

Livius Andronicus und die Anverwandlung des hellenistischen Dramas in Rom

Jürgen Blänsdorf (Mainz)

Die Überlieferung über Livius Andronicus und seine Dramen, mag sie auch noch so fragmentarisch sein, reizt wegen der besonderen Situation, in der sich die römische Kultur am Ende des Ersten Punischen Krieges befand, zu einer Untersuchung unter dem Gesichtspunkt von Identität und Alterität. Denn gerade in den Anfangsstadien einer Dichtung, die sich unter dem überlegenen Vorbild einer anderen Literatur entwickelte, konnten die eigenen Texttraditionen nicht ganz aufgegeben und die fremden Muster nicht unverändert übernommen werden. Die neu geschaffenen Werke erhielten, auch wenn die Anteile beider Traditionen noch erkennbar sind, ihre eigene, wiederum traditionsschaffende Identität.

Wenn die heutige Literaturwissenschaft nicht mehr an die geniale, voraussetzungslose Tat einer einzelnen Dichterpersönlichkeit glauben kann, die die poetische Tradition, genauer gesagt: ein Bündel stilistischer und metrischer Konventionen für viele Dichtergenerationen schafft, so muß sie die sog. Geburtsstunde des römischen Dramas im Jahre 240 v. Chr. aus ihrer punktuellen Begrenztheit lösen. Die Übernahme einer fremden Hochkultur, ihrer Sprache und Literatur und ihrer kulturellen Einrichtungen, ist ein zu jeder Zeit langwieriger und vielschichtiger Prozeß. Für die erste Aufführung einer griechischen Tragödie und einer griechischen Komödie am höchsten römischen Götterfest, den *ludi magni*, ein Jahr nach dem siegreichen Ende des Ersten Punischen Krieges kann die gern als Grund angeführte Bekanntschaft des römischen Militärs mit dem Theaterwesen der Magna Graecia und Siziliens im Ersten Punischen Krieg – so Konrat Ziegler¹ und viele andere – keine ausreichende Grundlage und Motivation gewesen sein. Ziegler hatte sogar das Überwiegen der Tragödien, und besonders solcher aus klassischer Zeit, aus dem Programm der sizilischen Theater erklären wollen, dem sich auch der aus dem komödienbegeisterten Tarent stammende Livius Andronicus gebeugt habe. Doch abgesehen davon, daß ein Theaterbesuch der römischen Legionäre nicht bezeugt und auch nicht wahrscheinlich ist, da dies noch im Zweiten Punischen Krieg als ungehörig galt, wie die Anzeige Scipios durch Cato beim römischen Senat bezeugt,

¹ Ziegler 1937, hier 1968f.

dürften die sonst als Liebhaber von Zirkusspielen geltenden Legionäre wohl nicht gerade während des Krieges zu Freunden von Tragödienaufführungen, noch dazu solchen in griechischer Sprache, geworden sein.

Das erste Friedensjahr hätte auch wohl allenfalls zu dem aktuellen Entschluß ausgereicht, aus diesem Anlaß griechische Dramen aufzuführen und die organisatorischen Vorkehrungen zu treffen. Aber kein Dichter, weder ein muttersprachlicher noch erst recht ein fremder, hätte in dieser Frist zwei Dramen aufführungsgerecht übersetzen können, wenn nicht die geistigen Voraussetzungen seit geraumer Zeit dafür vorbereitet waren und wenigstens Ansätze einer geeigneten Kunstsprache und Metrik zu Gebote standen.

Die Übernahme und Anverwandlung des hellenistischen Dramas ist auf dem Hintergrund jahrhundertelanger Kontakte Roms mit der griechischen Staatenwelt, ihrer Wirtschaft, Religion und Literatur zu sehen.² Die griechischen Göttermythen wurden dem jungen Gemeinwesen aus der Magna Graecia und auf dem Umwege der etruskischen Kultur vermittelt. Griechische Götterkulte waren schon ganz früh in die römische Religion aufgenommen worden, die Dioskuren und der Apollokult seit dem 6. Jh. (der Apollo-Tempel wurde im Jahre 433 gelobt), Aesculapius seit dem 5. Jh., um nur die frühesten zu nennen.³ Das römische Recht, das um die Mitte des 5. Jh.s fixiert wurde, weist so detaillierte Übereinstimmungen mit Rechtsatzungen dorischer Staaten und Athen auf, daß die von der römischen Annalistik überlieferte Konsultation des attischen Rechts der historischen Wirklichkeit sehr nahekommen dürfte. Diplomatische Beziehungen führte der expansive Kleinstaat Rom, der seit dem 4. Jh. auf dem Wege zur italischen Schlüsselmacht war, zu den griechischen Staaten Süditaliens, des griechischen Mutterlandes, Kleinasien und bald auch der Levante. Daß auch die Handelsbeziehungen seit der frühesten Zeit der Urbanisation Roms florierten, zeigen die reichen griechischen Funde in den ältesten Siedlungsschichten Roms und seiner weiteren Umgebung. Mit der griechischen Kultur und Zivilisation verbreitete sich auch die griechische Sprache, die die lateinische in den Bereichen Recht, Handel, Technik und Luxus bereicherte.⁴ Es ist angesichts dieser Fülle wirtschaftlicher, politischer und kultureller Beziehungen nicht abwegig, auch eine Kenntnis des griechischen Theaters anzunehmen. Denn Neapel, mit dem Rom seit 338 oder 335 verbündet war, Kyme und Rhegion besaßen seit dem 4. Jh. Theater und örtliche Theatervereine, die Διονύσου τεχνῖται; mit Tarent, dessen Theaterfreudigkeit sprichwörtlich war, hatte Rom seit 303 v. Chr. ein Bündnis. Ein römischer

