

# Livius Andronicus und Naevius: Wie konnten sie von ihrer dramatischen Dichtung leben?

Wolfgang Dieter Lebek (Köln)

## Grundlinien der Betrachtung\*

Die Frage, in welchem Maße und auf welche Weise die antiken Dichter mit ihrer Dichtung ihren Lebensunterhalt sichern konnten, findet bei den Interpreten kaum Beachtung. Die Dichter selbst waren an der Frage wohl stärker interessiert. Was das frührömische Drama angeht, so fällt ein Schlaglicht auf die Verhältnisse, wenn Terenz sich in aller Öffentlichkeit beklagt, sein literarischer Widersacher – Lucius Lanuvinus, wie wir wissen, – wolle ihn in den Hunger treiben, *Phorm.* 18: *ille ad famem hunc a studio studuit retere*. [Er bemühte sich, den hier Anwesenden (Terenz) von seinen literarischen Bemühungen zu einer Hungerexistenz zurückzudrängen.]<sup>1</sup> Damit soll natürlich nicht die platte These aufgestellt sein, daß sich die Entstehung und Entwicklung von Dichtung aus materiellen Voraussetzungen erklären lasse. Aber wie ein Dichter seinen Unterhalt finanziert, in welchen wirtschaftlichen Verhältnissen er lebt, das ist auch für sein dichterisches Schaffen bedeutungsvoll. Freilich ist die antike Überlieferung mit einschlägigen Notizen sehr zurückhaltend. Notwendig ist es daher, nicht nur die expliziten Aussagen, sondern auch die Implikationen von Texten zu beachten und überhaupt ein gewisses Maß an Kombinatorik einzubringen. Daß hier ein weites Feld für die Behandlung des polaren Themas Identität und Alterität vorhanden ist, liegt auf der Hand. Je nachdem, wie man die Ver gleichsstrecke wählt, ob etwa der Blick von Rom nach Griechenland gerichtet wird oder vom antiken Rom in die heutige Gegenwart, verschieben sich die Beobachtungen.

Der vorliegende Beitrag bewegt sich also weiter auf dem gedanklichen Weg, den ich 1996 mit meinem Aufsatz "Money-making on the Roman Stage"

\* Für tatkräftige Hilfe bei der Fertigstellung des vorliegenden Aufsatzes danke ich Stephan Busch. Es versteht sich, daß alle Unzulänglichkeiten nur zu meinen Lasten gehen.

<sup>1</sup> Realistisch hat Taylor die Verhältnisse gesehen (1937, 302f.): "If we may generalize from the situation in the popular comedy, both playwrights and actors were in the business for money, and the enormous output of dramas – comedies, tragedies, togatae, praetextae, nimes and the like – indicates that there was money in the business."

eingeschlagen habe. Es gibt gewisse Überschneidungen, doch reichen sie nicht sehr weit. Wichtiger ist, daß die Optik gegenüber dem früheren Beitrag in dreifacher Hinsicht verändert ist. Die seinerzeit wichtige Antinomie „Theaterdichter – Schauspieler“ tritt in den Hintergrund, die Anfangsstadien der römischen Dramatik rücken in den Vordergrund, und dabei wird nach Möglichkeit der Blick auf die frühe römische Tragödie konzentriert; allerdings wird, wo es die Verhältnisse gebieten, auch die Komödie in die Betrachtung einbezogen.<sup>2</sup> Eine vielleicht selbstverständliche Einschränkung sei schließlich noch vorausgeschickt: Es sind nur stadtrömische Verhältnisse ins Auge gefaßt.

Der römische Festkalender fixierte Tage, an denen die Theaterspiele, *ludi scaenici*, stattfanden.<sup>3</sup> Es waren gottesdienstliche Handlungen, die ihren religiösen Charakter auch nie vollständig verloren haben. In der Kaiserzeit umfaßte der Begriff '*ludi scaenici*' unterschiedliche Formen der Volksbelustigung, aber noch zu Ciceros Zeit handelte es sich ausschließlich oder weitestgehend um Theaterdarbietungen. Freilich war das von jeher kein reines Sprechtheater, sondern eine Art Opern- oder Musicalvorstellung, in der Sologesänge den publikumswirksamsten Teil ausmachten.<sup>4</sup> Die Aedilen oder der Praetor urbanus, die für die Veranstaltungen des römischen Festkalenders in der republikanischen Epoche zuständig waren, erhielten dafür vom Staat Gelder, das *lucrar* [Haingeld], leisteten aber außerdem noch einen beträchtlichen Eigenzuschuß.

Die Bedeutung der Tatsache, daß die Spielgeber nicht perennierten, sondern von Jahr zu Jahr wechselten, kann kaum überschätzt werden. Die Annuität der Magistraturen und bei den Aedilen zusätzlich die Kollegialität brachten es mit sich, daß staatlicherseits eine kontinuierliche Steuerung des Theaterwesens durch Einzelpersonen oder Gruppen so gut wie ausgeschlossen war. Das Theater entwickelte sich im wesentlichen frei, abgesehen einmal von der möglichen Einflußnahme durch Personen, die den Spielgeber berieten. Das wichtigste Kriterium für das Ansehen eines Stückes war die

<sup>2</sup> Die Literatur zu dem gesamten Gebiet ist – wie zu allem – immens. Hervorgehoben seien Lefèvre 1978, 1–90; Cancik 1978, 308–347. Manche älteren Sammlungen, zum Beispiel die in der Literaturgeschichte von Schanz / Hosius und in den RE-Artikeln, können ebenfalls mit Gewinn genutzt werden. Speziell zu Finanzdaten sei an W. Kroll erinnert (1933, 88–120: „Die private Geldwirtschaft“).

<sup>3</sup> Unter dem hier interessierenden Aspekt „Theaterdarbietungen bei den einzelnen *ludi*“ hat Taylor 1937 den Festkalender untersucht; die neueste Behandlung des Themas „*ludi publici*“ bei Bernstein 1998.

<sup>4</sup> Man darf den Vergleich nicht pressen. Anders als eine Oper oder ein Musical tragen die römischen Stücke den Namen des Dichters und nicht den des Komponisten. Der Komponist belieferte anscheinend immer nur die jeweilige Vorführung, und – noch wichtiger – er war in den erkennbaren Fällen nur ein Sklave.

erwartete oder bereits erprobte Publikumsreaktion. Dem *Andria*-Prolog (v. 3) zufolge glaubte Terenz seine Produktion nur darauf ausrichten zu müssen, *populo ut placerent quas fecisset fabulas* [daß dem Volk die Stücke, die er geschaffen habe, gefielen]. Für spätere Zeit sei an den improvisierten Senar erinnert, mit dem Caesar bei seinen Triumphalspielen 46 v. Chr. gegenüber dem Mimographen Laberius begründete, daß Laberius im Wettstreit der Mimusvorstellungen dem Pubilius Syrus unterlegen sei, *Macr. Sat. 2,7,8: favente tibi me victus es, Laberi, a Syro*. [Obwohl ich dir den Vorzug gab, bist du, Laberius, doch von Syrus besiegt worden.] Die Feststellung des Spielgebers Caesar setzt voraus, daß nicht sein persönlicher Geschmack für die Zuerkennung des Sieges ausschlaggebend war, sondern ein anderes Kriterium: der Beifall des Publikums.<sup>5</sup> Noch Horaz bezeugt schließlich, daß die Dramatiker seiner Zeit geradezu anstreben, populäre Stücke zu schaffen, die auf Publikumswunsch wiederholt wurden.<sup>6</sup> Auch für den finanziellen Ertrag einer szenischen Darbietung muß die Reaktion der Zuschauer den Ausschlag gegeben haben: Vor einer Uraufführung entschied der erhoffte Publikums Erfolg über den erstmaligen Ankauf des Stückes und nach der Uraufführung über den Ankauf einer weiteren Vorstellung. Bei den Anfängen der römischen Theaterdichtung können keine anderen Verhältnisse geherrscht haben.

Das dramatische Schaffen unterlag also einer gewissermaßen plebisziären Kontrolle, an der sich auch die Spielgeber zu orientieren suchten. Sonderbedingungen kann es allenfalls bei den organisatorisch atypischen Theaterspielen gegeben haben, die bisweilen bei Triumphen, bei Gedenkfeierlichkeiten für einen Verstorbenen oder sonstigen Festgelegenheiten einer großen Familie stattfanden. Aber auch dabei muß das erwartete Publikumsinteresse ein wichtiger Maßstab gewesen sein. Solange die stadtrömische Bevölkerung über keine hinreichenden Griechischkenntnisse verfügte, waren daher nur lateinisch schreibende Dramatiker gefragt. Es entfiel die griechische Konkurrenz, mit der sich die lateinischen Autoren in anderen elitär ausgerichteten literarischen Bereichen immer wieder konfrontiert sahen. Konkurrenz gab es freilich unter den einzelnen dramatischen Gattungen. Denn keine Regel legte fest, ob eine Tragödie oder eine Komödie aufgeführt wurde. Die hervorgehobenen plebisziären Grundbedingungen, denen Theateraufführungen unterlagen, konstituieren ein Moment der Identität

<sup>5</sup> Es ist für dieses Argument gleichgültig, ob Caesar tatsächlich den Sieg lieber bei Laberius gesehen hätte. Zu dem gesamten Wettstreit vgl. Lebek 1996, 45–48.

<sup>6</sup> Vgl. *Hor. ars* 190, eindeutig in Bezug auf die Tragödie: *fabulae, quae posci vult et spectanda reposci*. Allgemein *Hor. sat.* 1,10,37–39: *haec ego ludo / quae nec in aede sonent certantia iudice Tarpa / nec redeant iterum atque iterum spectanda theatris*.

tät sowohl gegenüber dem attischen Theater als auch gegenüber der modernen Literaturproduktion.

### *Der römische Festkalender im 3. Jahrhundert als Voraussetzung des Gelderwerbs auf der Bühne*

Der römische Festkalender, der die grundlegende institutionelle Voraussetzung für Verdienstmöglichkeiten auf der Bühne bot, war im Lauf der Zeit mit einer immer größeren Dichte von *ludi scaenici* versehen worden. Für die folgenden Darlegungen kommen aber nur die letzten vier Jahrzehnte des 3. Jh.s v. Chr. in Betracht, beginnend mit dem weithin anerkannten Epochenjahr 240, als Lucius Livius Andronicus unmittelbar nach der Beendigung des Ersten Punischen Krieges erstmals ein Bühnenstück einübte, mit dem der Anspruch auf griechisches Kunstniveau erhoben wurde: *primus fabulam ... docuit* (Cic. *Brut.* 72, vgl. Varro ap. Gell. 17,21,42). Das geschah, wie üblicherweise unter Hinweis auf Cassiodor, *chron.*, p. 128 M. angenommen wird, an den *ludi Romani*. Ihnen waren bekanntlich schon im Jahr 364 *ludi scaenici* für anspruchslöse Schauspieler inkomporiert worden, und ein altes Erbe war auch die Dotierung der *ludi Romani*, die man später auf eine Höhe von 200000 Sesterzen umrechnete.<sup>7</sup> Die Summe entfiel zu einem großen Teil auf nicht-theatralische Vorstellungen, von deren Art Dionys von Halikarnaß, *ant.* 7,73 unter Berufung auf Fabius Pictor (*ant.* 7,71,1) einen gewissen Eindruck vermittelt, wenn er von Veranstaltungen mit Pferden und von athletischen Wettkämpfen berichtet. Man möchte meinen, daß im Jahr 240, in dem Livius Andronicus die Aufnahme einer literarischen Theatervorstellung erreicht hatte, die Gelder für die neue Darbietung, wenn nicht aufgestockt, so zumindest umgeschichtet wurden, aber bekannt ist nichts darüber. Für das Jahr 235 notiert Gellius 17,21,45 (nach Varro): *eodemque anno (post Roman conditam quingentesimo undeciesimo) Cn. Naevius poeta fabulas apud populum dedit*. [Und in demselben Jahr (519 nach der Gründung Roms) führte der Dichter Cn. Naevius Dramen vor dem Volk auf.] Das dürfte an den *ludi Romani* geschehen sein, den einzigen Spielen, die damals mit Theatervorstellungen ausgestattet waren. Wenn Gellius'

<sup>7</sup> 200000 Sesterzen: Ps.-Ascon., p. 217,10 St. *ducenta milia nummum*; vorher Dion. Hal. *ant.* 7,71,2 *ἑπτακόσιοι τετρακόσιοι μνᾶς*. Hierzu und zu den drei folgenden Anmerkungen, allerdings nicht ganz korrekt, Cavallaro 1984, 122–126. Meine Überlegungen arbeiten, wie es anscheinend weithin auch in den späten antiken Quellen üblich ist, mit der ahistorischen Fiktion, im 3. und 2. Jh. v. Chr. habe bereits das Geldsystem der frühen Kaiserzeit bestanden. Es kommt ja nur darauf an, ungefähr die Wertrelationen bezeichnen zu können. Die komplizierten Probleme der römischen Münzprägung, die vielfach kontrovers erörtert werden, bleiben beiseite. Einen Einblick gibt Bernstein 1998, 144 Anm. 145 und 146.

