryden und die Antike

Der Dichter John Dryden, ein Absolvent des Trinity College (Cambridge), war Zeit seines Lebens als Klassischer Philologe tätig. Er übersetzte unter anderem die Werke Vergils sowie Passagen aus Horaz, Juvenal, Lukrez, Ovid und Persius. Nicht zuletzt war er an der monumentalen, auch heute noch imposanten englischen Übersetzung der Parallelviten des Plutarch beteiligt, für die er die Übertragung der Alexandervita übernahm.⁴ Drydens fortwährendes Interesse an der Antike zeigt sich sowohl in den Themen als auch in der äußeren Form zahlreicher seiner Werke, die griechischen und lateinischen Vorbildern nachempfunden sind.⁵

Für das Lob der Musik in *Alexander's Feast* wählt der Dichter freie, an kein

schen beiden Teilen in der religiösen Thematik: nach der Darstellung des heidnischen »Kults« sei das Erscheinen der Cäcilia »folgerichtig«: »Wenn man dagegen begreift, dass die menschlichen Bereiche durchmessen sind bis hin zur Darstellung des heidnischen Kults als des Höchsten, was auch der griechischen Katharsis an religiöser Handlung erreichbar war, dann vollzieht sich der Übergang zum Wirken Cäcilias folgerichtig und ohne Bruch.« Ameln (2005) S. vi. Die Deutung ist jedoch unbefriedigend, da im Text nicht vom »Kult« die Rede ist. Das antike Gastmahl umfasste zwar typischerweise auch religiöse Elemente (wie z. B. Gebete und Trankspenden), diese werden in Drydens Ode aber gerade nicht beschrieben.

- 3 Die Taten Alexanders waren in der Renaissance in zahlreichen, die antiken Quellen zusammenfassenden Darstellungen zugänglich, so etwa in dem nur drei Jahre vor Drydens Ode erschienenen Lexikon Lewis Morerys (*The Great Historical Dictionary. Being A Curious Miscellany of Sacred and Profane History*, London 1694, s.v. Persepolis) oder in der 1645 von Ludovicus Elzevir in Amsterdam gedruckten *Historia Alexandri Magni* des Christianus Matthias, in der unter anderem Arrian, Curtius Rufus, Cassius Dio, Diodor und Plutarch ausgewertet werden. (Zum Brand von Persepolis, den Matthias auf die Anstiftung der Thais und die Trunkenheit Alexanders zurückführt, ohne das Bankett näher zu beschreiben, s. dort S. 74).
- 4 Zu Drydens Übersetzertätigkeit s. Stuart Gillespie, *John Dryden, Classicist and Translator*, Edinburgh 2001, und Paul Hammond, *Dryden and the Traces of Classical Rome*, Oxford 1999, S. 143 – 217.
- 5 Vgl. Hammond, *Dryden and the Traces of Classical Rome*.

regelmäßiges Metrum gebundene Verse, die die Oden des griechischen Dichters Pindar (6. Jh. v. Chr.) zum Vorbild haben und daher in England auch als *pindaricks* bezeichnet wurden.⁶ Die Anlehnung an die Siegesoden, mit denen der antike Dichter die sportlichen Erfolge griechischer Athleten besang, stimmt zum Thema des »Sieges der Musik« und bereitet den Leser auf die Wettkampfthematik vor, die die letzte Strophe mit dem Vergleich von Timotheus und Cäcilia beherrscht: Wie die griechischen Athleten um einen Siegeskranz kämpften, so streiten auch Cäcilia und Timotheus um eine Krone, die ihnen für ihre musikalischen Leistungen zugesprochen werden soll (V. 167–168: »Let old Timotheus yield the prize, / Or both divide the crown«). Die Errungenschaften der beiden werden hier bezeichnenderweise nicht mit musikalischen Fachtermini, sondern durch Verben der körperlichen Tätigkeit ausgedrückt, die zu den mit physischer Kraft und Geschicklichkeit errungenen Erfolgen der griechischen Wettkampfsieger passen (V. 169–170: »He raised a mortal to the skies; / she drew an angel down«).⁷ Die Wahl der freien Verse zeigt zugleich eine Abkehr von der traditionellen Cäciliendichtung, der John Dryden noch 1687, als er erstmals den Auftrag zu einer Cäcilienode erhalten hatte, gefolgt war.

Die Rahmenhandlung der Ode: Alexanders Bankett in Persepolis

Das Bankett Alexanders des Großen, das Dryden als Rahmen für sein Lob der Musik wählt, wird in der antiken Literatur mehrfach erwähnt. Mit dem Gelage feierte der makedonische Eroberer im Jahr 330 v. Chr. die Einnahme der persischen Königsstadt Persepolis (im heutigen Iran 60 km nördlich von Schiraz und

6 Zu den *pindaricks* s. den Beitrag von Marie-Luise Spieckermann in diesem Band. Dryden hatte schon 1656 seine *Pindarick Odes* mit Einleitung und Erläuterungen herausgegeben und war dadurch in England zum Vorreiter eines neuen Dichtungsstils geworden, der auch in anderen Ländern Europas, etwa in Frankreich, zunehmend Anhänger fand. S. dazu Mark van Doren, *John Dryden – A Study of His Poetry*, Bloomington 1960, S. 193. In seinen 1702 erschienenen »Rules for Making English Verse« warnt Edward Bysshe ausdrücklich davor, den pindarischen Stil, der sich durch lange und verschachtelte Verse auszeichnet, zu übertreiben. Als vorbildlich bezeichnet er dagegen John Drydens Gebrauch dieser Kunstform. Lange pindarische Verse seien nämlich erlaubt: »1. When they conclude an episode in an Heroic poem. 2. When they conclude a triplet and full sense together. 3. When they conclude the stanzas of Lyrick or Pindaric odes; Examples of which are frequently seen in Dryden and others.« Zitiert in: van Doren, *John Dryden – A Study of His Poetry*, S. 192. Zur Pindarrezeption in *Alexander's Feast* s. (allerdings nicht immer überzeugend) Volpi, *Sources et influences classiques dans la poésie de Dryden*, S. 336–359.