² Bernstein 1998, Kap. IV 1 B; Gentili 1977, 89-95; Rawson 1989.

³ Radke 1987, 31ff.

⁴ Grimal 1953, 46-51; Traglia 1986, 11f.

Gesandter hielt 281 in Tarent eine Volksrede in griechischer Sprache.⁵ Zu Sizilien waren kurz vor dem Ersten Punischen Krieg, durch den Friedensvertrag von 263/262 v. Chr. mit Hieron II. von Syrakus, Beziehungen aufgenommen worden. Auch italische Gemeinwesen, die unter griechischem Kultureinfluß standen, pflegten das Schauspiel und begannen im dritten Jahrhundert mit Theaterbauten. Rom hatte um die Mitte des 3. Jh.s die Fremdheit des Anderen, die in H.R. Jauss' Begriff der Alterität enthalten ist, längst überwunden.⁶ Bezeichnend ist schon bei Livius Andronicus die Verwendung einer griechischen Erweiterung des Sophokleischen Originaltitels zu *Aiæx mastigophorus*.

Livius Andronicus selbst dürfte, wenn man der heute allgemein akzeptierten Varronischen Chronologie folgt,⁷ fast drei Jahrzehnte – gerechnet von der Eroberung oder Kapitulation Tarents 275 bzw. 272 v. Chr. – in Rom gelebt haben, bevor er den Auftrag des Senats zur Übersetzung und Einstudierung griechischer Dramen erhielt.

Als Gründe für die Priorität der Dramenübertragungen wurde angeführt, daß sich der gebürtige Grieche und von seiner Heimat her mit dem Drama sicher vertraute Livius Andronicus zuerst die der gesprochenen Sprache nähere Stillage des Dramas aneignete, bevor er die archaisierende Kunstsprache der Epen-Übertragung wagen konnte.⁸ Auch die bald folgende Neubearbeitung derselben Dramenvorlagen (oder zumindest derselben Dramenstoffe) durch seine Nachfolger Ennius, Pacuvius und Accius, das Fehlen des Livius Andronicus im Kanon des Volcacius Sedigitus und Ciceros abschätziges Urteil: *Livianae fabulae non satis dignae, quae iterum legantur*⁹ lassen auf künstlerisch noch unvollkommene Versuche im Bereich des Dramas schließen.¹⁰

Aber welche Leistung kultureller Vermittlung kann es gewesen sein, die ihn dem Senat für die repräsentative Aufgabe des Jahres 240 v. Chr. empfahl?¹¹ Livius Andronicus wirkte als γραμματικός, d.h. als Erklärer und Übersetzer griechischer Dichtung und entsprechend der Tradition griechischer Philologie und Pädagogik zuallererst Homers. Diese Tätigkeit wird am Anfang seines Wirkens in Rom gestanden haben. Genügte aber diese

⁵ App. *Samn.* 7; Dion. Hal. *ant.* 19,7.

⁶ Jauss 1977, 14f.

⁷ Mette 1964, 41-46; Perna 1978, 9-20; Suerbaum 1968, 2 mit Anm. 2, 297-299; Verrusio 1977, Teil 1; nur Marconi 1966 versucht, die Chronologie des Accius wieder zu Ehren zu bringen. Mattingly 1957 vertritt eine besonders frühe Datierung (Geburt um 300, Tod um 215 v. Chr.).

⁸ Carratello 1979, 45f.; Traglia 1986, 19.

⁹ Cic. *Brut.* 71.

¹⁰ Aber die klassische Stilkritik tadelte auch noch den späten Livius Andronicus, vgl. Liv. 27,37,13 über den Hymnus von 207 v. Chr.

¹¹ Gruen 1990, 79-91; Knoche 1958, 324; Perna 1978, 28-40; Waszink 1972, 874, 889f.

doch eher auf einen kleinen Kreis beschränkte Tätigkeit eines γραμματικός, um ihn den Konsuln, die damals noch für die Abhaltung der *Iudi Romani* verantwortlich waren,¹² bekannt zu machen? Gerade die sprachliche, genauer gesagt: die poetische Leistung in der neu erlernten lateinischen Sprache muß dokumentiert gewesen sein. Dafür kommt, da der Hymnus des Jahres 249 ihm nicht zugeschrieben werden kann¹³ – und außerdem kämen wir für diesen staatlichen Auftrag in einen ähnlichen Erklärungszwang – nur die *Odyssee*-Übersetzung in Frage. Die *Odusia* dürfte also deutlich vor diesem angeblichen Anfangspunkt der römischen Literatur in Rom bekannt geworden sein.