Plural *fabulas* ernst zu nehmen ist, dann wird man lieber an wenigstens zwei Theatertage als einen einzigen denken. Es könnten auch drei gewesen sein, mehr allerdings nicht. Denn Livius 24,43,7f. bemerkt zum Jahr 214, daß der Überlieferung zufolge in diesem Jahr erstmals von den curulischen Aedilen viertägige *ludi scaenici* abgehalten worden seien: *ludos scenicos per quadriduum eo anno primum factos ab curulibus aedilibus memoriae proditur*. [Die Theaterspiele wurden der Überlieferung zufolge in diesem Jahr zum ersten Mal von den curulischen Aedilen vier Tage lang abgehalten.] Hierbei wird es sich wieder – wie auch allgemein angenommen wird – um die *ludi Romani* gehandelt haben, jedenfalls nicht um die erstmals zum Jahr 216 erwähnten *ludi plebei* (Liv. 23,30,17), die den plebejischen Aedilen zugeordnet waren, nicht etwa den curulischen Aedilen. Die vier Tage dauernden szenischen Spiele waren innerhalb der *ludi Romani* danach lange Zeit die Norm. Als Obergrenze der staatlichen Gesamtkosten kann wohl die eine dritte Million Sesterzen gelten, die nach der Niederlage am Trasimenischen See für große Votivspiele gelobt, aber anscheinend nie gezahlt wurde.<sup>8</sup> Speziell für die viertägigen szenischen Spiele der *ludi Romani* dürfte danach pro Tag höchstens ein Wert von etwa 32000 Sesterzen eingeplant gewesen sein.

Ein markantes frühes Beispiel für den Gebrauch der Spiele als eine Art Werbekampagne für künftige Wahlen boten die curulischen Aedilen des Jahres 213, der gegen tribunizischen Widerstand gewählte junge Scipio und M. Cornelius Cethegus. Sie statten die viertägigen *ludi Romani*, die damals wegen eines rituellen Fehlers noch um einen Tag hatten verlängert werden müssen, besonders großzügig aus. Livius spricht 25,2,8 von *aedilicia largitio* [Freigebigkeit der Aedilen]. Eine solche zusätzliche private Finanzierung der Spiele wird auch dem Theater zugute gekommen sein. Daß sich freilich aus der privaten Bezuschussung der Spiele eine inhaltliche Beeinflussung der Theaterstücke ergeben hätte, ist nicht anzunehmen. Abgesehen von den Praetextae ist kein republikanisches Theaterstück bekannt, in dem eine besondere Affinität zu einem bestimmten Politiker oder einer bestimmten Familie erkennbar wäre.

<sup>8</sup> Damals waren *ludi magni* für Iuppiter mit der Dotierung von einer dritte Million Sesterzen und ferner mit großartigen Opfern gelobt worden, falls Rom innerhalb von fünf Jahren aus dem Krieg mit den Puniern und den Galliern gerettet sei: Liv. 22,9,9–10,7. Entsprechend ist hierbei die mit dem Gelübde verknüpfte Bedingung *si res publica populi Romani Quiritium ad quinquennium proximum ... salva servata erit hisce diuinitis*: Liv. 22,10,2; vgl. auch Liv. 22,9,2. Da die Götter die Bedingung nicht erfüllten, wurde auch keines der Gelübde eingelöst. Die den Göttern gestellte Bedingung fehlt im Bericht über das Gelübde von 217, der bei Plut. *Fab.* 4,6 zu lesen ist, aber das bedeutet nur, daß Plutarch unvollständig berichtet. Cavallaro 1984, 126 Anm. 7 stellt es so hin, als sei die Summe für die *ludi Romani* seit 217 auf eine dritte Million Sesterzen erhöht worden. Davon kann nicht die Rede sein, aber kalkulieren kann man mit der Summe gleichwohl.

Die *ludi plebei* existierten, wie gesagt, schon 216 (Liv. 23,30,17). Wann sie Bühnendarstellungen in sich aufgenommen haben, ist heutzutage nicht mehr so sicher zu bestimmen, wie es früher schien. Das herkömmlich angeführte Beweisstück, das vor der Kaiserzeit für die *ludi plebei* Theatervorstellungen bezeugt, ist die Didaskalie des Plautinischen *Stichus*, die diese Komödie an den *ludi plebei* des Jahres 200 aufgeführt sein läßt. Doch liegt der Didaskalie möglicherweise eine Verwechslung der Konsuln des Jahres 200 mit dem fast gleichnamigen Konsulpaar des Jahres 144 zugrunde,<sup>9</sup> und es wäre danach erst dieses Jahr 144, für dessen *ludi plebei* szenische Spiele gesichert wären. Nachdem das Datum 200 fraglich geworden ist, kann nicht ausgeschlossen werden, daß die *ludi plebei*, die unter die Kompetenz der weniger angesehenen plebejischen Aedilen fielen, längere Zeit brauchten, um durch szenische Darbietungen erweitert zu werden. Natürlich ließe sich auch argumentieren, daß die *ludi plebei* nicht anders behandelt werden konnten als die *ludi Romani*.

Für die 241 oder 238 eingeführten *Floralia* sind Theaterspiele im 3. Jh. nicht auszumachen.<sup>10</sup> Anders verhält es sich mit den *ludi Apollinares*, die in einer schwierigen Situation aufgrund der Weissagungen des Sehers Marcus im Jahre 212 als anscheinend eintägige Votivspiele eingerichtet und dem Praetor urbanus unterstellt wurden (Liv. 25,12,2–15). Im Jahre 208 wurden sie für Dauer gelobt (Liv. 26,23,3). Die *ludi Apollinares* enthielten offensichtlich von Anfang an *ludi scaenici* (Fest., pp. 436–438 L.), die im Jahre 190 vermutlich zwei Tage dauerten.<sup>11</sup> Die ursprünglich vorgesehene staatliche Dotierung war äußerst dürftig: 12000 Sesterzen für das Opfer und zwei größere Opfertiere.<sup>12</sup> Die Besucher waren zu einer Spende (*stips*) aufgefordert, was ganz so aussieht, als sollten mit dieser freiwilligen Gabe an den Gott Apollo die unter seinem Schutz stehenden Theatervorführungen finanziert werden.<sup>13</sup> Die Regelung erklärt sich zweifellos durch die finanziel-

len Engpässe der Kriegszeit. Daß der Staat nicht etwa die Spiele, sondern die Opfer finanziell mit 12000 Sesterzen sicherstellte, ist aufschlußreich. Offenbar glaubte man nicht daran, durch freiwillige Spenden die für die Opfer erforderliche Summe erreichen zu können. Man kann die Rechnung nachvollziehen: Es hätten 12000 Zuschauer zusammenkommen und durchschnittlich je einen Sesterz geben müssen – ein Viertel des Tagessolds von einer Drachme, den laut Polybios 6,39,13 ein Reitersoldat erhielt, um seinen gesamten Unterhalt zu bestreiten. Ein solches Spendenaufkommen war undenkbar, solange die wehrfähigen Männer im Feld standen und die Bevölkerung durch den Krieg finanziell stark belastet war. Aber unmittelbar nach Einrichtung der *ludi Apollinares* verbesserten sich Roms Finanzen beträchtlich durch die Beute, die aus der Eroberung von Capua (Liv. 26,14,8) und von Syrakus (Liv. 26,21,7–10) gewonnen worden war. Zwangsläufig wird eine reichlichere Ausstattung der *ludi Apollinares* gefolgt sein, die sich als so segensreich erwiesen hatten.

Erstmals zum Jahr 201 werden die *Ceritalia ludi* erwähnt (Liv. 30,39,8). Wie lange vorher sie schon existierten, ist ungewiß, und höchst zweifelhaft ist, ob zu ihnen im Jahre 201 schon Theaterspiele gehörten.<sup>14</sup> Alle anderen *ludi scaenici*, auch die der später so wichtigen Megalesien, gehören noch nicht dem 3. Jh. an.

Die vorgelegten oder erschlossenen Daten führen auf Mindestzahlen: Der Festkalender umfaßte im Jahre 240 jedenfalls einen Theatertag, spätestens ab 235 wohl wenigstens zwei Theatertage, ab 214 vier, im Jahre 212/208 fünf, um schließlich im Jahre 194 auf wenigstens sieben Tage anzuheben.<sup>15</sup> Nach der vorgelegten Berechnung standen in den 26 Jahren 240–215 mindestens 47 Festspieltage für die Aufführung von Tragödien oder Komödien zur Verfügung, in den dann folgenden 15 Jahren 214–200 wenigstens 73 Tage. Indessen, auch wenn diese Minimalzahlen nicht unterhalb der historischen Realität liegen sollten, muß die Menge der von vornherein angekauften Aufführungen die angegebenen Ziffern bei weitem übertreffen haben, und zwar deshalb, weil an einem einzigen Theatertag ohne weiteres mehr als nur ein Drama auf die Bühne kommen konnte. Gewiß war das überhaupt die Regel, sobald hinreichend Stücke zur Verfügung standen. Der vorgelegte Befund eröffnet im Prinzip gute Perspektiven für die römi-

<sup>14</sup> Überblick über die Quellen und die Forschungsansichten bei Bernstein 1998, 163–171.

<sup>15</sup> Taylor 1937, 291 kommt für das Jahr 200 zu einem Minimum von 11 Theatertagen. Die amerikanische Forscherin bezieht sich auf das Jahr 200, weil sie mindestens 3 Theatertage der *ludi plebei* für dieses Datum als sicher ansieht und die *Ceritalia* mit 2 Theatertagen in Anschlag bringt. Beide Feste sind in meiner Kalkulation beiseite gelassen. Für die *ludi Apollinares* von 200 setzt Taylor 2 Theatertage an. Aber erweisbar ist nur einer. Bei Taylor ist also der Begriff 'Minimum' weiter gefaßt als bei mir.

<sup>9</sup> Martingly 1960, 250f.; weiteres zur Problematik der *Stichus*-Didaskalie bei Zwierlein 1992, 207–212.

<sup>10</sup> Die unterschiedlichen Daten in Vell. 1,14,8 und in Plin. nat. 18,286. Dazu und zu weiteren Details Laite 1960, 73 Anm. 1. Ausführl. jetzt Bernstein 1998, 206–223. Er vermutet – wie schon vor ihm andere – den Beginn szenischer Darbietungen an den *Floralia* im Jahr 173. Das wären aber offenbar nur Mimen gewesen.

<sup>11</sup> Dies wird aus Liv. 37,4,4 erschlossen (es ist also nicht explizit bezeugt). Vgl. Taylor 1937, 289.