7 Im »*Song for St. Cecilia's Day*« (1687) war der metaphorische Gebrauch von »raise« dagegen noch stärker zu spüren (V. 48–54): »Orpheus could lead the savage race; / And trees unrooted left their place, / Sequacious of the lyre: / But bright Cecilia raised the wonder higher; / When to her organ vocal breath was given, / An angel heard, and straight appeared, / Mistaking earth for heaven.«

900 km südlich von Teheran gelegen), die ihn faktisch zum neuen Herrscher des Perserreichs machte.⁸ Die Quellen stimmen darin überein, dass die Eroberung einen Brand des Königspalastes zur Folge hatte, doch weichen die Ansichten über die Ursache und den Verlauf ebenso voneinander ab wie die Bewertung des Ereignisses. Die in der Alexandergeschichte Arrians (2. Jh. n. Chr.) überlieferte Fassung, die wohl auf die Version des Ptolemaios (eines Generals Alexanders des Großen) zurückgeht, spricht von einer geplanten Brandlegung, mit der Alexander die Zerstörung der Athener Akropolis durch den Perserkönig Xerxes im Jahre 480 v. Chr. habe rächen wollen.⁹ Dies betont auch die knappe Bemerkung bei Strabo.¹⁰ Nach Arrian habe er damit gegen den Rat seines Vertrauten Parmenion gehandelt, der auf die negative Wirkung verwiesen habe, die eine Zerstörung des Königspalastes bei den persischen Untertanen auslösen würde. Bei seiner Rückkehr aus dem Osten im Jahr 324 v. Chr. habe Alexander selbst die Verwüstung von Persepolis bereut (Arrian, *Anabasis* 3,18,11 f.).¹¹ Von Thais, die in Drydens Ode eine prominente Rolle spielt,¹² und die auch in der im 1. Jh.

-
- 8 Dieser Aspekt wird von Dryden gleich zu Beginn der Ode hervorgehoben (V. 1): »'Twas at the Royal Feast, for Persia won.« Der offizielle Sieg stand zu diesem Zeitpunkt allerdings noch aus, da der persische König Dareios III. zwar kurz zuvor in der Schlacht bei Gaugamela / Arbela unterlegen, aber noch am Leben und auf der Flucht war.
- 9 Zum Rachemotiv Alexanders vgl. Heinz Bellen, »Der Rachegedanke in der griechisch-persischen Auseinandersetzung«, in: *Chiron* 4 (1974), S. 43–67, wiederabgedruckt in: Heinz Bellen: *Politik, Recht, Gesellschaft. Studien zur Alten Geschichte* (= Hermes EZ 115), Stuttgart 1997, S. 1–24, hier S. 21.
- 10 Strabo 15,3,6 (C 730): ἐνέπρησε δὲ ὁ Ἀλέξανδρος τὰ ἐν Περσεπόλει βασιλεία τιμωρῶν τοῖς Ἕλλησιν, ὅτι κακείνων ἱερὰ καὶ πόλεις οἱ Πέρσαι πυρὶ καὶ σιδήρῳ διεπόρθησαν.
- 11 Diodor 17,72 deutet die Zerstörung von Persepolis ebenfalls als Racheakt, vor allem für die Verwüstung griechischer Tempel durch die Perser. Dass es einen Brand im Palast gegeben hat, ist durch archäologische Grabungen bestätigt. Allerdings weisen Spuren von Plünderungen (z. B. abgerissene Wandverzierungen) darauf hin, dass es sich, anders als in Drydens Ode, nicht um eine spontane Zerstörung, sondern um ein geplantes Ereignis gehandelt hat. Auch scheinen von dem Brand nur Teile des Palastes (möglicherweise nur die von Xerxes erbauten Gebäude) und nicht, wie Diodor berichtet, die gesamte Anlage betroffen gewesen zu sein, s. dazu Alexander Demandt, *Alexander der Große. Leben und Legende*, München 2009, S. 207.
- 12 In Drydens Ode ist Thais, wie auch in den antiken Quellen, offenbar als Griechin gedacht, da sie den Rachezug der Brandstifter anführt und darin Helena ähnelt, die den Brand Trojas verursacht habe (V. 148–150). Am Anfang der Ode wird Thais dagegen einmal mit einer »blühenden Braut aus dem Osten« verglichen (V. 9–11: »The lovely Thais by his side / Sate like a blooming eastern bride / In flower of youth and beauty's pride.«) Dieser Vergleich, der in der Ode nicht wieder aufgenommen wird, ist möglicherweise durch die Überlieferung von der »Massenhochzeit in Susa« im Jahr 324 v. Chr. angeregt, bei der Alexander tausende seiner Soldaten mit persischen Frauen verheiratet haben und auch selbst eine Ehe mit Stateira, der Tochter des Dareios, und mit der vornehmen Perserin Parysatis eingegangen sein soll (Diodor, 17,107,6; Plutarch, *Alex.* 70,3). Das Bild von der neben Alexander sitzenden »Braut« bereitet die später folgende Liebestrunkenheit Alexanders vor, die von Timotheus' Lied bewirkt wird (vgl. V. 105–106: »Lovely Thais sits beside thee / take the good the gods provide thee«).