Wenn also die Stildifferenz zwischen dem Sprechstil der Dramen und dem Kunststil des Epos¹⁴ nicht aus einer individuellen Stilentwicklung erklärt werden müßte, bietet sich eher die Übernahme der Stildifferenz der Originale an. Dies führt über die von F. Leo gepriesene Übersetzerleistung des Livius Andronicus hinaus auf eine noch größere Meisterschaft der Sprachbeherrschung und ein an philologischer Tätigkeit geschultes Stilbewußtsein. Ähnlich ist Ennius verfahren: er verwendete die homerisierende Sprache seiner *Annales* nur selten in seinen Tragödien; die Gattungsdifferenz erklärt ausreichend die Stildifferenz der übertragenen Werke; eine Stilentwicklung ist daraus nicht abzulesen.

Aber auch wenn die Differenz zwischen seiner epischen und seiner dramatischen Sprache zu einem beträchtlichen Teil aus derjenigen der griechischen Vorlagen und deren Vortragsart im lateinischen Medium – der getragenen Rezitationsweise des epischen Saturniers und der beweglicheren, auf sofortige Verständlichkeit angewiesenen der Bühnensprache – zu erklären ist, muß ein weiterer Grund in dem verschiedenen Grad der Möglichkeit liegen, auf einheimische Traditionen zurückzugreifen. Der Stil des Epos konnte auf einer alten italischen Tradition epischen Erzählens oder sonstiger feierlicher Rede aufbauen. In dieser Gattung war eine grundlegende Romanisierung von Sprache, Stil und Metrum möglich. Zwar konnte sich Livius Andronicus auch im Drama des Erbes der nach Livius 7,2 bereits langen Tradition eines vorliterarischen Improvisationsgenres bedienen. Der trochäische Septenar in der Sonderform des *versus quadratus*¹⁵ wurde offenbar lange vor 240 v. Chr. für szenische und nicht-szenische Verse benutzt; auch die Berücksichtigung des Wortakzents und die bekannten metrischen Veränderungen, die Livius Andronicus gegenüber den Regeln der griechischen Sprechverse zuließ, lassen auf den Einfluß heimischer Verspraxis bei

¹² Bernstein 1998, 51ff.

¹³ So allgemein gegen Cichorius 1922 und Mattingly 1957.

¹⁴ Fraenkel 1931, 605.

¹⁵ Zu Form und Verwendung vgl. Gerick 1996.

der Adaptation des griechischen Dramas schließen.¹⁶ Nur so und nicht allein durch die einsame Entscheidung eines πρώτος εὐρετής läßt sich erklären, daß dann auch die Nachfolger bis in spätrepublikanische Zeit die gleichen Regeln weiterbenutzten. Für die Gleichheit der Metrik in Tragödie und Komödie gibt es keine ausschließliche Begründung: sowohl eine einheitliche italische Praxis für das ernste und das lustige Bühnengenre wie die gleichzeitige Einführung der beiden griechischen Gattungen, die keine Zeit für Sonderentwicklungen zuließ, lassen sich anführen.

Aber die einheimischen Traditionen reichen für die Erklärung der altrepublikanischen Verspraxis nicht aus. Denn schon Livius Andronicus beschränkte den trochäischen Septenar nicht auf den Sondertypus des *versus quadratus* und verwendete – dem Fragmentbestand nach zu urteilen – etwa genau so häufig den iambischen Senar, für den sich bisher keine italische oder römische Tradition wahrscheinlich machen ließ. Dabei folgte er weitgehend der griechischen Zäsurenpraxis, und vor allem benutzte er in dem einzigen Bruchstück eines lyrischen *canticum*, das überliefert ist, drei Versen des *Equos Troianus*, ein rein griechisches Maß, Kretiker, allerdings in stichischer Verwendung, die dort nicht üblich war.¹⁷ Es bestätigt sich eine oft gemachte Beobachtung: indem eine Kultur Elemente einer anderen rezipiert, verändert sie nicht nur sich, sondern auch die andere.

Die Methoden seiner Anverwandlung des griechischen Dramas sollen nun noch in zwei Bereichen interpretatorisch nachgewiesen werden: 1. in Sprache und Stil, deren Interpretation eine eigenartige Verbindung griechischer mit lateinischen Stilmitteln ergibt, und 2. in der Wahl der Stoffe und der poetischen Vorlagen.