<sup>12</sup> Liv. 25,12,12. Gegenstand des grundlegenden Senatsbeschlusses: *Apollini ludos vovendos facer. dosque, et quando ludi facti essent, duodecim milia aëris praetori ad rem divinam et duas hostias maiores dandas*. Weniger genau Macr. Sat. 1,17,29: *censuerunt patres Apollini ludos vovendos facer. cideosque, inque eam rem duodecim milia aëris praetori et duas hostias maiores dari*.

<sup>13</sup> Liv. 25,12,14: *ludos praetor in Circo maximo cum facturus esset, edixit, ut populus per eos ludos stipem Apollini, quantum commodum esset, conferret*. Paul. (Fest.), p. 21 L.: *Apollinares ludos ... populus laureatus spectabat, stipe data pro cuiusque copia*. In der Kaiserzeit war die Ausstattung der freilich ausgeweiteten *ludi Apollinares* auf 380000 Sesterzen angewachsen.

schen Dramatiker des 3. Jh.s. Es existierten ja zunächst einmal überhaupt keine lateinischen Theaterstücke, und die nicht vorhandenen lateinischen Dramen konnten auch nicht durch griechische Stücke ersetzt werden. Eine Zeitlang muß jedes neue Drama sofort die Bühne erobert haben, und es wird angesichts der dünnen Konkurrenz und des großen Bedarfs in aller Regel mehrere Aufführungen erlebt haben. Für all das gab es Geld. Und es wurde anscheinend auch erneut ein Honorar bezahlt, wenn aufgrund eines Verstoßes gegen den Ritus eine Aufführung wiederholt werden mußte (*instauratio*).<sup>16</sup> Die finanzielle Notlage der Kriegszeit trübte freilich das insgesamt helle Bild.

### *Der erste Dramatiker und sein Konkurrent: Livius Andronicus und Naevius*

Lucius Livius Andronicus' Lebenszeit reicht der herkömmlichen Chronologie zufolge von etwa 285 bis kurz vor 200.<sup>17</sup> Das Drama, das er im Jahr 240 inszenierte, war wahrscheinlich eine Tragödie mit griechisch-mythologischem Stoff, eine *fabula crepidata*, und gehörte damit zu der dramatischen Gattung, auf die sich der Dichter besonders konzentrierte.<sup>18</sup> Von den insgesamt elf namentlich bekannten Dramen des Andronicus sind ja neun solche *fabulae crepidatae*, allenfalls zwei sind Komödien, der *Gladiolus* und wahrscheinlich ein *Ludius*. Aber Andronicus beschränkte sich nicht darauf, Dramen zu schreiben und zu inszenieren, sondern er trat einer glaubhaften Überlieferung zufolge in seinen eigenen Stücken auch als Schauspieler auf, wie Livius 7,2,8 sagt: *idem scilicet (!) – id quod omnes tum erant – storum carminum actor* [selbstverständlich (!) in einer Person – wie das alle damals waren – (Dichter und) Spieler seiner eigenen Dichtungen].<sup>19</sup> Wie anders hätte es auch sein können, da doch Andronicus die Metrik der römischen Kunstdramen überhaupt erst geschaffen hatte und es zunächst gar keine lateinisch sprechenden Schauspieler gegeben haben kann, die mit

<sup>16</sup> Ein Überblick bei Taylor 1937, 291–296. Allerdings waren es nicht unbedingt nur Theaterspieler, die von einem neuen Spieletag profitierten.

<sup>17</sup> Die Fragen der Datierung können hier auf sich beruhen bleiben. Ein markanter Befürworter der von Accius ausgehenden späteren Ansetzung des Livius Andronicus ist Mattingly 1957, 159–163. Mit Recht kritisch dagegen v. Albrecht 1994, 92 Anm. 1, mit weiterführender Literatur.

<sup>18</sup> Cassiodor, *chron.*, p. 128 M. sagt freilich (zum Jahre 239): *his cons. Indis Romanis primum tragodia et comoedia a Lucio Livio ad scaenam data*. Aber es ist doch merkwürdig, daß Andronicus, dem die Komödie offenkundig fernlag, bei seinem Debut sowohl eine Tragödie als auch eine Komödie präsentiert haben soll. Man hält sich besser an den Singular *fabula*, der bei Varro und Cicero steht: *primus fabulam ... docuit* (Cic. *Brut.* 72, vgl. Varro ap. Gell. 17,21,42).

<sup>19</sup> Ein anderes Hauptzeugnis für die schauspielerische Tätigkeit des Andronicus ist Fest., p. 448 L. (also Verrius Flaccus): *et scribebat fabulas et agebat*.

der neuen Kunst vertraut waren.<sup>20</sup> Die alten Volksbelustiger würden ein neues Drama eher noch verpöndelt haben. Mit der Personalunion von Dichter, Regisseur und Schauspieler war Andronicus selbstredend auch der Leiter seiner Theatergruppe. Ist dies richtig, dann verkaufte er die jeweilige Rolle mit seinen Theaterstücken nicht einem Schauspieldirektor, wie es der herrschenden Meinung zufolge normalerweise Terenz gegenüber Ambivius Turpio gehalten hatte, und erlitt insofern keine Schmälerung seiner Einkünfte. Wichtig ist ferner, daß Andronicus als Theaterprinzipal das jeweilige Drama schwerlich den curulischen Aedilen gegen Geld als Eigentum überließ, sondern es ihnen nur zur Einsicht vorlegte. Das Honorar erhielt er dementsprechend nicht für ein neues Drama, sondern auch für die Vorstellung, der öfter ein neues Drama zugrunde lag, die manchmal aber auch nur eine Reprise bot. Das letztere war bei den Dramen des Andronicus gewiß häufiger der Fall, da er bis zum Jahr 235, in dem ihm erstmals mit Cn. Naevius ein Mitbewerber erstand, anscheinend überhaupt ohne jede Konkurrenz war und danach immerhin noch in der Tragödie dominierte. Andererseits wird die Schauspieleraufbahn des um 285 Geborenen schwerlich bis zum Ende des Zweiten Punischen Krieges gereicht haben, sondern war spätestens etwa 215 v. Chr. beendet. Von dem Theaterboom, der mit 214 einsetzte, hat Andronicus schon wegen seines Alters kaum noch profitiert. Der Konkurrenz frischen Dramenangebot, das aus der Werkstatt des unermüdeten Naevius hervorging, werden seine altbekanntesten Stücke nicht mehr gewachsen gewesen sein. Hinzu kam, daß in der schweren Kriegszeit den Römern der Sinn gewiß mehr nach Zerstreung als nach anspruchsvollerer Literatur stand, also mehr nach Komödie als nach Tragödie. Womöglich versuchte Andronicus mit seinen wenigen Komödien, im Gefolge des Naevius, den neuen Anforderungen Rechnung zu tragen.

Über das Einzelhonorar des Andronicus gibt es kein explizites Zeugnis. Aber ein gewisser Ansatz zur Quantifizierung scheint möglich, und zwar mit Hilfe einer Notiz zum Terenzischen *Emmichus*. Dies ist für die republikanische Zeit überhaupt das einzige Zeugnis, in dem die aus einem Drama gewonnenen Einkünfte beziffert werden. Als der *Emmichus* an den Megalensien des Jahres 161 zur Aufführung gelangte, war das ein großer finanzieller Erfolg. Sueton berichtet darüber in der Terenz-Vita 3: *Emmichus bis <in>*

<sup>20</sup> Dies hat kein Geringerer als Friedrich Leo verkannt, wenn er 1913, 56 Anm. 1 gegen die Überlieferung einwandte: „zu seiner [Andronicus'] Zeit hatte sich längst der Schauspieler vom Dichter gesondert.“ Im griechischen Sprachbereich mit seiner alten Dramentradition wird es so gewesen sein, aber im lateinischen Sprachbereich waren die Voraussetzungen ganz andere. Auch das Argument, das Leo im Text von S. 56 geltend macht, schlägt nicht durch: „denn mit den römischen Anschauungen vertritt es sich noch nicht, daß wer auf der Bühne erschien im bürgerlichen Verkehr gelitren würde.“ So einfach war die Entwicklung nicht. Vgl. letztthin Leppin 1992, 71f., mit der älteren Literatur.

die acta est, meruitque pretium, quantum nulla antea cuiusquam comoedia, id est octo milia nummorum. [Der *Emuchus* wurde zweimal an einem Tage aufgeführt und brachte ein so hohes Honorar ein wie keine Komödie irgendeines Autors vorher, nämlich eines von achtausend nummi.]<sup>21</sup> Je nachdem, ob die nummi als Sesterzen oder als Denare interpretiert werden, wären das 8000 Sesterzen oder 32000 Sesterzen gewesen. Manches spricht für die zweite, die 'große' Lösung,<sup>22</sup> aber in den folgenden Überlegungen, die auf die Eruierung des Mindesteinkommens abzielen, soll mit der 'kleinen' Lösung operiert werden.

Hinter der ungewöhnlich hohen Summe, die 161 für den *Emuchus* erzielt worden war, stand das Zusammenspiel dreier Komponenten: Die Erlöse der römischen Waffen hatten den Reichtum Roms vergrößert, womit ganz allgemein auch die Honorare angestiegen sein werden, speziell der *Emuchus* wurde zweimal angekauft, und das jedesmal als Uraufführung.<sup>23</sup> Die Hälfte des für den *Emuchus* aufgewendeten Betrags, also unter der Prämisse der 'kleinen' Lösung 4000 Sesterzen, kann wenigstens ungefähr eine in dieser Zeit übliche Bezahlung einer neuen Komödie gewesen sein. Da Sueton die Angabe des Höchst Honorars nicht etwa auf jegliches Drama, sondern ausdrücklich nur auf die Komödie bezieht, liegt der Schluß nahe, daß nach seiner Ansicht neue Tragödien mehr eingetragen haben.<sup>24</sup>

Wägt man die verschiedenen Daten gegeneinander ab, so scheint es nicht übertrieben, für eine erstmals aufgeführte Tragödie des Livius Andronicus einen durchschnittlichen Honorarwert von 4000 Sesterzen (also die 'kleine terenzische' Komödiesumme) und versuchsweise für eine Wiederaufführung einen Honorarwert von 3000 Sesterzen (also drei Viertel des Honorars für

21 Ähnlich wie Sueton, aber doch in manchem abweichend berichtet Donat, *praef. Eun.*, p. 266 W.: *et acta est tanto successu, plausu atque suffragio, ut rursus esset vendita et ageretur iterum pro nova proque ea pretium, quod nulli antea ipsam fabulae contigit, octo milibus (pmilium) sesterterium, numerarent poetae.* [Und sie wurde mit so großem Erfolg, Beifall und mit so großer Unterstützung aufgeführt, daß sie erneut verkauft wurde und wieder als neue aufgeführt wurde, und man für sie dem Dichter einen Preis zahlte, der keinem Drama vor ihr zuteil wurde, nämlich einen von achtausend Sesterzen.] Die Donatstelle kommt gegenüber Sueton nicht als selbständige Quelle in Frage. Donats Formulierung *rursus esset vendita et ageretur iterum pro nova* scheint aus Ter. *Hec.* 5ff. herausgesponnen zu sein: *pro nova ... ut iterum possit vendere.* Aber Donat hat die Sache wohl richtig erschlossen.

22 Vgl. Gilula 1985–88, 74ff. Danach Lebek 1996, 34.

23 Das bis der Suetonischen Notiz ist vermutlich mit der Opposition des Luscus Lanuvinus in Zusammenhang zu bringen, von der im *Emuchus*-Prolog berichtet wird. Die Vorstellung, die durch Luscus' Diebstahlsvorwürfe gestört war, wurde wohl abgebrochen, es fand eine kurze Untersuchung statt, Terenz schrieb schnell den noch heute zu lesenden Prolog, und die Komödie wurde am selben Tag wieder aufgeführt, diesmal ungestört.