v. Chr. entstandenen Weltgeschichte Diodors (17,72) und bei Curtius Rufus (*Historiae Alexandri Magni*, 5,7,2 – 7) vorkommt, ist dagegen bei Arrian keine Rede. Die früheste Nachricht über die Beteiligung der Hetäre stammt von Kleitarch (4./3. Jh. v. Chr., überliefert bei Athenaeus 13, 576 D–E). Auch Kallisthenes und Aristoboulos (4. Jh. v. Chr.) erwähnen Thais: Alexander habe sich unter Alkoholeinfluss von der Hetäre verführen lassen, den Königspalast anzuzünden.¹³ Diese Version findet sich schließlich auch in Plutarchs *Alexandervita* (Kap. 38), an deren Übersetzung ins Englische Dryden kurz vor der Abfassung der *Cäcilienode* gearbeitet hatte, und die ihm wohl den Gedanken eingab, gerade das Bankett von Persepolis als Thema zu wählen.¹⁴ Der von Plutarch beschriebene Ablauf war zu Drydens Lebzeiten die allgemein bekannte Version.¹⁵ So fasst

13 Bei Diodor ist Thais nicht nur Anstifterin, sondern wirft sogar als erste eine brennende Fackel in den Palast. Alexander folgt ihrem Beispiel.

14 In der Originalhandschrift der Ode hieß die Hetäre *Lais*, der Name wurde jedoch nach einem Schreiben Drydens an Tonson kurz vor oder kurz nach der Uraufführung des Stücks in *Thais* geändert, was den antiken Berichten über den Brand von Persepolis entspricht (Brief 96): »Remember in the Copy of Verses for St. Cecilia, to alter the name of Lais, w^{ch} is twice there, for Thais; those two Ladies were Contemporaries, w^{ch} caused that small mistake.« S. dazu *The Poems of John Dryden*, Volume V (1697–1700), hrsg. von Paul Hammond und David Hopkins, Harlow 2005, S. 8. Unter dem Namen »Lais« sind in der Antike mindestens zwei Hetären bekannt, von denen die eine im 5. Jahrhundert v. Chr. in Korinth bezeugt ist, während die andere (Tochter der Timandra und Modell für den Maler Apelles) zur Zeit Alexanders des Großen lebte, aber in antiken Quellen nicht mit ihm in Verbindung gebracht wird. Die Verwechslung wurde möglicherweise durch die französische Plutarchübersetzung des Jacques Amyot verursacht: Amyot hatte angegeben, dass die Courtisane Lais Alexander in seinem Feldlager aufgesucht habe, s. Hammond/Hopkins (2005), S. 8. Allerdings sind sowohl *Lais* als auch *Thais* in der Antike berühmte Hetärennamen, die auch als Synonym für eine freizügige Frau verwendet werden (s. z. B. Mart. 11,104,21: *si te delectat gravitas, Lucretia toto / sis licet usque die: Laida nocte volo*). Die von Dryden beklagte Verwechslung der Namen hätte daher keine Auswirkungen auf das Textverständnis gehabt. Hammond/Hopkins (2005), S. 8, vermuten deshalb, dass Dryden bestrebt gewesen sei, durch das für die Persepolis-Szene gut bezeugte *Thais* seine historische Genauigkeit unter Beweis zu stellen. Diese Genauigkeit ist allerdings angesichts der zahlreichen historischen Lizenzen, die sich Dryden in der Ode erlaubt, mit Einschränkungen zu verstehen. Sie erstreckt sich in erster Linie auf Orts- und Personennamen, nicht aber auf die historische Chronologie. Offenbar geht es dem Dichter nicht darum, eine von allen Seiten historisch abgesicherte Szenerie zu entwerfen, sondern das Publikum an die Darstellungen der antiken Geschichtsschreiber zu erinnern. Innerhalb dieses historisierenden Rahmens konnte die Darstellung des Sängers und der Inhalt seiner Lieder umso wirkungsvoller hervorgehoben werden. Die Macht der Musik, die sich in Timotheus' Gesang zeigt, überschreitet den konkreten historischen Kontext, an dem sie veranschaulicht wird. Fest steht, dass Dryden die scheinbar geringfügige Änderung von *Lais* zu *Thais* so wichtig war, dass er dafür sogar auf die Assonanzen und Alliterationen verzichtete, die er durch den Namen *Lais* erzielt hatte (s. V. 9 und 105: *lovely Lais*; sowie 148 f. und 152 f.: *Lais led the way, / to light him to his prey*).

15 Zur Rezeption antiker Berichte über Alexander im England des 17. und 18. Jahrhunderts s. George C. Jr. Brauer, »Alexander in England: The Conqueror's Reputation in the Late Seventeenth and Eighteenth Centuries«, in: *The Classical Journal* 76 (1980), S. 34–47.

die drei Jahre vor Drydens Ode erschienene Auflage des »Great Historical Dictionary« von Lewis Morery (wie Anm. 3) das Geschehen folgendermaßen zusammen:

»Alexander the Great took it (sc. Persepolis) and at first spar'd it, but afterwards being drunk, and perswaded thereto by Thais, he burnt it. This Thais, an infamous strumpet, sollicited him to revenge the Greeks, by destroying of this place, which he had before spared with his Arms in his Hand; and that prince was the first that threw a burning Flambeau into the Palace, almost all built of Cedar, and so was this famous City ruin'd in the 3624 year of the world.«¹⁶

Gegenüber der Fassung Arrians, die Thais nicht erwähnt, bietet diese Version den Vorzug, dass sie außer dem Rachemotiv auch eine Liebesbeziehung voraussetzt und somit zwei Affekte einschließt, die Dryden für die Darstellung der Macht der Musik nutzen konnte.