1) Die Interpretation der wenigen Tragödienfragmente¹⁸ zeigt, daß das Ergebnis nicht einheitlich ist. Der Stil des Livius Andronicus ist zwar als archaisch, aber nicht als schmucklos, sondern als teilweise hochartifizuell zu beschreiben.¹⁹ Für die Übersetzung der griechischen Sprechvers-Typen stand ihm nicht nur das gehobene Latein seiner Zeit zu Gebote, sondern auch die altererbten Stilmittel feierlicher italischer Textgattungen ebenso

¹⁶ Drexlers (1942) Andeutung, daß Livius Andronicus nicht der Schöpfer des römischen Dramenverses ist, wird von Fuchs 1947, 176f. bestätigt; zur Metrik Mette 1964, 46–48.

¹⁷ Gentili 1977, 3–60 macht wieder starke Argumente für die Herleitung der römischen *cantica* von der hellenistischen Aufführungspraxis geltend. – Ob die mit μετροποιί abwechselnden Hexameter aus einem Chorlied der *Ino* echt sind, wie Waszink 1972 vermutet, ist zweifelhaft, vgl. Erasmi 1975, 275–279. Das völlige Fehlen archaischer Sprach- und Stilformen spricht für spätere Erfindung oder fehlerhafte Zuschreibung (*Livius* statt *Laevius*).

¹⁸ Carratello 1979, 57ff.; Erasmi 1975, 231–296; Perna 1978, 75–105.

¹⁹ Erasmi 1975, v.a. 415–435; Meillet 1938.

wie die poetische Figuration der griechischen Vorlagen.²⁰ Umgangssprachlich schmucklos sind:

Ajax I: *mirum videtur, quod sit factum iam diu* (15 R.³),
Danae: *etiam mimitas? mitte ea, quae tua sunt magis quam mea* (19 R.³).

Geradezu drastisch ist *Tereus IV: limare caput* (29 R.³). Juristische Sprache klingt an in *Achilles: pretium pro noxa dabis* (1 R.³). Altertümlich klang vielleicht schon zu seiner Zeit das nur für seine Tragödien überlieferte *ocris* für *mons* (*inc. fab. III-V* [32–35 R.³]). Zum altitalischen Stil feierlicher Rede gehören die Alliterationen, z.B.

Andromeda: *confluges ubi conventu campum ...* (18 R.³),

besonders in paarweise gereihter Form wie:

Achilles: *tum tu pretium pro noxa ...* (1 R.³)

oder in kunstvollem Chiasmus:

Aegisthus II: *ludens ad cantum classem lustratur* (6 R.³),

und die Reihung mehrerer Attribute in:

Aegisthus II: *tum autem lascivum Nerei simum pecus
 ludens* (5–6 R.³)

und in dem ebenfalls in archaischer Weise syntaktisch überladenen Fragment:

Aegisthus VII: *ipsus se in terram saucius fligit cadens* (12 R.³).

Das berühmte *canticum*-Fragment aus dem *Equos Troianus* ist das bekannteste Beispiel für die Verschmelzung griechischer mit römischen Elementen:

Equos Troianus: *da mihi hasce opes
 quas peto, quas precor,
 porrige, opitula.* (20–22 R.³)

Das Metrum ist griechisch, seine Verwendung und der Sprachstil sind römisch: die drei Zeilen weisen die aus feierlicher Sprache italischen Gepräges entwickelten Synonymreihungen in alliterierenden Kurzkola auf.²¹ Ein vielleicht sogar von Livius Andronicus geprägter Neologismus ist *optabilis* mit dem im späteren Tragikerstil beliebten Suffixmorphem *-bilis*.

Die Kürze der Fragmente erlaubt sonst wenige Beobachtungen zum Stil. Der griechischen Tragikersprache entlehnt sind die lyrischen Periphrasen wie *Aegisthus II: Nerei simum pecus* (5 R.³) für Delphine, *inc. fab. I: florem*

²⁰ Fraenkel 1931, 602.

²¹ Vgl. Rostagni 1956; Waszink 1972.

Liberi (30 R.³) mit Synekdoche und Metonymie für Wein (griech. *ἄνθος οἴνου* enthält keine Metonymie).²² Kunstvoll figuriert ist auch *inc. fab. VIII: lacteam immulgens opem* (38 R.³) für das Stillen eines Kindes. Im einzigen Satz, der einen direkten Vergleich mit der griechischen Vorlage erlaubt, *Aiast Mastigophorus II* (16–17 R.³) mit Sophokles, *Aias* 1266f., hat Livius Andronicus aus dem situationsbezogenen Kontext eine kontextfreie Sentenz herausgelöst, die Begrifflichkeit durch Engstellung der wichtigsten Wörter hervorgehoben und die Antithese in einen zugesetzten Naturvergleich gekleidet:

Aiast mast. I: *mirum videtur, quod sit factum iam diu?* (15 R.³)
 II: *praestatur virtuti laus, set gelu multo ocius
 vento tabescit.* (16–17 R.³)

(Soph. *Ai.* 1266f.: *φεῦ, τοῦ θανάτου ὡς ταχεῖά τις βροτοῖς / χάρις διαρρεῖ*)

Mariotti erkennt hier die gleichen Tendenzen wie in der *Odyssee*-Übertragung.²³ Sprache und Stil des Livius Andronicus enthalten also vielfältige Ebenen: von der zeitgenössischen Umgangssprache über stilistische Archaismen und eigene Neologismen bis zu griechischen Poetizismen. Eigenes und Fremdes sind bereits untrennbar verbunden.