24 Vielleicht einfach, weil sie seltener waren, aber vielleicht auch weil sie eine höhere Gattung darstellten. Wenn das letztere richtig sein sollte, wäre das Kriterium 'Publikumsinteresse' in diesem Falle geschwächt.

eine Uraufführung) anzusetzen. Bei einer einzigen Wiederholung für jede der bekannten 9 Tragödien hätte sich in den rund 25 aktiven Jahren des Andronicus (schätzungsweise bis zum Jahre 216) ein Gesamtverdienst von 63000 Sesterzen aus seiner Tragödienproduktion ergeben. Hinzu wäre noch das Einkommen aus den zwei (im Durchschnitt geringer zu bewertenden) Komödien gekommen, sagen wir, 7000 Sesterzen. Von dem Honorarwert von rund 70000 Sesterzen, zu denen sich sämtliche Theaterinkünfte summiert hätten, muß ein Teil auch auf die Theatertruppe entfallen sein, aber solange Andronicus selbst der Hauptakteur war, relativ wenig, sagen wir, rund 20000 Sesterzen. Womöglich floß jedoch dieses knappe Drittel indirekt ebenfalls dem Tragiker zu, und zwar dann, wenn die Truppe aus seinen Sklaven bestand. Dies wird dadurch nahegelegt, daß sich der Überlieferung zufolge in dem Theaterensemble, in dem Andronicus auftrat, ein Sänger-Sklave des Dichters befand.<sup>25</sup> Überhaupt empfahl es sich, mit den eigenen Leuten zu arbeiten, wenn das möglich war.

Nach der angestellten Berechnung wäre also für Andronicus persönlich aus seinen Theateraktivitäten ein durchschnittliches Jahreseinkommen von 2000 Sesterzen verblieben. Das waren mehr als 5 Sesterzen pro Tag und damit mehr als der Tagessold von einer Drachme, den Polybios 6,39,12 für den besonders gut bezahlten römischen Reitersoldaten seiner Zeit bezeugt, der davon seine Nahrung und seine sonstige Ausstattung zu finanzieren hatte. Freilich kamen bei Andronicus noch Wohnungskosten hinzu, die bei etwas besserem Standard auf 2000 Sesterzen Jahresmiete zu taxieren wären.<sup>26</sup> Mit Frau und Kindern, dann womöglich noch mit dem Kauf eines neuen Sklaven<sup>27</sup> hätte sich die wirtschaftliche Lage des Tragicus bestimmt schwierig gestaltet. Unter den angenommenen finanziellen Voraussetzungen hätte also Andronicus von seiner Theatertätigkeit zwar leben können, aber doch nur spartanisch. Vielleicht war es ja auch so, vielleicht waren die Verhältnisse aber doch üppiger. Die verschiedenen Werte brauchen nur etwas nach oben verändert zu werden, damit sich ein befriedigenderes Einkommen ergibt. Beispielsweise würde die approximative Übertragung der

25 Es handelt sich um die schon herangezogene Erzählung von der Heiserkeit des Andronicus, Liv. 7,2,9: [*Livius Andronicus dicitur puerum ad canendum ante tibicinem cum stultisset, cantum cum egisse aliquanto magis vigente motu, quia nihil vocis usus impediobat.* Der *puer*, der als Gesangssoolist einsprang, muß gut ausgebildet gewesen sein. Andronicus dürfte die neue Art der Ariendarbitung nicht improvisiert, sondern von langer Hand geplant haben. Er hatte seinen Sklaven wohl selbst ausgebildet.

26 Soviehl Jahresmiete bezahlte ein Freigelassener für die obere Etage eines Mietshauses, für dessen vornehmeres Erdgeschloß der junge Sulla vor seiner Quaestur (107) 3000 Sesterzen zahlte. Alles nach Plutarch, *Sulla* 1,6f. Im Jahre 125 v. Chr. zitierten die Zensoren den Augur M. Aemilius Lepidus (cos. 137) zu sich, weil er ein Haus für 6000 Sesterzen gemietet hatte (Vell. 2,10,1). Das war also schon unverschämte teuer.

27 Über die Sklavenpreise in der Republik zusammenfassend Brockmeyer 1979, 321.

'großen' Lösung für die terenzischen Maximal Einkünfte die Einkünfte des Dichters vervierfachen.

Nun hatte Andronicus, wie es scheint, aber doch noch das Glück, über gute Familienverbindungen zu verfügen. Bekanntlich war er aus Tarent in der Magna Graecia gebürtig und (nach einer freilich nicht immer akzeptierten Überlieferung) Sklave eines der plebejischen Livii Salinatore, bis er von diesem freigelassen wurde. Er erzog die Kinder seines Herrn und Patron und wirkte auch sonst privat und öffentlich als griechischer und lateinischer Literaturlehrer.<sup>28</sup> Wenn man mit der überwiegenden Anschauung für Andronicus die ältere, auf Varro beruhende Datierung annimmt, kommt als Freilasser des Archegeten der römischen Dramatik allein der M. Livius Salinator in Frage, der 236 Magister decemvirum war. Sein Sohn M. Livius Salinator, der nachmalige Konsul der Jahre 219 und 207 mußte dann, soweit es den häuslichen Unterricht betraf, in seiner Kindheit der wichtigste Schüler des Andronicus gewesen sein, und man mag sich ausmalen, wie das im Epochenjahr 240 auf die Bühne gebrachte römische Schauspiel sofort zur Unterrichtung des jungen M. Livius Salinator verwendet wurde.<sup>29</sup> Im übrigen hat der Hauslehrer eines so vornehmen Zöglings gewiß auch Schülerschaft in anderen senatorischen Familien gehabt. Griechisch, die damals führende Verkehrs-, Wirtschafts- und Literatursprache der Welt, wurde in den oberen Schichten Roms sehr intensiv gelernt, und ein literarisch hochgebildeter Griechischlehrer, der außerdem noch perfekt Latein konnte, bot eine vielgefragte Dienstleistung an. Andronicus lebte also nicht nur von Einkünften aus seinen Dramen. Es scheint auch verständlich, daß er, der Pionier, für seinen Lebensunterhalt nicht ausschließlich auf das Theater setzte.

Als der große Vertreter feierlicher Dichtung war er gut geeignet, im Jahre 207 zur Abwehr von Prodigien ein offizielles Prozessionslied für einen Jungfrauenchor zu dichten und – wie später Horaz sein *carmen saeculare* – gewiß auch einzuüben (Liv. 27,37,7f.). Es pflegt einleuchtend angenommen zu werden, daß M. Livius Salinator, einer der beiden Konsuln dieses Jahres, kräftig dazu beigetragen hat, daß sein alter Lehrer den Auftrag erhielt. Denn daß der Staat den Dichter bezahlte, ist zwar nicht bezeugt, aber im

<sup>28</sup> Das teilt im wesentlichen Hieronymus mit, freilich zum Jahr 187: *Titus* [richtig: *Lucius*] *Livius tragœdiarum scriptor clarus habetur, qui ob ingenii meritum a Livio Salinatore, cuius liberus erudiebatur, libertate donatus est. Das liberus erudire wird durch Suet. gramm. 1,2 mit dem Hinweis präzisiert, daß Livius Andronicus, der ebenso wie Ennius Dichter und Halbgriecher war, lediglich griechische Literatur übersetzte oder, wenn er selbst etwas auf Latein verfaßt hatte, es vorlas: nihil amplius quam Graecos interpretabatur, aut si quid ipsi Latine composuissent, praeregebant. Die Zeugnisse werden im allgemeinen akzeptiert. Skeptisch Fraenkel 1931, 601.*

<sup>29</sup> Daß noch fast zweihundert Jahre nach Andronicus' erstem öffentlichen Auftreten der kleine Horaz die *carmina Livii* diktiert bekam (*epist.* 2,1,69ff.), dürfte letztlich auf die von Andronicus selbst begründete Schultradition zurückzuführen sein.

höchsten Maße wahrscheinlich. Weil „Roms Sache sich zum Guten wendete“, wurde dem Dichter Livius dann auf dem Aventin der Minervatemple als Treffpunkt der „Schriftsteller und Schauspieler“, der *scribae histrionisque*, gegeben (Fest., pp. 446–448 L.). Die Wendung zum Besseren ist gewiß der Sieg, den die Consuln C. Claudius Nero und M. Livius Salinator über Hannibals Bruder Hasdrubal 207 errangen. Auch bei der zusätzlichen Ehrung des Andronicus wird Livius Salinator seine Hand im Spiel gehabt haben. Dem Archegeten des römischen Dramas wurde in hohem Alter noch eine besondere Bezahlung und eine hohe Ehrung zugesprochen. Das Klientelverhältnis, in dem Andronicus von Anfang an gestanden hatte, erwies sich auch am Ende seines Lebens noch als nützlich.

Zu dem freigelassenen Halbgriechen Andronicus gesellt sich als die zweite große Gestalt der frührömischen Dramendichtung der Campaner und Teilnehmer am Ersten Punischen Krieg Gnaeus Naevius, der auf etwa 270 bis 200 datiert zu werden pflegt. Der Überlieferung zufolge (Gell. 17,21,45 nach Varro) trat er erstmals im Jahr 235 in Erscheinung. Von diesem Zeitpunkt an explodierte er geradezu vor Produktivität. Schon sein erstes Auftreten wird bezeichnenderweise mit dem Plural *fabulae* verbunden. Naevius war aber nicht nur erheblich produktiver als der Archeget der römischen Bühne, sondern auch in viel stärkerem Maße Komiker. Das Zahlenverhältnis von über 30 bekannten Komödien des Cn. Naevius gegenüber seinen ganzen 6 Tragödien spricht eine deutliche Sprache. Damit hatte Naevius eine Gattung gewählt, die wohl besser als die Tragödie nach Ausbruch des Hannibalischen Krieges für Entspannung der kriegsgeplagten Römer sorgte. Da ungefähr zur selben Zeit Andronicus, der ohnehin nie übermäßig schöpferisch gewesen war, auch aus Altersgründen kaum noch mit Uraufführungen glänzt haben wird, dürfte die Erweiterung des Festspielplans ab 214 (*Iudi Romani*) und 212 (Neueinführung der *Iudi Apollinares*) besonders dem Naevius zugute gekommen sein. Wie Andronicus, so hat auch Naevius den Dramen-Markt wahrscheinlich nicht nur als Autor und Regisseur, sondern ebenso als Schauspieler genutzt. Das ist nicht ausdrücklich bezeugt, aber nach Liv. 7,2,8 galt die Identität von Dichter und Schauspieler für alle Zeitgenossen des Andronicus, und so wird man sie auch für Naevius annehmen dürfen. Er ist ja eigentlich der Schöpfer der gehobenen römischen Komödie und kann doch schwerlich ein Reservoir von Schauspielern aufgefunden haben, die seinen Vorstellungen entsprachen. Mit Hanswursten, die sich selbst für die größten Komiker hielten, war ihm nicht gedient, und Andronicus wird seine Truppe, die ohnehin für das tragische Metier geschult war, schwerlich dem Konkurrenten zur Verfügung gestellt haben. Naevius' freimütige, ja manchmal aggressive Komödien können eigentlich nur von ihm selbst gespielt worden sein, allenfalls noch von seinen Sklaven,

die er aber entsprechend ausgebildet haben mußte. Der bekannte Bericht über die Gefängnisstrafe des Dichters (Gell. 3,3,15) mag zutreffen oder nicht.<sup>30</sup> Jedenfalls ist bei ihm vorausgesetzt, daß Naevius allein verantwortlich war, entweder weil er selbst als Schauspieler andauernd Schmähungen vorgetragen hatte oder aber, weil er Ensemblemitglieder dazu veranlaßt hatte, für die er hafete, also seine Sklaven. Die erschlossene Personalunion von Schriftsteller, Regisseur und Schauspieler ist auch im Falle des Naevius als Leitung einer Schauspielertruppe zu interpretieren. Kurz: Naevius arbeitete wie Livius Andronicus mit seinen eigenen, von ihm selbst ausgebildeten Sklaven. Dementsprechend ist davon auszugehen, daß das Honorar ohne Umweg unmittelbar und ungeschmälert dem Dichter und Schauspieler Naevius gezahlt wurde.