Der entscheidende Kunstgriff, durch den Dryden die in den Quellen überlieferten Ereignisse mit dem von der Londoner Musical Society gewünschten Thema verknüpfte, ist die Einführung des Sängers Timotheus.¹⁷ Ein berühmter Kitharoede dieses Namens, ein um 450 v. Chr. in Milet geborener Sohn des Thersandros und Schüler des Phrynys von Mytilene auf Lesbos, ist in den Quellen tatsächlich verbürgt. Er gilt als Hauptvertreter der sogenannten »Neuen Musik« und beeinflusste unter anderem den Tragiker Euripides. Zu seinen Erfindungen zählt eine elfsaitige Kithara,¹⁸ was angeblich den lebhaften Protest der Spartaner hervorrief.¹⁹ Sein Musikstil war von überraschenden Wechseln zwi-

16 Nach christlicher Zeitrechnung handelt es sich um das Jahr 330 v. Chr. Die von Morery angeführte Zählung nach »Jahren der Welt« entspringt der im 16. und 17. Jahrhundert leidenschaftlich geführten Diskussion um das Schöpfungsdatum und Fragen der Chronologie insgesamt. Zu den zahlreichen unterschiedlichen Jahreszählungen dieser Zeit s. Gerhard Dohrn-van Rossum, Art. »Chronologie« in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, Stuttgart 2005, Bd. 2, Sp. 771–774, und Anna Dorothee von den Brincken, *Historische Chronologie des Abendlandes*, Stuttgart 2000.

17 Himerios, ein Rhetor des 4. Jh. nachchristlichen Jahrhunderts, berichtet, Alexander habe bei einem Siegesmahl für die Eroberung Persiens den berühmten Flötenspieler Ismenias von Theben auftreten lassen (s. Himerios or. 39,3). Dessen Darbietungen werden von Himerios aber nicht wörtlich zitiert, und es ist nicht sicher, dass an das Mahl in Persepolis gedacht ist. S. dazu Robert J. Penella: *Man and the Word: the Orations of Himerius*. California UP 1997, S. 50.

18 Die neuartige Kithara erwähnt Timotheus selbst in einem Fragment seines Nomos »Die Perser«, vgl. Anm. 19. Dazu J. van der Veen, »Timotheus en de elfde snaar. Over de begrenzing van het begrip muziek« in: *Forum der Letteren* 6 (1965), S. 217–237.

19 Auch von anderer Seite wurde Kritik laut. In der Komödie »Chiron« des Pherecrates klagt die personifizierte Musik, sie sei von Timotheus misshandelt worden. Eine Verteidigung gegen die spartanische Kritik zeigt ein 1902 in Ägypten gefundener Papyrus mit etwa 240 Versen eines von Timotheus stammenden Nomos mit dem Titel »Perser«. Das Fragment dieses etwa 410–407 v. Chr. geschriebenen Stücks enthält das Ende einer Darstellung der Seeschlacht von

schen epischen und dithyrambischen Rhythmen sowie von neuartigen Tonartwechseln geprägt.²⁰ Es ergab sich eine Musikrichtung, »die im Gegensatz zur ›alten Musik‹, d. h. der einfachen und ungekünstelten Musikanwendung seiner Zeitgenossen, in hohem Grade emotional und dramatisch gefärbt und ornamentiert war.«²¹ Allerdings scheint Timotheus schon etwa 30 Jahre vor der Eroberung von Persepolis gestorben zu sein, so dass er für einen Auftritt bei Alexanders Siegesmahl nicht in Frage kommt.²² Allerdings spricht Dio Chrysostomos vom Zusammentreffen eines Flötenspielers gleichen Namens mit Alexander dem Großen. Die Szene, die von Dio nicht mit der Eroberung von Persepolis in Verbindung gebracht wird, diente im 16. und 17. Jahrhundert mehrfach als Beispiel für die Macht der Musik²³ und dürfte auch Dryden als Vorlage gedient haben. Der Text lautet (Dio Chrysostomos, *Peri Basileias* 1,1 – 2):

Φασί ποτε Ἀλέξανδρῳ τῷ βασιλεῖ τὸν αὐλητὴν Τιμόθεον τὸ πρῶτον ἐπιδεικνύμενον αὐλῆσαι κατὰ τὸν ἐκείνου τρόπον μάλα ἐμπείρως καὶ μουσικῶς, οὐ μαλακὸν αὐλῆμα οὐδὲ ἀναβεβλημένον οὐδὲ τῶν πρὸς ἄνεσιν καὶ ῥαθυμίαν ἀγόντων, ἀλλ' αὐτὸν οἶμαι τὸν ὄρθιον τὸν τῆς Ἀθηναῶν ἐπικαλούμενον νόμον. (2) καὶ τὸν Ἀλέξανδρον εὐθὺς ἀναπηδῆσαι πρὸς τὰ ὄπλα τοῖς ἐνθέοις ὁμοίως, οὕτω σφόδρα ἐπαρθῆναι αὐτὸν ὑπὸ τοῦ μέλους τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ ῥυθμοῦ τῆς αὐλῆσεως. τὸ δὲ τοῦτου αἴτιον οὐχ οὕτως ἢ τῆς μουσικῆς δύναμις ὡς ἢ τοῦ βασιλέως διάνοια σύντονος οὔσα καὶ θυμοειδής.