2) Eine rezipierende Kultur zeigt ihre besonderen Interessen in der Auswahl der Stoffe und Anliegen der fremden Vorbilder. Wohl liegt die Vermutung nahe, daß der römische Senat und speziell die spielgebenden Beamten auf die Wahl der Stücke Einfluß genommen hätten, noch dazu in einem historischen Augenblick, in dem sich Rom als neue Hegemonialmacht im italischen und recht weitgehend auch im griechischen Raum präsentierte und mit der Übernahme einer griechischen Institution zeigen wollte, daß der junge Staat auch kulturell der griechischen Welt zugehören beanspruchte. Da freilich die historische Überlieferung über die Absichten des Magistrats fehlt, müssen für die Wahl der Stücke wenigstens drei weitere mögliche Faktoren erwogen werden:

1) Die Spielpläne der hellenistischen Bühnen dieser Zeit enthielten sowohl klassische wie hellenistische Dramen bzw. hellenistische Bearbeitungen klassischer Dramen. Unter diesem Gesichtspunkt scheint die von den römischen Dramatikern auch nach Livius Andronicus getroffene Auswahl den Handschriftenfundus griechischer Bühnen Italiens und nicht eine römische Vorliebe widerzuspiegeln.²⁴

²² Meillet 1938 und Marouzeau 1946 beobachteten trotz *inc. fab. I: anc(u)lare* und *carchesia* (30 R.³) keine lexikalischen Gräzismen. Außerdem machen sich die griechischen Vorlagen im poetischen Stil bemerkbar.

²³ Mariotti 1952, 52f.; vgl. Traina 1970, 22.

²⁴ Schon Rosner 1970 gab zu bedenken, daß neben den klassischen Dramatikern auch hellenistische Vorlagen in Frage kommen.

2) Eine Vorliebe für Mythen mit besonderem Bezug auf Italien und Rom, also besonders den Troja-Zyklus, wird fast in der gesamten Sekundärliteratur als leitendes Prinzip der Auswahl der Vorlagen angenommen.²⁵ Aber entgegen den Versuchen, aus dem Auftreten jeder Person, die in der *Ilias* erwähnt ist, die Zugehörigkeit zum Troja-Komplex und damit ein besonderes römisches Interesse zu konstruieren,²⁶ muß im Blick auf die Tragödienhandlungen festgehalten werden, daß dies genaugenommen nur auf vier Tragödien zutrifft. Nach der Reihenfolge der Ereignisse sind es: der *Achilles*, der die Deidamia-Episode in Skyros behandelt, der *Equos Troianus*,²⁷ der *Ajax mastigophorus* und der *Aegisthus*. Aber die *Hermiona*, das Drama um den Kampf des Neoptolemos und des Orestes um ihre Braut, kann nicht mehr dem Geschehen um Troia, das die Römer aus nationalen Gründen interessierte, zugerechnet werden. Vergebens sucht man ein Drama, in dem Odysseus, Aeneas oder andere griechische oder trojanische Helden, die während der Irrfahrten in das westliche Mittelmeer verschlagen wurden, hätten auftreten können.²⁸ Die anderen vier Dramen, *Andromeda*,²⁹ *Antiopa*,³⁰ *Ino* – sofern es ein solches Drama des Livius Andronicus gab – und *Tereus* haben nicht den geringsten Bezug auf Rom, Italien oder auch nur das westliche Mittelmeer. Die Auswahl läßt also auch unter diesem Gesichtspunkt keine Besonderheit gegenüber irgendeinem Corpus griechischer Tragödien erkennen.

3) Politische Gründe: Erich S. Gruen³¹ bestreitet mit guten Gründen eine aristokratische Kontrolle über das Theater. Denn mit prosopographischem Material zeigt er, daß kein signifikanter Zusammenhang zwischen der Abhaltung von Spielen und der folgenden magistratischen Karriere zu erweisen ist. Aber selbst wenn der Magistrat Einfluß auf das Theater nahm: in welche Richtung hätte dieser gehen können? Zwei Möglichkeiten sind zu erwägen: die politische Beeinflussung und die moralische Belehrung.

Tragödien politischen Gehalts waren in den Corpora der Klassiker durchaus zu finden. Doch Livius Andronicus hat nicht zu ihnen gegriffen. Anders als bei Ennius und Accius findet sich unter den Stoffen seiner 9 (10) fragmentarisch bekannten Tragödien keiner, der in der Epoche nach dem

²⁵ Zu den griechischen Vorlagen Mette 1964, 48–50.

²⁶ Die *communis opinio* seit Ribbeck 1875; vgl. auch Rosner 1970, 6; Grimal 1953, 75f. kommt auf 8 der 9 (10) Tragödien, die zum trojanischen oder im weitesten Sinne zum italischen Sagenzyklus gehören. Ausgenommen von dieser Rom-Zentriertheit ist also nur der *Tereus*.