Nehmen wir durchschnittlich eine jeweils doppelte Aufführung der etwa 30 mit Namen bekanntesten Naevianischen Komödien an und legen wir ferner für eine neue Komödie eine durchschnittliche Bezahlung von 2000 Sesterzen (die Hälfte der 'kleinen terenzischen' Summe) zugrunde und für eine Reprise einen Honorarwert von 1500 Sesterzen (also auch hier drei Viertel des Honorars für eine Uraufführung): Dann ergeben sich 105000 Sesterzen für die rund 35 Jahre von Naevius' Wirken (von 235 bis 201). Die namentlich bekanntesten Tragödien hätten ihm aufgrund der für Andronicus angenommenen Honorare schon ohne die Praetexta *Clastidium* 35000 Sesterzen eingetragen. Nach Abzug von (angenommenen) 35000 Sesterzen für die anderen (untergeordneten) Mitglieder der Theatertruppe wären ihm persönlich 105000 Sesterzen verblieben, also 3000 Sesterzen im Jahr. Auch dies war bescheiden, aber es bedeutete Einkünfte, die um fünfzig Prozent höher lagen als die, die Andronicus mit seiner Theatertätigkeit hatte erreichen können. Wie auch immer sich die absoluten Werte verhalten mögen: Die Relationen werden ungefähr richtig sein.

Die immerhin erträgliche wirtschaftliche Situation des Komödienautors und Prinzipals Naevius beruhte allein auf dem Publikumerfolg und hing nicht von der Zustimmung eines römischen Adligen ab. Diese finanzielle Unabhängigkeit war auch der materielle Boden, auf dem die Angriffslust des Feuerkopfs Naevius so recht erblühen konnte. Umgekehrt war Naevius' Angriffslust zum guten Teil gewiß die Ursache seines Publikumerfolgs und garantierte seine Einkünfte. Damit war ein Element in die Welt Roms getreten, das ihr wesensfremd war: eine Meinungsfreiheit, die nicht stän-

<sup>30</sup> Die Debatte kann hier nicht ausgetragen werden. Erinnerung sei nur an die zu Unrecht vergessenen Darlegungen des großen Kenners Friedrich Marx (1911) 1969, 23–27. Neuere überlieferungskritische Literatur aus der englischsprachigen Philologie bei v. Albrecht 1994, 98 Anm. 2. Ihr gegenüber (bis zum Erscheinungsjahr) ablehnend W. Suerbaum 1968, 297–299. Enthusiastisch zustimmend P.L. Schmidt 1969, 1560.

disch gebunden war, sondern das selbständig erwirtschaftete Einkommen eines freien Unternehmers zur sozialen Basis hatte. Ein Mann wie Naevius muß von dieser Möglichkeit geradezu berauscht gewesen sein. Eine Art Identität mit dem Typ 'Aristophanes' wird erkennbar, aber eingebettet in eine Alterität der sozialen Verhältnisse. Die Parthese der attischen Demokratie galt in der aristokratisch geprägten römischen Republik nur für die Herren, die dem *ordo senatorius* angehörten.

### Die Naevianische Praetexta Clastidium

Naevius, der Soldat des Ersten Punischen Krieges, hatte eine stärkere Anbindung an römisches Wesen und römische Geschichte als der *semigraecus* Andronicus. Es ist daher kein Zufall, daß er auf die *Odusia* des Andronicus mit seinem *Bellum Poenicum* antwortete, in dem er ja seinen eigenen Kriegsdienst im Ersten Punischen Krieg erwähnte (Gell. 17,21,45). Und es wird auch kein Zufall sein, daß er als erster Dramatiker Praetextae schuf, also Tragödien, in denen römische Könige oder römische Beamte dominierten, die beide nach republikanischer Vorstellung purpurgesäumte Togen trugen: *Romulus* (oder *Lupus*?) und *Clastidium* (oder *Marcellus*). Die Leistung, die in der Schaffung der nationalrömischen Tragödie lag, ist nicht geringzuschätzen. Livius Andronicus, der sich doch fast ganz der Tragödie verschrieben hatte, war eben nicht auf die Idee verfallen, ein römisches Sujet zu wählen. Aber nicht nur der Einfall war wichtig, sondern auch die Gestaltungskraft. Es war allemal leichter, aus einer griechischen Vorlage ein lateinisches Stück zu zimmern als die Handlungsführung und Ökonomie des Dramas selbst zu überlegen – auch wenn der quasi-historische Stoff gewisse Festpunkte bot. Auch unter dem Aspekt der Handlungsgestaltung war Naevius, der sich schon in seinen Komödien nicht eng an griechische Vorlagen gehalten hatte, der rechte Mann für die Schaffung der ersten nationalrömischen Tragödien.

Freilich haben die zwei Stücke bei genauerem Hinsehen eine unterschiedliche Stoßrichtung. Die Zentralgestalt der Tragödie *Romulus* war der einer entfernten Vergangenheit angehörende Gründerheros Roms. Er war mit dem trojanischen Sagenkreis, aus dem die Tragödien des Andronicus zum überwiegenden Teil schöpften, eng verbunden; denn wenn Romulus im *Bellum Poenicum* der Enkel des Aeneas war, so wird dies auch für die Praetexta *Romulus* gelten.<sup>31</sup> Die Praetexta *Romulus* war also nicht nur im

<sup>31</sup> Serv. auct. *Aen.* 1,273: *Naevius et Ennius Aeneae ex filia nepotem Romulum conditorem urbis tradunt*. Genaugenommen wird hier die Genealogie „Aeneas – Tochter – Romulus“ nicht speziell für das *Bellum Poenicum* bezeugt.



Bereich fraglos akzeptierten nationalrömischen Selbstverständnisses angesiedelt, sondern sie war auch den herkömmlichen Stoffen der bisherigen römischen Tragödie nahe verwandt. Wenn man sich im ausgehenden 3. Jh. fragte, ob nicht statt des griechischen Mythos einmal die römische Geschichte den Gegenstand für eine römische Tragödie liefern könnte, dann mußte sich die Gestalt des Romulus als erste Wahl aufdrängen. Mit der Praetexta *Clastidium* verhielt es sich ganz anders. Das war ein Drama über eine zeitgenössische Gestalt und hatte schon deshalb mit der herkömmlichen griechisch geprägten Tragödie wenig gemeinsam. Inwieweit ein solches Theaterstück eine allgemein-römische Stimmungslage widerspiegeln konnte, ist die Frage.

Über den Inhalt der Praetexta *Clastidium* besteht seit jeher Einigkeit: Es geht um eine Heldentat, die M. Claudius Marcellus, der nachmalige Eroberer von Syrakus, im Jahre 222, im ersten seiner insgesamt fünf Konsulate vollbracht hatte. Der Historiker Livius hat das Ereignis in seinem 20. Buch geschildert, das leider verloren ist. Immerhin vermittelt die Periocha den Eindruck, daß das Hauptverdienst am Keltensieg Marcellus zukam.<sup>32</sup> Einen farbigen Bericht von dem Treffen gibt Plutarch, *Marc.* 6,5-7,5. Es gelang dem verwegenen Husarentyp Marcellus hauptsächlich mit seiner Reiterei ein zahlenmäßig überlegenes Reiterkontingent der Insubrer zu besiegen, die das südlich des oberen Po gelegene Clastidium (heute: Casteggio) belagerten. Dabei tötete er ihren König Vertomarus (*Virdomarus*) im Zweikampf und nahm ihm die Rüstung als die *spolia opima* ab, eine Heldentat, wie sie in der Königszeit der Legende nach dem Gründer Romulus gegenüber dem König Acro von Caenina und zu Beginn der Republik dem Konsul A. Cornelius Cossus (428) gegenüber dem Veienterkönig Lars Tolumnius gelungen war.<sup>33</sup> Auf diese beiden Vorgänger läßt Plutarch den Marcellus ausdrücklich Bezug nehmen (*Marc.* 7,4). Nach seinem heroischen Sieg eilte Marcellus unverzüglich nach dem weiter im Norden gelegenen Mediolanum (Mailand), kam dem bedrängten Mitkonsul Cn. Cornelius Scipio Calvus zur Hilfe und bewirkte die Eroberung Mediolanums. Ein großartiger Triumph über die Insubrer war der Lohn für Marcellus – nicht aber für seinen Mitkonsul Cornelius Scipio Calvus, der leer ausging. Roms Volk erlebte bei Marcellus' Triumph die riesigen gefangenen Gallier, die spektakulär

<sup>32</sup> *Galli Transalpini, qui in Italia inruerant, caesi sunt. eo bello populum Romanum sui Latiniq[ue] nominis octingenta milia armatorum habuisse <Fabius> dicit. exercitibus Romanis tunc primum trans Padum ductis Galli Insubres aliquot proelis fusi in deditionem venerunt. M. Claudius Marcellus consul occiso Gallorum Insubrium duce Vertomaro opima spolia retulit.*

<sup>33</sup> Die beiden Erzählungen bei Livius 1,10,4-7 (ohne Nennung des Namens Acro) und 4,19f. Zur Erläuterung R.M. Ogilvie im Kommentar. Die Überlieferung von Cossus gilt als (im Prinzip) verläßlich und war zweifellos auch schon 222 bekannt.

läre Präsentation der *spolia opima* auf dem Triumphwagen, auf dem der Triumphator das Tropaion trug, das mit der eroberten Rüstung des getöteten feindlichen Feldherrn Vertomarus ausgestattet war, erlebte das glanzvolle Paradien des Heeres, die Soldatengesänge auf Iuppiter Feretrius und auf Marcellus und erlebte schließlich die Weihung der *spolia opima* an den Gott, wie dies alles von Plutarch, *Marc.* 8 plastisch dargestellt wird.

Eine andere Sichtweise als Plutarch hat Polybios, der Freund des jüngeren Scipio. Zwar schildert er ebenfalls den Reitererfolg des Marcellus, aber er verliert kein Wort über den Zweikampf des Konsuls mit dem Gallierführsten und die Gewinnung der *spolia opima*. Das Ende des langjährigen Keltentriebs wird bei Polybios 2,34,11-35,1 auch nicht etwa durch Marcellus, sondern seinen Kollegen Cn. Cornelius Scipio Calvus, den anderen Konsul des Jahres 222, herbeigeführt, den Onkel des großen Africanus. Polybios zufolge war es Scipio Calvus, der Mediolanum eroberte, und zwar, nachdem er durch sein entschlossenes Eingreifen die schon halb geschlagenen Römer zum siegreichen Widerstand bewegt hatte. Nicht etwa der Sieg von Clastidium, sondern die Einnahme Mediolanums nötigte nach Polybios die Insubrer dazu, sich den Römern auf Gnade und Ungnade zu ergeben. Es ist unübersehbar, daß Polybios gegenüber dem bei Plutarch vorliegenden Bericht die Rolle des nachmaligen Triumphators Marcellus bei der kriegscheidenden Eroberung Mediolanums zurückdrängt. Der Leser des Polybios muß den Eindruck gewinnen, daß eher Scipio Calvus einen Anspruch auf den Triumph gehabt hätte als gerade Marcellus. Es ist nur folgerichtig, daß der Triumph des letzteren überhaupt nicht erwähnt wird.