Man sagt, dass einst der Flötenspieler Timotheos, als er zuerst vor dem König Alexander auftrat, nach seiner Weise sehr versiert und harmonisch gespielt habe; keine weiche und keine langsame Flötenweise und keine von denen, die zum Wohlbehagen und zur Sorglosigkeit führen, sondern, so glaube ich, gerade die aufgeregte, sogenannte Weise der Athene. Und Alexander sei sofort wie ein Be-

Salamis (480 v. Chr.). Im Epilog vergleicht sich Timotheus mit Orpheus, dem Erfinder der Musik, und mit Terpandros, der die Musik geordnet habe. S. zu den Fragmenten des Timotheus J. D. Hordern, *The Fragments of Timotheus*, Oxford 2002, und zu Timotheus allgemein van Schaik, Anm. 21.

- 20 Für diesen sogenannten »neuen Stil« besitzen wir als einziges Zeugnis ein aus dem 3. Jh. v. Chr. stammendes Papyrusfragment mit 6 Versen eines Chorlieds aus Euripides' *Orestes*, die mit Noten und Rhythmuszeichen versehen sind. Der *Orestes* gehört zu den spätesten Stücken und ist nachweislich vom neuen Stil beeinflusst. Wie die Melodie geklungen hat, ist allerdings unsicher.
- 21 Martin van Schaik, Art. »Timotheus von Milet«, in: *MGG2*, Personenteil 16, Kassel 2006, Sp. 836–837, hier Sp. 836.
- 22 Das genaue Todesjahr des Timotheus ist nicht bekannt; er dürfte aber um das Jahr 360 v. Chr. gestorben sein, vgl. dazu van Schaik a.a.O.
- 23 Hermann Jung, »Caecilia, oder: Die Macht der Affekte. John Drydens Oden und ihre Tradition«, in: *Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge*, Viktor Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet, hrsg. von Michael v. Albrecht und Werner Schubert (= Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart 23), Frankfurt u. a. 1990, S. 237–271, hier S. 260–262.

sessener aufgesprungen (und habe) zu seinen Waffen (gegriffen). So heftig sei er von der Melodie der Musik aufgeputzt worden und vom Rhythmus des Flötenspiels. Die Ursache davon war aber nicht so sehr die Macht der Musik, als vielmehr der Umstand, dass die Sinnesart des Königs angespannt und aufbrauchend war.²⁴

Bei Dio wie bei Dryden übt die Musik eine starke Wirkung auf Alexander aus, die sich in aggressiven Handlungen äußert.²⁵ Allerdings schwächt Dio die Macht von Klang und Rhythmus wieder ab, indem er die entscheidende Ursache für die überraschende Reaktion des Königs nicht in der Musik, sondern in dessen charakterlicher Anlage sucht.²⁶ Dennoch konnte der hier geäußerte Gedanke für Dryden anregend wirken. Dieser hat die Situation verschärft, indem er die Musik als bestimmende Ursache für den Gemütszustand und die daraus folgenden Handlungen des Königs zeigt.²⁷ In dieselbe Richtung weist die charakteristische Ausgestaltung der fünf Lieder des Timotheus, bei der Dryden verschiedene antike Vorlagen in seinem Sinne auswählt und modifiziert.

24 Die Szene liegt u. a. John Cases *The Praise of Musicke* (1586) und Jeremy Colliers Schrift *Of Musick* zugrunde, die im gleichen Jahr wie Drydens *Alexander's Feast* erschien. S. dazu Jung, »Caecilia, oder: Die Macht der Affekte«, S. 262. Der Vergleich zeigt die künstlerische Souveränität, mit der Dryden die in den antiken Quellen überlieferten Details kombiniert.

25 Für die kathartische Wirkung, die in der Antike speziell der Flöte (Aulos) zugeschrieben wurde, s. Tlestes f. 6 (= 810) P.

26 Die Wirkung der Musik wurde in der Antike kontrovers diskutiert. Während z. B. Diogenes von Babylon ihr eine therapeutische und heilsame Wirkung zusprach, wies Philodem von Gadara diesen Gedanken in seiner Schrift *De musica* zurück. Beim Gastmahl müsse man sich zwar entspannen und amüsieren, aber für freie Menschen dürften Entspannung und Heiterkeit nicht auf Musik, Lyraspiel und Tanz zurückgehen, selbst wenn diese schon seit Homer typische Bestandteile eines Banketts seien. S. dazu A.J. Neubecker, *Philodemus. Über die Musik. IV. Buch*, Neapel 1986, Bd. 4, S. 136, und Dino De Sanctis, »Il sovrano a banchetto: prassi del simposio e etica dell'equilibrio nel ›De bono rege‹ (PHerc. 1507, coll. XVI-XXI Dorandi)«, in: *Cronache Ercolanesi* 37 (2007), S. 59. Philodem wendet dieses Prinzip auch ausdrücklich auf den Herrscher an, dessen Verhalten beim Bankett er diskutiert, dazu De Sanctis ebd.