²⁷ Zu den möglichen griechischen Vorlagen des *Equos Troianus* vgl. Erasmi 1975, 262–269.

²⁸ Über den Bezug der *Danae* auf Rom s. den Beitrag von E. Lefèvre in diesem Band.

²⁹ Zur Abhängigkeit der lateinischen *Andromeda*-Bearbeitungen von Sophokles bzw. Euripides s. Klimek-Winter 1993, 317–321.

³⁰ Zur Identifikation des *Antiopa*-Fragments s. Mette 1964, 49.

³¹ 1992, 183–222.

Ersten Punischen Krieg irgendwie brisant sein könnte. F. Bernstein nimmt eine erzieherische Absicht an. Aber abgesehen davon, daß jedes Drama zur Kenntnis von Mensch und Welt beitragen kann, ist in den Dramen des Livius Andronicus eine besondere pädagogische oder moralische Tendenz nicht erkennbar. Auch hier ändert sich das Bild im nächsten Jahrhundert mit der Auswahl aufklärerischer Themen seitens des Ennius.

4) Thematische Interessen: Unter den uns noch faßbaren Tragödien des Livius Andronicus bilden die Dramen der Leidenschaft die größte Gruppe. Fast alle Dramen geben Anlaß zu hohem Pathos des Leids und der Raserei oder des Wahnsinns (*Ajax*, *Andromeda*, *Danae*, *Ino*, *Tereus*): *Ino* ist das grausige Drama einer durch Götterzorn im Wahnsinn zugrundegehenden Familie. Im *Tereus* wurde die brutale Vergewaltigung der Philomele erzählt, die Handlung führte zur noch grausigeren Rache. Auslöser furchtbarer Rache ist die Liebe auch in der *Hermiona*. *Hermiona*, Tochter des Menelaos und der Helena, ist mit Neoptolemos verlobt. Aber weil dieser einen Sohn, Anc(h)ialos, von Andromacha hatte, verlobte Menelaos seine Tochter dem Orestes. Als Neoptolemos seine Braut zurückforderte und erhielt, wurde er von Orestes beim Opfer in Delphi ermordet.³² Aber auch in *Achilles*, *Andromeda*, *Antiopa* und *Danae* sind Liebeskonflikte dramatischer Handlungsanstoß. Ein Schicksalsdrama war dem Stoff nach der *Equos Troianus*, bot aber wohl auch Gelegenheit zu spektakulärer Bühnenaktion. In den an Wundertaten reichen Zyklus um Perseus führen *Danae* und *Andromeda*. In der *Danae* führte eine Liebschaft Iuppiters zur Katastrophe, der Verstoßung der unschuldigen Danae durch ihre Eltern und ihre Aussetzung auf dem Meere. Ihr Sohn Perseus befreit die an den Felsen geschmiedete Andromeda; die griechische Vorlage, das gleichnamige Stück des Euripides, wurde durch ein bewegendes Klagelied der leidenden Frau eröffnet. Das Schicksal einer von Iuppiter geschwängerten, von ihren Eltern verstoßenen und erst im letzten Augenblick vor der Eifersucht einer anderen Frau geretteten Frau stellte die *Antiopa* nach der berühmten Vorlage des Euripides dar. Menschliche Leiden und Leidenschaften, die Erfahrung der Hinfälligkeit des Glücks und der Gefährdung der Existenz sind die Gehalte, die das griechische Drama dem römischen Publikum zu vermitteln vermochte.

Während im Unterschied zu den späteren Praetextae ein nationaler Bezug der Tragödien für den Zuschauer nur durch eine Rahmeninformation vermittelt werden konnte, steht der mit dem griechischen Mythos und seiner dramatischen Verarbeitung gegebene Gehalt im Mittelpunkt des Bühnengeschehens. Wie wenig der institutionelle Rahmen der *ludi publici* für den Gehalt der Dramen bedeutete, zeigt der Mangel an religiösem Ge-

³² Zu Sagenvarianten Erasmi 1975, 270–274.

halt trotz der Einbindung der Dramenaufführungen in die staatlichen Götterfeste. Eine eigentlich politische Bekundung seitens der Dichter oder der Zuschauer wie in der späten Republik und der frühen Kaiserzeit ist für das 3. Jh. v. Chr. nicht bezeugt und auch wenig wahrscheinlich. Es entsprach viel eher römischem Staatsverständnis und der Praxis der Magistrate, zu verhindern, daß bei der ja argwöhnisch beobachteten Zusammenkunft größerer Zuschauermengen die Versuchung entstand, außerhalb der für die politische Willensbildung bestimmten Gremien Politik zu machen. Man konnte das griechische Theater wollen, ohne es wie in Athen zur Volksversammlung zu machen. Der fast zwei Jahrhunderte hindurch praktizierte jährliche Abriß der Theaterbauten beleuchtet deutlich genug die Befürchtungen des Senats.