Die dem Marcellus wenig freundliche Geschichtsversion, die sich bei Polybios findet, stammt mit hoher Wahrscheinlichkeit aus Fabius Pictor. Dieser früheste der römischen Historiker ist nicht nur ein Zeitgenosse des Marcellus, sondern er hat auch persönlich mindestens im Jahr 225 am Gallierkrieg teilgenommen. In seinem Geschichtswerk, das jedenfalls bis zum Jahre 217 reichte, hat Fabius Pictor diesen Krieg gewiß bis zur Beendigung im Jahre 222 geschildert, und Polybios, der den Fabius Pictor nachweislich benutzt hat, wird gerade für die Geschichte der Gallierkriege auf ihn zurückgegriffen haben.<sup>34</sup> Umgekehrt kann dann die andersartige Darstellung, die Plutarch von Marcellus' Heldentat gibt und die im Prinzip so schon bei Livius stand, nicht von Fabius Pictor herrühren. Aber auf späterer Erfinnung

<sup>34</sup> Benützung Pictors durch Polybios: Fabius Pictor, FGrHist 809 T 6; F 18; 21. Persönliche Teilnahme Pictors am Gallierkrieg: FGrHist 809 F 19b; 19c. Daß Polybios „wahrscheinlich die ganze Darstellung der gallischen Kriege bis zum Jahr 222“, „dem Fabius entnommen“ hat, ist schon im 19. Jahrhundert in mehreren Untersuchungen dargelegt worden; vgl. Schanz / Hosius 1927, 173. Die Zurücksetzung des M. Claudius Marcellus paßt gut zu dem „Haß gegen die Claudier“, den Alföldi bei Fabius Pictor erkannt hat (1977, 154-159).

dung beruht der detaillierte Bericht Plutarchs schwerlich. In letzter Instanz steht hinter ihm offenbar die Familientradition der Claudii Marcelli, die ihren ersten literarischen Ausdruck in der Naevianischen Praetexta *Clastidium* gefunden hat. Dieses Drama hob offenbar nicht eine allgemein anerkannte Leistung auf den Schild, sondern diente vielmehr gentilizischer Propaganda.<sup>35</sup>

Die Hochschätzung, mit der etwa Cicero von dem großen Marcellus spricht, darf ja nicht darüber hinwegtäuschen, daß Marcellus zu seinen Lebzeiten keineswegs unumstritten war.<sup>36</sup> Seine militärischen Erfolge, die 212 in der Einnahme von Syrakus gipfelten, verschafften ihm keinen zweiten Triumph, sondern nur eine Ovation. Daß dabei innenpolitische Gegner am Werk waren, liegt auf der Hand. Sie werden es auch gewesen sein, die mit Hilfe der Priester lange Zeit die Erfüllung eines Gelübdes hintertrieben, das Marcellus bei *Clastidium* gemacht hatte, Liv. 27,25,7: *cum bello Gallico ad Clastidium aedem Honori et Virtuti vorisset, dedicatio eius a pontificibus impediatur, quod negabant unam cellam amplius quam uni deo recte dedicari*. [Als er im Krieg gegen die Gallier bei *Clastidium* einen Tempel für Ehre und Tapferkeit gelobt hatte, da wurde dessen Einweihung von den Priestern verhindert, weil sie sagten, eine einzige Kapelle könne nicht mehr als einem einzigen Gott ordnungsgemäß geweiht werden.] Notgedrungen begann Marcellus mit der Errichtung eines Sonderraums für die *Virtus* (alles nach Liv. 27,25,7-9), anscheinend kurz vor 208. Aber erst sein gleichnamiger Sohn M. Claudius Marcellus konnte im Jahre 205 die zusätzlich errichtete *aedes Virtutis* einweihen, wie in Liv. 29,11,13 zu lesen ist: *aedem Virtutis eo anno ad portam Capenam M. Marcellus dedicavit septimo decimo anno, postquam a patre eius primo consulatu vota in Gallia ad Clastidium fuerat*. [Den Tempel der Tapferkeit weihte in diesem Jahr bei der Porta Capena M. Marcellus ein, im siebzehnten Jahr, nachdem der Tempel von seinem Vater in seinem ersten Konsulat in Gallien bei *Clastidium* in einem Gelübde versprochen worden war.]<sup>37</sup> Der Vater Marcellus war zu diesem Zeitpunkt bereits drei Jahre lang tot.

<sup>35</sup> Das galt auch für die wenigen späteren Praetextae mit zeitgenössischen Themen. Interessante Darlegungen dazu bei Flower 1995, 187-190.

<sup>36</sup> Vgl. schon Münzer 1899, hier etwa 2750; 2752. Weiteres bei Scullard 1951, 51-74. Für eine Orientierung über die geschichtlichen Daten nützlich ist Seibert 1993. Allerdings befaßt sich Seibert entsprechend seinem Thema kaum mit der römischen Innenpolitik.

<sup>37</sup> Nach Cic. *nat. deor.* 2,61 hätte schon im Jahre 233 Q. Fabius Maximus Cunctator ein *templum Honoris* geweiht, welches viel später M. Marcellus erneuert hätte: *vides Virtutis templum, vides Honoris a M. Marcello renovatum, quod multis ante annis erat bello Ligustico a Q. Maximo dedicatum*. Der hier genannte M. Marcellus wird mit dem Konsul von 222 identifiziert. Aber es ist zu merkwürdig, daß der Angehörige der Claudii Marcelli (f), der von dem 203 gestorbenen Q. Fabius Maximus überdies um einige Jahre überlebt wurde, einen Tempel wiederhergestellt haben soll, den dieser immer noch quicklebendige Fabier (f) eingeweiht hatte. Vielleicht ist Cicero hier eine Verwechslung unterlaufen. Jedenfalls war die *aedes Honoris et Virtutis* in späterer Zeit

Wann und in welchem Zusammenhang die Tragödie *Clastidium* auf die Bühne gebracht wurde, ist für die Frage des Honorars nicht grundlegend wichtig, aber nicht völlig belanglos. Damit die Darstellung kurz gehalten wird, sollen im folgenden nur zwei besonders interessante Möglichkeiten gegeneinander abgewogen werden: die fast klassisch zu nennende Datierung auf das Jahr von Marcellus' Tod, auf 208,<sup>38</sup> und die vielleicht erst ein einziges Mal ernsthaft erwogene Datierung auf das Jahr der postumen Einweihung der *aedes Virtutis*, auf 205.<sup>39</sup>

Der alte Haudegen Marcellus, das „Schwert Roms“, hatte im Jahre 208 ein unruhliches Ende gefunden. Er war in diesem seinem letzten Konsulat bei Petelia in einen Hinterhalt Hannibals hineingeritten und dabei nicht nur selbst umgekommen, sondern hatte empfindliche Verluste verschuldet, unter anderem den Tod des Militärtribunen A. Manlius. Auch Marcellus' gleichnamiger Sohn, der spätere Vollender der *aedes Virtutis*, wurde verletzt und mußte fliehen (Liv. 27,26,1-27,10). Der Leichnam des Konsuls Marcellus wurde – nach der zuverlässigsten Überlieferung – von Hannibal verbrannt und jedenfalls nicht in Rom bestattet.<sup>40</sup> Die Geschichtsschreibung preist das Ende des großen Helden keineswegs als einen Tod für das Vaterland, sondern spart nicht mit Kritik. Fast noch mild ist Polybios 10,32,7, wenn er urteilt, daß Marcellus sich wie ein erfahrungsloser Anfänger und nicht wie ein Feldherr eingesetzt habe (*ἀκακώτερον ἢ στρατηγικώτερον αὐτῷ χρησάμενος*). Erheblich schärfer formuliert Livius, aber insofern ganz ähnlich wie Polybios, als auch er dem Marcellus attestiert, er habe als Feldherr völlig versagt, 27,27,11: *mors Marcelli cum alioqui miserabilis fuit, tum quod nec pro aetate – iam enim maior sexaginta annis erat – neque pro veteris prudentia ducis tam improvide se collegamque et prope totam rem publicam in praecipua dederat*. [Der Tod des Marcellus war schon in sonstiger Hinsicht erbärmlich, dann aber besonders deshalb, weil er weder im Einklang mit seinem Alter – er war nämlich schon über 60 Jahre alt – noch im Einklang mit der Voraussicht eines alten Feldherrn so unvorsichtig sich, seinen Kollegen und fast den ganzen Staat ins Verderben gerissen hatte.] Die zeitgenössische Reaktion muß großenteils ähnlich gewesen sein.

offenkundig das private Ruhmesmal der Claudii Marcelli. M. Claudius Marcellus (cos. I 166, II 155, III 152), der Enkel des großen Marcellus, ließ vor ihr drei Statuen, eine seines Großvaters, eine seines Vaters, des cos. 196, und eine von sich selbst aufstellen, offenbar auf einer einzigen Basis. Die Inschrift lautete lakonisch: *III Marcelli novies cos.* (Ascon. Cic. *Ps.* 44).

<sup>38</sup> Dafür beispielsweise schon Leo 1913, 89 Anm. 2, dies unter Hinweis auf ältere gleichartige Votiven von Otto Ribbeck und Friedrich Marx; Fraenkel 1935, 627. Als eine der letzten Änderungen innerhalb der deutschsprachigen Literatur etwa Petersmann / Petersmann 1991, 274. Die Argumente bewegen sich anscheinend immer im Allgemeinen.

<sup>39</sup> So vor einigen Jahren mit knapper Argumentation Flower 1995, 183f.

<sup>40</sup> Liv. 27,28,1: *Hannibal ... Marcelli corpus sepelit*. Plutarch, *Marc.* 30 ist unzuverlässig.

Als Marcellus' Sohn M. Claudius Marcellus, seinerseits bei Petelia verwundet und in die Flucht geschlagen, für seinen Vater die Todesfeierlichkeiten veranstaltete, da verfügte er jedenfalls nicht über den Leichnam des Toten, sehr wahrscheinlich nicht einmal über seine Asche. Das war eine erbärmliche Situation, die es schwer machte, die Verdienste des unruhlich gefallenen Vaters hell erstrahlen zu lassen. Nach Liv. 27,27,13 hat Coelius Antipater behauptet, er habe die *laudatio filii, qui rei gestae interfuerit* [Lobrede des Sohnes, der bei dem Ereignis dabeigewesen sei], benutzt, er habe außerdem aber noch eigene Nachforschungen angestellt. Die Livianische Wendung *qui rei gestae interfuerit* wird mindestens inhaltlich aus Antipater stammen, und dieser seinerseits dürfte die Selbstausgabe des Redners („ich war selbst bei dem Treffen, in dem mein Vater gefallen ist“) referiert haben. Das Ende des großen Marcellus kann in der *laudatio* nur glorifizierend dargestellt worden sein, als heroischer Tod für das Vaterland.<sup>41</sup> Geglaubt haben das dem Redner, der seinerseits bei Petelia geflohen war, wohl nicht viele Zuhörer, und auch die Nachwelt verhielt sich skeptisch. Charakteristischerweise hat Antipater gegenüber diesen an sich aus bester Quelle stammenden Informationen Zurückhaltung bewahrt.

Aber nicht nur für den Inhalt der *laudatio* ist das Zeugnis Antipaters wichtig, sondern auch für deren Verbreitung. Zweifellos hat der Sohn Marcellus seine rühmende Ansprache nicht im Familienarchiv verschwinden lassen, sondern sie durch Abschriften bekannt gemacht, um dem Gerede entgegenzutreten, sein Vater habe sich zum Schluß als völlig unfähiger General erwiesen. Es war ja nichts Unerhörtes, wenn versucht wurde, über die unmittelbare Zuhörerschaft der *laudatio funebres* hinaus auch ein Lesepublikum zu erreichen. Vorangegangen war schon Q. Caecilius Metellus mit der Publikation der Leichenrede, die er 221 auf seinen Vater L. Caecilius Metellus (cos. 251, 247) gehalten hatte. Kurz nach der *laudatio filii* für den großen Marcellus veröffentlichte Q. Fabius Maximus, der berühmte Cunctator, die Gedenkrede auf seinen gleichnamigen Sohn (cos. 213), der zwischen 207 und 203 gestorben war.<sup>42</sup> Wie eine solche Publikation vonstatten ging, kann im Prinzip wohl durch einen dreihundert Jahre späteren Vorgang veranschaulicht werden, den Plinius, *epist.* 4,7,2 schildert: Als der Redner M. Aquilius Regulus seinen Sohn verloren hatte, begnügte er sich nicht damit, eine von ihm selbst verfaßte Biographie des Toten vor einer

<sup>41</sup> Den apologetischen Charakter der Totenrede des Sohnes Marcellus betont auch Kierdorf 1980, 108.