27 V. 23 – 25: »The trembling notes [...] heavenly joys inspire«; V. 37 – 39: with ravished ears / The monarch hears, / Assumes the god...« / V. 66: »Soothed with the sound the king grew vain«; V. 84: »with downcast looks the joyless victor sate«; V. 108 – 111: »So love was crowned, but music won the cause. / The prince, unable to conceal his pain, / Gazed on the fair / Who caused his care...«; V. 127 – 130: »Hark, hark, the horrid sound / Has raised up his head, / As awaked from the dead, / And amazed, he stares around.«

Die Antikenrezeption in den Liedern des Timotheus

Die fünf Lieder, die Timotheus während des Festmahls singt, werden im Text der Ode mit unterschiedlichen Mitteln charakterisiert. Der Leser erfährt jeweils ihre Themen (die Zeugung Alexanders durch Jupiter, das Lob des Weingottes Bacchus, den einsamen Tod des Perserkönigs Dareios, die Liebe zu Thais als Gegenpol zum beständigen Kriegsdienst und den Geisterzug der gefallenen griechischen Soldaten, die nach Rache dürsten). Der Wortlaut der Lieder wird nur auszugsweise wiedergegeben. Hervorgehoben werden jeweils ihre Wirkung auf Alexander und teilweise auch ihr Effekt auf das Publikum. Die Übergänge zwischen den einzelnen Gesängen sind in der Regel durch den Wunsch des Sängers motiviert, eine emotionale Wirkung bei Alexander hervorzurufen und ihn so verschiedene Gemütszustände durchlaufen zu lassen (s. V. 24: »heavenly joys«; V. 72: »checked his pride«; V. 94 – 95: »love was in the next degree: / 'Twas but a kindred sound to move«; V. 131: »revenge, revenge!« Timotheus cries«).²⁸ Alexander wird dazu verleitet, sich jeweils mit den dargestellten Personen zu identifizieren. Der erste, Jupiter gewidmete Gesang erweckt bei den Hörern »heavenly joys« (V. 24) und bringt den König dazu, sich selbst als Gott zu fühlen: »With ravished ears / The monarch hears / Assumes the god, / Affects to nod, / and seems to shake the spherers« (V. 37 – 40). Der Klang des zweiten Lieds, das die Epiphanie des Bacchus beschwört und die Freuden des Soldatenlebens preist, führt dazu, dass der Herrscher sich voller Eitelkeit an seine militärischen Erfolge erinnert und diese übersteigert: »Soothed with the sound the king grew vain; / Fought all his battles o'er again« (V. 66 – 67). Das Lied über den von allen Freunden verlassen und unbegraben daliegenden Großkönig Dareios wiederum lässt Alexanders Mitleid aufwallen und ruft ihm die Wechselfälle des Schicksals ins Gedächtnis: »With down-cast looks the joyless victor sate / Revolving in his altered soul / The various turns of chance below« (V. 84 – 86).²⁹

28 Nur beim Bacchuslied wird anfangs kein neuer Affekt angekündigt. Die Wirkung wird aber später (V. 66) eindeutig bestimmt. Auch in der antiken Literatur dient der Vortrag eines Sängers oft dazu, die Stimmung seiner Zuhörer in bestimmte Bahnen zu lenken. In der Odyssee hilft das Lied von Ares und Aphrodite, das der phäakische Sänger Demodokos vorträgt (Hom. Od. 8,266 – 366), den niedergeschlagenen Odysseus aufzuheitern. Dieser war durch einen ersten Gesang über den Trojanischen Krieg (Hom. Od. 8,72 – 82) an seine Leiden erinnert worden und in Tränen ausgebrochen. Der Gesang des Orpheus vor Pluto und Proserpina soll die unbarmherzigen Unterweltsgötter milde stimmen und die Rückkehr der Eurydike zur Oberwelt erwirken (Ov. met. 10,15 – 49). Die Beispiele ließen sich vermehren. Zum Sänger beim epischen Gastmahl vgl. Anja Bettenworth, *Gastmahlszenen in der antiken Epik von Homer bis Claudian. Diachrone Untersuchungen zur Szenentypik* (= Hypomnemata 153), Göttingen 2004, S. 98 – 100 und 132 – 134.

29 Howard Erskine-Hill, »Scholarship as Humanism«, in: *Essays in Criticism* 29 (1979), S. 33 – 52, hier S. 44, merkt an, dass Drydens Zeitgenossen sich an den besiegten und von seinen Freunden verlassenem König James II erinnert gefühlt haben könnten. Auch Ronald Paulson,

Schließlich leitet der Sänger gekonnt zur Liebesthematik über: »The mighty master smiled to see / That love was in the next degree« (V. 93 – 94). Diese Abfolge der Stimmungen und der in dem Ausdruck »degree« enthaltene Hinweis auf die Stufung der Gefühlsregungen entspricht der frühneuzeitlichen, auf antike Grundlagen zurückgehenden Affektenlehre, die in Mitleid und Liebe nah verwandte Gefühlsregungen sah.³⁰

Dieses Arrangement verleiht der Ode trotz der wechselnden Liedthemen Geschlossenheit. Hinter der Vielfalt, so wird dem Leser suggeriert, verbirgt sich ein einheitlicher, vom Sänger verfolgter Plan, den er nach und nach mit Hilfe seiner überlegenen Kunst umsetzt. Die wechselnden Themen sind somit nur Mittel zu einem den Hörern verborgenen Zweck.³¹ In der Beschreibung dominieren dagegen optische Eindrücke: Im Vordergrund steht zunächst das vom Sänger gespielte Instrument (V. 20 – 22: »Timotheus placed on high / amid the tuneful choir, / with flying fingers touched the lyre«). Der Platz, von dem aus Timotheus seine Musik darbietet, ist gegenüber den übrigen Anwesenden erhöht, und seine Kunstfertigkeit wird zunächst nicht durch den Klang der Lyra, sondern durch die raschen Griffe angedeutet, mit denen er das Instrument spielt. Die Sonderstellung des Timotheus wird so als eine offenkundige, für alle Anwesenden sichtbare Tatsache präsentiert. Im weiteren Verlauf der Ode zeigt sich dann, dass sie auch durch die Qualität des Gesangs gerechtfertigt ist. Den Ausdruck *flying fingers* verwendete Dryden schon in seiner Übersetzung des sechsten Buchs der *Aeneis* (V. 647/879), dort allerdings, um das Lyraspiel des