Literaturverzeichnis

- Bernstein, F.: *Ludi publici*. Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung der öffentlichen Spiele im republikanischen Rom Stuttgart 1998 (Historia-Einzelschr. 119).
- Broccia, G.: Ricerche su Livio Andronico epico, Padova 1974 (Univ. di Macerata, Pubbl. Fac. di Lett. e filos. III).
- Büchner, K.: Livius und die erste künstlerische Übersetzung der europäischen Kultur, SO 54, 1979, 37–70 (geht nur auf die *Oduvia* ein).
- Carratello, U.: Livio Andronico, Rom 1979.
- Cichorius, C.: Staatliche Menschenopfer, in: C. Cichorius: Römische Studien. Historisches, Epigraphisches, Literargeschichtliches aus vier Jahrzehnten Roms, Leipzig / Berlin 1922, 7–21.
- Drexler, H.: Der Anfang der römischen Literatur, in: H. Berve (Hg.): Das Neue Bild der Antike II, Rom / Leipzig 1942, 64–84.
- Erasmii, G.: Studies on the language of Livius Andronicus, Diss. Ann Arbor 1975.
- Fraenkel, E.: Livius (10a), RE Suppl. V (1931) 598–607.
- Fuchs, H.: Rückschau und Ausblick im Arbeitsbereich der lateinischen Philologie, MH 4, 1947, 147–198.
- Gentili, B.: Lo spettacolo nel mondo antico, Teatro ellenistico e teatro romano arcaico, Rom / Bari 1977 (engl.: Theatrical performances in the ancient world. Hellenistic and early Roman theatre, Amsterdam / Uithoorn 1979 [London Studies in Classical Philology 2]).

- Gerick, Th.: Der *versus quadratus* bei Plautus und seine volkstümliche Tradition, Tübingen 1996 (ScriptOralia 85, Reihe A: Altertumswiss. Reihe, Bd. 21).
- Grimal, P.: Le siècle des Scipions. Rome et l'hellénisme au temps des guerres puniques, Paris 1953.
- Gruen, E.S.: Studies in Greek Culture and Roman Policy, Leiden / New York / Kopenhagen / Köln 1990 (Cincinnati Classical Studies. New Series. Vol. VII).
- : Culture and National Identity in Republican Rome, Ithaca (N.Y.) 1992.
- Guthke, K.S.: Der Blick in die Fremde. Das Ich und das andere in der Literatur, Tübingen / Basel 2000 (Edition Patmos 3).
- Jauss, H.R.: Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur, München 1977.
- Klimek-Winter, R.: Andromedatragödien. Sophokles, Euripides, Livius Andronicus, Ennius, Accius, Stuttgart 1993.
- Knoche, U.: Über die Aneignung griechischer Poesie im älteren Rom, Gymnasium 65, 1958, 321–340.
- Lenchantin de Gubernatis, M. (ed.): Livii Andronici fragmenta, Turin 1937.
- Leo, F.: Geschichte der römischen Literatur. I. Die archaische Literatur, Berlin 1913 (= Darmstadt 1967).
- Marconi, G.: La cronologia di Livio Andronico, MAL ser. 8, XII, 2, 1966, 125–213.
- Mariotti, S. (ed.): Livio Andronico e la traduzione artistica. Saggio critico ed edizione di frammenti dell'Odissea, Mailand 1952 (Pubbl. dell'Univ. di Urbino, Lett. e Filos. I).
- Marouzeau, J.: Traité de stylistique appliquée au Latin, Paris 1946.
- Mattingly, H.B.: The date of Livius Andronicus, CQ 51, 1957, 159–163.
- Meillet, A.: Esquisse d'une histoire de la langue latine, Paris 1938.
- Mette, H.J.: Die Römische Tragödie und die Neufunde zur Griechischen Tragödie (insbesondere für die Jahre 1945–1964), Lustrum 9, 1964, 5–211.
- Perna, R.: Livio Andronico, Bari 1978.
- Radke, G.: Zur Entwicklung der Gottesvorstellung und der Gottesverehrung in Rom, Darmstadt 1987.
- Raible, W.: Alterität und Identität, in: B. Schlieben-Lange (Hg.): Alterität, Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 110, 1998, 7–22 (anthropologische Grundlagen).
- Rawson, E.: Roman Tradition and the Greek World, in: CAH VIII: Rome and the Mediterranean to 133 B.C., Cambridge 1989, 422–476.
- Ribbeck, O.: Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik, Leipzig 1875 (ND, mit einem Vorwort von W.-H. Friedrich, Hildesheim 1968).