<sup>42</sup> Zur Publikation der Leichenreden auf L. Caecilius Metellus und auf den Sohn Q. Fabius Maximus Kierdorf 1980, 12, 14 (Metellus) und 83 (Q. Fabius). Vielleicht darf man der *laudatio funebres* für Marcellus die Angabe zuweisen, daß Marcellus 39mal im Feld gekämpft habe (Plin. *nat.* 7,92).

großen Zuhörerschaft vorzutragen. Vielmehr ließ er darüber hinaus das Buch tausendmal kopieren, die Kopien in ganz Italien und den Provinzen verteilen und veranlaßte, daß es einer der Decurionen (offenbar der Municipien, deren Patron er war) der jeweiligen Stadtbevölkerung vorlas. Ganz so große Anstrengungen brauchen für das Ende des 3. Jh.s v. Chr. freilich nicht angenommen zu werden. Vielleicht war es eher eine Art Versendung von Sonderdrucken an Bekannte.

Hätte nun ein Bühnenstück *Clastidium* nicht prächtig zur Apologetik des Sohnes Marcellus gepaßt?<sup>43</sup> So mag es aus der Ferne scheinen, aber bei näherem Hinsehen fällt eine bejahende Antwort schwer. Die Erinnerung an die Heldentat von Clastidium hätte notwendig auf die peinliche Tatsache aufmerksam gemacht, daß die 222 von Marcellus durch Gelübde versprochene *aedes Virtutis* immer noch nicht eingeweiht war. Zusätzlich wäre ins Bewußtsein gehoben worden, daß Marcellus im Laufe der Jahre leider gar nichts hinzugelernt hatte, *ἀκκώτερον ἢ στρατηγικώτερον αὐτῷ χρησάμενος*, wie Polybios sagt. Denn die Katastrophe von 208 war durch ein Husarenstück verursacht, das dem des Jahres 222 nicht unähnlich war – nur daß Marcellus seinerzeit mit seiner verwegenen Angriffslust gegenüber den Galliern einen glänzenden Erfolg erzielen konnte. Aber Hannibal war ein anderer Gegner als die Insubrer, und Marcellus war älter geworden. Endlich bedenke man, wie sich vor dem Hintergrund der römischen Verluste bei Petelia der einzige aus der Praetexta *Clastidium* erhaltene Vers ausgemacht hätte, *praet. 2 R. 3: vita inseputa laetus, in patriam rediit* [Froh über ein nicht beerdigtes (dem Tode entkommenes) Leben, in das Vaterland zurückkehrend].<sup>44</sup> Wie Hohn hätte dies in aller Ohren geklungen, gleichgültig, ob das Subjekt des Satzes Marcellus war oder, wie es wohl besser ist, sein Heer (*miles, exercitus, eques* usw.), vielleicht im Triumphzug. Und dann noch die Formulierung *vita inseputa!* Dies gerade in der Totenfeier für Marcellus, der klägerweise gerade nicht in Rom bestattet wurde, weil er selbst versagt hatte und sein Sohn nicht einmal den Leichnam des Vaters hatte bergen können! Wie leicht wären solche Klippen zu umschiffen gewesen, wenn die Praetexta ein anderes Thema und einen anderen Titel gehabt hätte: *Syracusae*. Eine solche Praetexta hätte auch nicht ein Bravourstück in einem halbvergessenen Krieg auf der Bühne präsentiert, sondern Marcellus' größte militärische Tat, die überdies dem gegenwärtigen Krieg entstammte

<sup>43</sup> Eine Liste der Theaterspiele, die bei *Indi funebres* stattfanden, gibt Taylor 1937, 299f. Vor dem Todesjahr des Marcellus ist allerdings nur ein Zeugnis vorhanden: für das Jahr 216, bei Livius 23,30,15.

<sup>44</sup> Man kann auch anders interpretieren, etwa so: *vita inseputa, laetus, in patriam rediit*. Oder auch so: *vita inseputa, laetus in patriam rediit*. Die Editoren pflegen auf jede Interpunktion zu verzichten, womit sie natürlich keinen Fehler machen.

und allen frisch im Gedächtnis war. Sollte dem jungen M. Claudius Marcellus und dem Cn. Naevius nicht zuzutrauen sein, daß sie an die glorreiche Einnahme von Syrakus dachten, wenn sie denn schon den großen Marcellus in einer Praetexta wiedererstehen lassen wollten? Daß sie den grotesken Versuch unternahmen, den Ehrenschild des Gefallenen ausgerechnet mit einer Praetexta *Clastidium* aufzupolieren, will dagegen gar nicht einleuchten.

Die Wunden des jungen Marcellus verheilten, und nachdem sich des alten Marcellus tödlicher Leichtsinns von 208 als militärisch folgenlos herausgestellt hatte, konnten die Zeitgenossen wieder mehr den Sieger von Syrakus in seinem gesamten heldenhaften Wirken würdigen. Das ungefähr wird die Stimmungslage im Jahre 205 gewesen sein, als endlich die *aedes Virtutis* eingeweiht wurde, die der große Marcellus im Jahre 222 anläßlich seines Sieges bei Clastidium gelobt hatte. Aber wer wußte im Jahre 205 noch, was der Anlaß der Tempelweihe war? Die heroische Tat, die M. Marcellus vor 17 Jahren in seinem ersten Konsulat vollbracht hatte, war durch das ungeheure Geschehen der Hannibalischen Kriege für das allgemeine Bewußtsein gewiß schon in den Hintergrund getreten. Worum es bei dem Weiheakt ging, mußte also im Jahre 205 der Öffentlichkeit Roms nachhaltig vermittelt werden. Heutzutage würden bei einem solchen Anlaß Festreden gehalten oder auch die verschiedenen Medien eingeschaltet werden, aber Rom hatte solche Möglichkeiten nicht. Geradezu zwingend ergab sich also für den Sohn M. Marcellus die Notwendigkeit, nach einem publizistischen Mittel zu suchen, die Erinnerung an die Heldentat von Clastidium neu zu beleben. Es ist schwer zu sehen, wie dies anders als eben mit einem Schauspiel hätte geschehen können.

Einiges kam noch hinzu. Just in den Jahren 206/205 begann der etwa dreißigjährige P. Cornelius Scipio, der nachmalige Africanus, alles zu überstrahlen, ein Vertreter also eben jener Corneli Scipiones, deren Familienmitglied Cn. Cornelius Scipio Calvus seinerzeit im Jahre 222 von seinem Mitkonsul Marcellus in den Schatten gestellt worden war. Aber im Jahre 205 waren es die Claudii Marcelli, die gegenüber den Corneli Scipiones in wesenlosem Scheine versanken. Denn Ende 206 oder Anfang 205 war ja Scipio nach der Beendigung des iberischen Krieges mit unerhörter Beute triumphal nach Rom zurückgekehrt und wurde unter überwältigender Wahlbeteiligung zum Konsul gewählt. In ihm glaubte Rom den zukünftigen Bezwinger Karthagos zu haben, und Scipio selbst tat alles, diesen Glauben zu nähren. Wie sollte M. Claudius Marcellus in dieser Situation nicht versucht haben, den verlöschenden Ruhm seines Vaters erneut zum Leuchten zu bringen? Und noch etwas mußte den jungen M. Claudius Marcellus anregen, im Jahre 205 nach Kräften auf sich aufmerksam zu machen: seine Ämterlaufbahn. Im nächsten Jahr 204 war er Volkstribun (Liv. 29,20,11),

was eben bedeutet, daß er sich für dieses Amt im Jahre 205 beworben haben muß. Scipio hatte erstmals in seiner Aedilität gezeigt, wie Spiele der Karriere dienstbar gemacht werden konnten. Dem jungen Marcellus war diese offizielle Möglichkeit im Jahre 205 nicht gegeben, wohl aber konnte er die Einweihung der *aedes Virtutis* zur Selbstdarstellung nutzen. In diese Situation fügt sich die Praetexta *Clastidium* aufs beste ein.

Falls die voranstehenden Überlegungen das Richtige treffen, dann muß der Sohn Marcellus dem bekannten Dramatiker Naevius einen entsprechenden Auftrag erteilt haben, als sich die Fertigstellung der *aedes Virtutis* und damit die Erfüllung des alten Gelübdes abzeichnete. Die Frage drängt sich auf, ob Naevius nicht schon vorher – vielleicht kurze Zeit vorher – die Praetexta *Romulus* auf die Bühne gebracht hatte, ein literarischer Durchbruch, der den Ausgangspunkt für eine noch stärkere Annäherung an römische Realität bilden konnte. Es ist zu schade, daß darüber keine Sicherheit zu gewinnen ist. Für alle Zeit wird auch unbekannt bleiben, ob nicht Naevius mit seinem *Romulus* im Jahre 207 ein Gegenstück zu dem Jungfrauenchor schaffen wollte, mit dem der alte Livius Andronicus endgültig nationale Statur gewonnen hatte. Einigermassen zuversichtlich darf man jedoch annehmen, daß der Auftraggeber Marcellus den Dichter Naevius mit Informationen über die Details der weit zurückliegenden Heldentat seines Vaters versorgt hat. Die Manuskriptrolle aber wird in das Eigentum des Sohnes Marcellus übergegangen sein. Naevius hat dem gern zugestimmt, da er zweifellos nicht erwartete, die Propaganda für die Claudii Marcelli jemals bei Spielen des Festkalenders plazieren zu können. Dagegen mochte der Sohn Marcellus immerhin die Möglichkeit erwägen, die Praetexta noch einmal bei geeignetem Anlaß aufführen zu lassen. Vor allem aber brauchte er das Manuskript, um durch die Verteilung von Kopien den Ruhm seines Vaters zu verbreiten, wie er zuvor schon die 208 gesprochene *laudatio* verteilt hatte.<sup>45</sup> In dieser schriftlichen Form ist die Praetexta *Clastidium* zur Grundlage der geschichtlichen Tradition geworden, auf die die Plutarchische Erzählung zurückgeht, die ja im Gegensatz zu Fabius Pictor / Polybios das Geschehen von Clastidium zu einer strategischen Großtat des Marcellus hochstilisiert.

Die Besonderheit der Praetexta *Clastidium* schlug sich also auch in einem besonderen Kontrakt nieder, durch den der Käufer das Tragödien-Buch, das der Dichter nie mehr verwenden konnte, erwarb. Das war etwas Neues, und in ungewöhnlicher Höhe wird sich auch der Kaufpreis erhoben haben.

<sup>45</sup> Die famose Praetexta, mit der sich viel später L. Cornelius Balbus im Jahre 43 v. Chr. in Spanien selbst beweihräucherte, hätte Cicero von Cornelius Gallus zum Lesen bekommen können (Asin. ap. Cic. *fam.* 10,32,5). Anscheinend hat Balbus sein Elaborat im Freundeskreis verteilt.

Zwar erreichte er gewiß nicht die eine Million Sesterzen, die viel später, im Jahre 29 v. Chr., dem Varius Rufus von Caesar-Oktavian für den *Thyestes* geschenkt werden sollte, aber mehr als die üblichen paar tausend Sesterzen für eine normale Uraufführung erhielt Naevius sicherlich.