»Dryden and the Energies of Satire«, in: *The Cambridge Companion to John Dryden*, hrsg. von Steven N. Zwicker, Cambridge 2004, S. 37 – 58, hier S. 54, setzt einen satirischen Unterton voraus, den er mit Drydens Juvenalrezeption in Verbindung bringt: »Dryden's use of Juvenal illustrates the close relationship between satire and elegy. In *Alexander's Feast* the bard Timotheus [...] flatters Alexander (William III) with memories of his great victories [...]. But Timotheus is also the poet who elegizes the defeated king Dareios (James II), now deserted by friends and followers«.

30 Vgl. für diesen Gedanken z. B. *Twelfth Night* III, i 125 – 6. Der Ausdruck »next degree« kann sich zugleich auf die Tonabstände beziehen (vgl. V. 95: »'twas but a kindred sound to move«). In der Musiktheorie der Renaissance begann der mixolydische Modus einen Ton höher als der lydische, in dem Timotheus' nächster Gesang gehalten ist (V. 97 – 98: »Softly sweet, in Lydian measures, / Soon he soothed his soul to pleasures«). Dazu Hammond/Hopkins, *The Poems of John Dryden*, S. 14 Anm. 94. Der lydische Modus wird stets mit Beruhigung und Frieden verbunden, dazu Jung, »Caecilia, oder: Die Macht der Affekte«, S. 265.

31 Die Geschlossenheit des Werks, die sich auch in Händels Vertonung widerspiegelt, bemerkten schon die Zeitgenossen mit Bewunderung. In Samuel Richardsons Roman »Sir Charles Grandison« spielt Harriet Byron auf dem Cembalo ein Stück aus Händels *Alexander's Feast*, wobei die Hörer sich lobend über die kunstvolle Gestaltung äußern. S. dazu Tom Mason/Adam Rounce, »*Alexander's Feast, Or The Power of Musique: The Poem and Its Readers*«, in: *John Dryden, Tercentenary Essays*, hrsg. von Paul Hammond und David Hopkins, Oxford 2000, S. 145 – 147.

mythischen Sängers und Musikers Orpheus zu beschreiben.³² Das Bild stammt nicht aus dem lateinischen Original, wo nur davon die Rede ist, dass Orpheus »bald mit den Fingern, bald mit dem Plektrum« spiele, sondern ist Drydens eigener Zusatz.³³ Während die Formulierung in Drydens Aeneisübersetzung auf die Geschwindigkeit der Handgriffe zu verweisen scheint und möglicherweise durch die temporalen Bestimmungen *iam – iam* im Vergiltext angeregt sind, bereitet das Bild der »fliegenden Finger« in *Alexander's Feast* zugleich die Vorstellung der zum Himmel aufsteigenden Töne vor, die dem Hörer entsprechend auch »himmlische Freude« einflößen: V. 23–24: »the trembling notes ascend the sky, / and heavenly joys inspire.«³⁴ Das Thema des ersten Gesangs läuft dieser aufwärts gerichteten Bewegung gleichsam entgegen: Protagonist ist Jupiter, der sich vom Himmel zur Erde begibt, um sich in Gestalt eines Drachens der Olympias³⁵ zu nähern und mit ihr Alexander den Großen, den künftigen Herrscher der Welt, zu zeugen. Dryden komprimiert hier eine Reihe verschiedener Überlieferungen, nach denen Alexander ein Sohn des Zeus oder des Zeus-Ammon gewesen sei und eine Schlange bei seiner Geburt eine Rolle gespielt habe. Plutarch berichtet, seine Mutter Olympias habe in der Nacht vor ihrer Hochzeit mit Philipp einen Traum gehabt, in dem ein Blitz (das Attribut des Zeus) ihren Leib getroffen habe. Außerdem habe man einmal eine Schlange neben der schlafenden Olympias gefunden; ein Anblick, durch den König

32 Hammond/Hopkins, *The Poems of John Dryden*, S. 10 Anm. 22. Zu Drydens Aeneis-Übersetzung vgl. Leslie Proudfoot, *Dryden's Aeneid and its seventeenth century predecessors*, Manchester UP 1960.

33 Diese freiere Wiedergabe entspricht Drydens Übersetzungstheorie. Er verfolge einen Mittelweg zwischen wörtlicher Wiedergabe und freier Imitation, wobei es nicht notwendig sei, »that Words and Lines should be confin'd to the measure of their Original.« (zitiert bei Hammond, *Dryden and the Traces of Classical Rome*, S. 144. Der Originaltext der Vergilstelle lautet (Verg. Aen. 6,645–647): *nec non Threicius longa cum veste sacerdos / obloquitur numeris septem discrimina vocum, / iamque eadem digitis, iam pectine pulsat eburno*. Die genaue Bedeutung des Satzes *obloquitur numeris septem discrimina vocum* ist in der Forschung umstritten. Offenbar passt Orpheus sein Lyraspiel dem Rhythmus (*numeri*) der kurz zuvor beschriebenen Tänzer an (dazu R. Deryck Williams, *The Aeneid of Virgil. Books 1–6. Edited with Introduction and Notes*, London 1973, S. 499) und verwendet alle sieben Saiten seines Instruments (für *loqui* bzw. *loquax* zur Beschreibung klingender Instrumente s. Hor. Od. 3,11,5, dazu Fernando Navarro Antolín, *Lygdamus, Corpus Tibullianum III.1–6 : Lygdami elegiarum liber: Edition and Commentary by F. N. A., transl. by J. J. Zoltowski* [= Mnemosyne Suppl. 154], Leiden 1996, S. 328). Das Tempo, mit dem die Saiten angeschlagen werden, spielt dagegen in Vergils Text keine Rolle, vgl. dagegen Lucr. 2,413, wo die Musik tatsächlich *mobilibus digitis* erzeugt wird. (John Mason Good gibt den Ausdruck in seiner Übersetzung London 1805 daher zu Recht mit »with flying fingers« wieder).