- Rosner, H.: Die Stoffwahl in der römischen Tragödie, Diss. Innsbruck 1970 (zu Livius Andronicus 3–12).
- Rostagni, A.: Equos Troianus sive de veterum Romanorum fabula ex Hellenisticis expressa, in: A. Rostagni: *Scritti Minori* II 2, Turin 1956, 3–22.
- Suerbaum, W.: Untersuchungen zur Selbstdarstellung älterer römischer Dichter. Livius Andronicus, Naevius, Ennius, Hildesheim 1968 (Spudasmata 19).
- Traglia, A.: Problemi di letteratura latina arcaica. I – Livio Andronico, C&S 19, Nr. 74, 1980, 57–66 (nicht erreichbar).
- (ed.): *Poeti latini arcaici I: Livio Andronico, Nevio, Ennio*, Turin 1986 (Classici latini).
- : Einleitung zu: *Poeti latini arcaici I: Livio Andronico, Nevio, Ennio*, Turin 1986 (zu Livius Andronicus 9–21).
- Traina, A.: *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Rom 1970 (nur zur *Odusia*).
- Verrusio, M.: *Livio Andronico e la sua traduzione dell'Odissea Omerica*, Rom 1977 (Philologica 6).
- Waszink, J.H.: *Zum Anfangsstadium der römischen Literatur*, ANRW I.2, Berlin / New York 1972, 868–927.
- Ziegler, K.: *Tragoedia*, RE VI A 2 (1937) 1899–2075.

Der römische Sieg bei Clastidium und die zeitgeschichtliche Praetexta des Naevius

Dietmar Kienast
zum 22. August 2000

Frank Bernstein (Mainz)

Als Phrynichos die *Einnahme von Milet*, die *Μιλήτου ἄλωσις*, inszenierte und damit, soweit wir wissen, die Zeitgeschichte zum ersten Mal auf die Bühne holte, waren die Athener tief ergriffen und weinten ob des großen Unglücks. Der Dichter wurde mit einer Geldstrafe von 1000 Drachmen belegt, niemand durfte das Stück erneut aufführen.¹ Nach den Maßstäben unseres Kulturbetriebs war dies zweifellos ein großer Erfolg. Anders jedoch als in Athen hat es sich in Rom zugetragen: Als nämlich Cn. Naevius das Drama ernst und römischen Inhalts, die *fabula praetexta*, in Rom einführte und neben der mythhistorischen Frühzeit eben auch die jüngere Vergangenheit zu einem würdigen Gegenstand der Bühne erhob, ist es ganz offensichtlich zu keinem Eklat gekommen, im Gegenteil: Naevius dürfte sogar großen Eindruck gemacht haben.

Bedauerlicherweise sind von seinen Praetexten nur dürftige Bruchstücke erhalten.² Überdies ist lediglich ein Drama zeitgeschichtlichen Inhalts bekannt. Unter dem Werktitel *Clastidium* hat uns Varro zwei Fragmente überliefert,³ wobei sich fr. 1 auf ein Wort beschränkt: *vitulantes*, fr. 2 zumindest aus einem iambischen Senar besteht: *vita insepulta laetus in patriam redux*.

¹ Hdt. 6,21,2.

² Vgl. die Fragmentsammlungen: Ribbeck ¹1897, 321–323; Warnington 1936, 136–139; Marmorale ²1950, 202f.; Klotz 1953, 359f.; Pedrolì 1954, 67f.; De Durante 1966, 48–51; Traglia 1986, 208f. – Der interessante Versuch von Alfonsi 1967, eine weitere Naevianische Praetexta zu erschließen, hat wenig Zustimmung gefunden. Vgl. etwa Waszink 1972, 926; Zehnacker 1983, 36f.

³ Naev. praet. fr. I = 1 R.³ = I fr. 1 Marmorale² = trag. 53 Traglia = Varro, *ling.* 7,107: *multa apud poetas reliqua esse verba quorum origines possint dici, non dubito, ut apud N<a>evium in <A>esia mucro gladii 'lingula' a lingua; in Clastidio 'vitulantes' a Vitula; ...; Naev. praet. fr. II = 2 R.³ = I fr. 2 Marmorale² = trag. 54 Traglia = Varro, *ling.* 9,78: *nam ut signa quae non habent caput [et] aut aliquam aliam partem, nihil[h]o minus in reliquis membris eorum esse possunt analogiae, sic in vocabulis casuum possunt item fieri ac reponi quod aberit, ubi patietur natura et consuetudo: quod nonnumquam apud poetas invenimus factum, ut in hoc apud N<a>evium in Clastidio: 'vita insepulta laetus in patriam redux'.* – Der von Ps.-Ascon. Cic. *Verr.* 1,10,29, p. 215 Stangl, bezeugte und in seiner Deutung nach wie vor umstrittene Vers: *fato Metelli Romae fiunt consules* (s. nur Gruen 1990, 96–100, und Goldberg 1995, 33–36, mit der umfangreichen Litera-*

IDENTITÄTEN UND ALTERITÄTEN

Herausgegeben
von

Hans-Joachim Gehrke Monika Fludernik
Hermann Schwengel

BAND 3

ALTERTUMSWISSENSCHAFTLICHE REIHE

BAND 1

ERGON VERLAG

Identität und Alterität in der frührömischen Tragödie

Herausgegeben von

Gesine Manuwald

PB019

95

ERGON VERLAG