Es gibt zu denken, daß sich Naevius im Jahre 205, am Ende seiner Karriere, in den Dienst eines der großen Herren Roms begab, nachdem er anscheinend zuvor drei Jahrzehnte hindurch als freier Theaterdichter und Prinzipal gewirkt hatte. Vielleicht hat den Altbewordenen einfach das Geld gelockt, mit dem die drohende Altersarmut abgewehrt oder gemildert werden konnte. Überdies erinnert man sich unwillkürlich daran, daß nach manchen Indizien gerade ein Jahr zuvor, also 206, der Konsul Q. Caecilius Metellus die Einkkerkerung des Naevius veranlaßt hatte, gekränkt durch den bekannten erhaltenen Senar: *fato Metelli Romae fuit consules* [Aufgrund Orakelspruchs werden die Meteller in Rom Konsuln.] (Ps.-Ascon., p. 215, 16–18 St.). Sollten dem Dichter damals die Machtverhältnisse in Rom erstmals so recht klar geworden und die Wünschbarkeit eines Patrons aufgegangen sein? Die Meinungen darüber werden auseinandergehen, je nachdem, wie man die biographische Überlieferung einschätzt.

Alterität oder Identität gegenüber dem attischen Drama? Lassen wir die oft schon hervorgehobene Divergenz beiseite, daß Andronicus ebenso wie Naevius sowohl Tragödien als auch Komödien schrieben und daß solche Versatilität dem attischen Drama fremd war. Richten wir vielmehr das Augenmerk auf Naevius' Drama *Clastidium*, das älteste Auftragsstück. Vom klassischen griechischen Drama ist derartiges weit entfernt. Man hat geglaubt, die zeitgeschichtlichen *Perser* des Aischylos als prinzipiell ähnliche Erscheinung deuten und als literarischen Ausgangspunkt für die Praetexta *Clastidium* heranziehen zu können.<sup>46</sup> Aber die Alterität ist unverkennbar. Das griechische Drama diente eben nicht einer um politisches Ansehen ringenden Familie. Viel eher gibt es eine Art struktureller Identität zur Munifizenz, mit der hellenistische Herrscher laudatorische Dichtung bedachten. Berühmt ist die stattliche Belohnung, die Alexander der Große seinem (angeblich) schlechten poetischen Panegyriker Choirilos von Samos zukommen ließ.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> So Petersmann / Petersmann 1991, 270–284. Aber es ist schon fraglich, ob Naevius die Aischyloischen *Perser* oder ein anderes Stück des ältesten der drei großen attischen Tragiker jemals in der Hand gehabt hat. Ihm stand doch nicht eine wohl ausgestattete Seminarbibliothek zur Verfügung. Falls er aber das Stück gelesen haben sollte, dann spielte für ihn die *Perser*-Handlung in einer fernen griechischen Vergangenheit, die mit der römischen Gegenwart seiner Tage überhaupt nichts zu tun hatte. Man kann natürlich strukturelle Analogien in der Beziehung zweier alter Autoren zu ihrer jeweiligen Gegenwart finden. Das bedeutet aber nicht, daß sich der jüngere dieser beiden Autoren einer solchen strukturellen Analogie bewußt war. Als Bewußtseins-element existiert eine solche Analogie vielmehr zunächst nur im Kopf des modernen Interpreten.

<sup>47</sup> Hor. *epist.* 2.1.222f. Testimontiensammlung: Lloyd-Jones / Parsons 1983, Nr. 333.

Zugleich aber ist die Praetexta *Clastidium* der Beginn einer langen Reihe römischer Dichtung, die sich in den Dienst führender Politiker stellte, bis diese verschiedenen Traditionsflüsse in die Kaiserpanegyrik einmündeten. Das mag der Interpret als Denaturierung von Literatur mißbilligen. Für die lebenden Dichter hatte diese Funktionalisierung der Dichtung einen großen Vorteil: Sie brachte ihnen Geld ein.

### Literaturverzeichnis

- von Albrecht, M.: Geschichte der römischen Literatur von Andronicus bis Boëthius. Mit Berücksichtigung ihrer Bedeutung für die Neuzeit. Band 1, München <sup>2</sup>1994.
- Alföldi, A.: Das frühe Rom und die Latiner, Darmstadt 1977 (urspr. engl.: *Early Rome and the Latins*, Ann Arbor 1965 [Jerome Lectures. Seventh Series]).
- Bernstein, F.: *Ludi publici*. Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung der öffentlichen Spiele im republikanischen Rom, Stuttgart 1998 (Historia-Einzelschr. 119).
- Brockmeyer, N.: Antike Sklaverei, Darmstadt 1979 (Erträge der Forschung 116).
- Cancik, H.: Die republikanische Tragödie, in: E. Lefèvre (Hg.): Das römische Drama, Darmstadt 1978 (Grundriß der Literaturgeschichten nach Gattungen), 308–347.
- Cavallaro, M.A.: *Spese e spettacoli*. Aspetti economici-strutturali degli spettacoli nella Roma giulia-claudia, Bonn 1984 (Antiquitas, Reihe 1, Band 34).
- Flower, H.I.: *Fabulae Praetextae* in Context: When were Plays on Contemporary Subjects Performed in Republican Rome?, CQ 45, 1995, 170–190.
- Fraenkel, E.: Livius (10a), RE Suppl. V (1931) 598–607.
- : Naevius (2), RE Suppl. VI (1935) 622–640.
- Gilula, D.: How rich was Terence?, SCI 8–9, 1985–88, 74–78.
- Kierdorf, W.: *Laudatio funebris*. Interpretationen und Untersuchungen zur Entwicklung der römischen Leichenrede, Meisenheim am Glan 1980 (Beitr. zur klass. Phil. 106).
- Kroll, W.: Die Kultur der ciceronischen Zeit. Erster und zweiter Teil, Leipzig 1933 (Das Erbe der Alten. 2. Reihe, Hef 22II u. XXIII) (= Darmstadt 1963).
- Latte, K.: Römische Religionsgeschichte, München 1960 (HbAW 5,4).

- Lebek, W.D.: Moneymaking on the Roman Stage, in: W.J. Slater (ed.): Roman Theater and Society. E. Togo Salmon Papers I, Ann Arbor 1996, 29–48.
- Lefèvre, E.: Versuch einer Typologie des römischen Dramas, in: E. Lefèvre (Hg.): Das römische Drama, Darmstadt 1978 (Grundriß der Literaturgeschichte nach Gattungen), 1–90.
- Leo, F.: Geschichte der römischen Literatur. I. Die archaische Literatur, Berlin 1913 (= Darmstadt 1967).
- Leppin, H.: Histrionen. Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstlern im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Principats, Bonn 1992 (Antiquitas, Reihe 1, Band 41).
- Lloyd-Jones, H. / Parsons, P.: Supplementum Hellenisticum, Berlin / New York 1983 (Texte und Kommentare 11).
- Marx, F.: Naevius, Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philol.-hist. Kl. 63. Band, 1911, 39–82 (= Aufsätze zur frühlateinischen Dichtung. Mit einem Vorwort v. H. Herter, Hildesheim 1969, 1–44).
- Mattingly, H.B.: The Date of Livius Andronicus, CQ 51, 1957, 159–163.
- : The first period of Plautine revival, Latomus 19, 1960, 230–252.
- Münzer, F.: Claudius (220), RE III 2 (1899) 2738–2755.
- Ogilvie, R.M.: A commentary on Livy. Books 1–5, Oxford 1965.
- Petersmann, H. / Petersmann, A.: Republikanische Zeit I. Poesie, Stuttgart 1991 (Die römische Literatur in Text und Darstellung. Band 1; RUB 8066).
- Schanz, M. / Hosius, C.: Geschichte der römischen Literatur bis zum Gesetzgebungswerk des Kaisers Justinian. Erster Teil. Die römische Literatur in der Zeit der Republik, München 1927 (HbAW 8,1).
- Schmidt, P.L.: Naevius III, KIPauly III (1969), 1560–1561.
- Scullard, H.H.: Roman Politics 220–150 B.C., Oxford 1951.
- Seibert, J.: Hannibal, Darmstadt 1993.
- Suerbaum, W.: Untersuchungen zur Selbstdarstellung älterer römischer Dichter. Livius Andronicus, Naevius, Ennius, Hildesheim 1968 (Spudasmata 19).
- Taylor, L.R.: The Opportunities for Dramatic Performances in the Time of Plautus and Terence, TAPhA 68, 1937, 284–304.
- Zwierlein, O.: Zur Kritik und Exegese des Plautus IV. Bacchides, Mainz 1992 (AAWM 1992, 4).

## Der Orestes-Mythos in der lateinischen archaischen Tragödie und im politisch-religiösen Zusammenhang der römischen Republik

Maria Raffaella Petaccia (Roma)

Der Mythos der Pelopiden hatte seit Beginn der Aufführungen tragischer Werke großen Erfolg auf der römischen Bühne. Die Ereignisse um die Gestalt des Orestes, der die letzte Phase der Sage beherrscht, lassen sich in einigen Fragmenten folgender Tragödien wiederfinden: *Aegisthus* und *Hermiona* von Livius Andronicus; *Iphigenia* von Naevius; *Eumenides* von Ennius; *Chryses*, *Dulorestes* und *Hermiona* von Pacuvius; *Aegisthus*, *Agamemnonidae* und *Eriogona* von Accius. Einem Zeugnis des Diomedes läßt sich außerdem entnehmen, daß Pacuvius eine Tragödie verfaßt hatte, die einfach das *nomen* des Helden trug: *Orestes*.<sup>1</sup>

Über den *Aegisthus* von Livius Andronicus sind sich die Wissenschaftler uneins: Erzählt die Handlung den Mord an Agamemnon durch Aigisthos und Klytaimestra (wie im *Agamemnon* von Aischylos) oder den Mord an Aigisthos und Klytaimestra durch Orestes, der dadurch den Mord an seinem Vater rächt (wie in den *Choephoron* des Aischylos)? Besonders interessant ist ein Fragment *ex incertis fabulis*,<sup>2</sup> das die Worte wiedergibt, die Klytaimestra an den Sohn richtet, bevor dieser sie tötet – unleugbar stimmen diese mit Aischyl. *Choeph.* 896ff. überein. Daß das Fragment dem *Aegisthus* zugewiesen wurde, wertet die Hypothese auf, nach der diese Tragödie doch die Rache des Orestes erzählt; das Fragment könnte dennoch zu einer anderen Livius-Tragödie gehören, deren Titel wir nicht kennen und die den Muttermord von Orestes behandelt.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> GL I,490. Zur Rekonstruktion der Handlungen und der Vorbilder vgl. Ribbeck 1875; 1897; Warmington 1935–1936; Mette 1964. Für Livius Andronicus, Naevius, Ennius vgl. Traglia 1986; für Livius Andronicus vgl. Carratello 1979; für Naevius vgl. Marmorale 1950; für Ennius vgl. Vahlen 1903 und Jocelyn 1967; für Pacuvius vgl. D'Anna 1967; für Accius vgl. D'Antò 1980 und Dangel 1995.

<sup>2</sup> Livius Andronicus 38 R.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Vgl. Barigazzi 1950, 125f.; Terzaghi 1924–1925, 660ff.; Aricò 1979, 5ff. Die *Choephoron* des Aischylos, die *Elektra* von Sophokles und die *Elektra* von Euripides stellen die Bezugspunkte der lateinischen Tragödien des archaischen Zeitalters dar, die die Rache des Orestes darstellen, wenngleich die mangelnde Übereinstimmung mit griechischen Vorbildern es in einigen Fällen (vor allem beim *Dulorestes* von Pacuvius) erlaubt, von einer neuen Schöpfung oder einer freien

IDENTITÄTEN UND ALTERITÄTEN

Herausgegeben  
von

Hans-Joachim Gehrke Monika Fludernik  
Hermann Schwengel

BAND 3

ALTERTUMSWISSENSCHAFTLICHE REIHE

BAND 1

Identität und Alterität  
in der  
frühromischen Tragödie

Herausgegeben von

Gesine Manuwald

---

PB 119

95

ERGON VERLAG

ERGON VERLAG