34 Zur Ironie der Verse vgl. den Beitrag von Christian Hengstermann in diesem Band.

35 Die von Dryden verwendete Namensform *Olympia* statt *Olympias* ist historisch nicht bezeugt. Saintsbury nimmt an, dass Dryden das auslautende *s* ausgelassen habe, um eine unschöne Häufung von Zischlauten zu vermeiden. S. Hammond/Hopkins, *The Poems of John Dryden*, S. 11 ad loc.

Philipp konsterniert gewesen sei (Plut. Alexander 2,3–6). Die Erzählung, die möglicherweise auf Olympias selbst zurückgeht,³⁶ schafft eine Beziehung zwischen der Geburt Alexanders und der Geburt des Herakles (einem der mythischen Ahnherrn des makedonischen Königshauses), der als Neugeborener zwei von Hera geschickte Schlangen erwürgt haben soll.³⁷ Dryden greift den Gedanken, dass eine Schlange bei Alexanders Zeugung eine Rolle gespielt habe, in seinem Gedicht auf,³⁸ formt aber die bei Plutarch überlieferte Version zu einer Erzählung aus der Götterperspektive um. Timotheus' Gesang beginnt nicht aus der Perspektive der Olympia oder des erschrockenen Philipp, sondern »from Jove« (V. 25), der seinen Wohnsitz verlässt, sich in einen Drachen verwandelt und die schöne Olympia aufsucht (V. 26–33). Das Szenario erinnert an Ovids *Metamorphosen*, in denen der Dichter zahlreiche Liebesabenteuer des in verschiedenen Tiergestalten auftretenden Jupiter mit irdischen Frauen schildert. Die Wortwahl entspricht der in der antiken Literatur verbreiteten und von zahlreichen Renaissanceautoren wieder aufgenommenen *Ab Jove*-Formel, durch die der Beginn eines Hymnus oder eines Gedichts mit dem höchsten Gott verknüpft wird.³⁹ Zuweilen ist diese Anfangsstellung inhaltlich begründet, sie kann aber auch als Zeichen der Ehrerbietung gedeutet werden, wie es der griechische Dichter Arat am Anfang seiner *Phainomena* tut (V. 1 f.): Ἐκ Διὸς ἀρχόμεσθα, τὸν οὐδέποτ', ἄνδρες, ἐῶμεν ἄρρητον (»Von Zeus her wollen wir beginnen, den wir, ihr Männer, niemals unerwähnt lassen wollen«).⁴⁰ In *Alexander's Feast* wird keine explizite Begründung für die Anfangsstellung Jupiters gegeben, so dass

36 Von solchen Behauptungen der Olympias berichtet schon Kallisthenes, der ihnen kritisch gegenübersteht. S. dazu Demandt, *Alexander der Große*, S. 172–173.

37 S. Richard Stoneman, *Alexander the Great. A Life in Legend*, Yale UP 2008, S. 7. Im griechischen Alexanderroman verkündet der Zauberer Nectanebo der Olympias, sie müsse mit einem Gott verkehren, von ihm schwanger werden und seinen Sohn aufziehen. In einer anderen Szene verwandelt sich Nectanebo selbst in eine Schlange, kriecht auf Olympias Schoß und versucht, sie zu küssen. Auch im römischen Kulturkreis findet sich, möglicherweise unter dem Einfluss der Alexanderüberlieferung, der Gedanke, dass führende Persönlichkeiten durch eine Schlange gezeugt worden seien, so etwa Scipio Africanus (Livius 26,19,7) und Augustus (Suet. Aug. 94).

38 Die Übergänge zwischen »Drache« und »Schlange« sind in der Antike und auch im frühneuzeitlichen Englisch fließend, s. dazu Hammond/Hopkins, *The Poems of John Dryden*, S. 11 Anm. 28.

39 Zur *Ab Jove*-Formel in antiken und neulateinischen Texten s. Christine Harrauer: *Kosmos und Mythos. Die Weltgotthyymnen und die mythologischen Hymnen des Michael Marullus. Text, Übersetzung und Kommentar* (= Wiener Studien Beiheft 21), Wien 1994, S. 51–55.

40 Vgl. auch Ov. met. 10,147 f., wo dem Sänger Orpheus eine solche Formel in den Mund gelegt wird: *Ab Iove, Musa parens – cedunt Iovis omnia regno – / carmina nostra move*. Zu den philosophischen Implikationen der Anfangsstellung des Gottes s. auch Boethius cons. 3,9: *invocandum [...] rerum omnium patrem, quo praetermisso nullum rite fundatur exordium* und Plato, Timaios 27c und 48d, auf den Boethius verweist. Eine auch inhaltlich begründete *ab Jove*-Formel findet sich in Ovids Fasti (5,111: *ab Jove surgat opus*), wo der Dichter vom Aufgang des Sternbilds *capella* berichtet, das mit Jupiters Geburt auf Kreta verbunden ist.