

D. Schlußfolgerungen und Hypothesen

Pacuvius erhält bei Cicero bekanntlich als Vertreter der Gattung Tragödie das Prädikat *summus tragicus poeta* (*opt. gen.* 2 [test. B 8 D'Anna]). Eine solche uneingeschränkte Wertschätzung des literarischen Werks des Pacuvius findet sich unter den antiken Urteilen nur bei Cicero. Allerdings ist aus den Testimonien erkennbar, daß Pacuvius, obwohl er an verschiedenen Stellen zusammen mit Accius (und / oder anderen römischen republikanischen Dramatikern) genannt wird, auch bei weiteren antiken Autoren als einer der großen republikanischen Tragiker anerkannt und in seiner poetischen Eigenart wahrgenommen wurde (s.o. S. 14–19). Daher hat die Frage nach dem dichterischen Profil seiner Dramen schon durch die antike Rezeption ihre Berechtigung.

Bei dem Versuch, auf der Basis des erhaltenen Textbestands darüber eine Aussage zu machen, ist man jedoch von vornherein mit dem Problem konfrontiert, daß die überlieferten Fragmente nur zum Teil für sich genommen einen Aussagewert haben und man sich deshalb öfter auf mehr oder weniger hypothetische Rekonstruktionen der Tragödieninhalte stützen muß, die auf den Angaben in mythographischen Texten, den durch Titel und Fragmente der Dramen gegebenen Anhaltspunkten sowie Aussagen späterer Autoren beruhen. In dieser Weise gewonnene Ergebnisse sind daher grundsätzlich mit einem methodischen Vorbehalt zu versehen, wie noch einmal hervorgehoben werden soll (s.o. S. 25f.). Außerdem ist damit zu rechnen, daß man lediglich einen Ausschnitt aus Pacuvius' dramatischer Produktion vor sich hat. Dennoch kann man ihn vielleicht insofern als aussagekräftig ansehen, als die sprachliche Behandlung durch Grammatiker und die inhaltliche Auseinandersetzung bei anderen Autoren an den Punkten angesetzt haben dürften, die ihnen als signifikant und daher erwähnenswert auffielen.

Jedenfalls kann aufgrund der vorliegenden Zeugnisse als gesichert gelten, daß Pacuvius' Stücke Erfolg hatten und seine Tragödien (zumindest markante Szenen und Verse daraus) noch lange nach seinem Tod so bekannt

waren, daß spätere Autoren, wenn sie ohne genauere Angaben, etwa zum Verfasser oder zum Stück, darauf anspielen, davon ausgehen konnten, daß die Zuhörer oder Leser wissen, was gemeint ist, etwa wenn Cicero oder Horaz beim Kurzzitat einiger Worte wie *mater, te appello* (*trag.* 227 D'Anna) voraussetzen, daß die gesamte Szene mit der Erscheinung des Schattens aus der *Iliona* präsent ist (vgl. Cic. *Sest.* 126, *Tusc.* 2,44, *Att.* 14,14,1; Hor. *sat.* 2,3,60–62a). Auch das Rezitieren aus dem *Armorum iudicium* bei der Totenfeier für Caesar (vgl. Suet. *Iul.* 84,2 [test. B 20 D'Anna]) ist ein Indiz für Pacuvius' Popularität. Offenkundig waren seine Werke im literarisch-kulturellen Gedächtnis der Römer verankert.

Bei diesem Tatbestand stellt sich die Frage, wie eine solche Wirkung in bezug auf Eindrücklichkeit und Bekanntheitsgrad zu erklären ist. Sicher spielte dabei zunächst die Art der Gestaltung der Tragödien eine Rolle. Denn beinahe alle bekannten Stücke von Pacuvius sind gekennzeichnet durch den Einsatz besonderer szenischer dramatischer Effekte (deren Resonanz, etwa bei der Erscheinung des Schattens in der *Iliona* oder beim Schlangenwagen im *Medus*, belegt ist), das Auftreten aufsehenerregender Figuren, eine auffällige und plastische sprachliche Gestaltung, eine eingängige musikalische Untermalung sowie insgesamt einen lebendigen, teilweise komplexen Ablauf der Handlung. Diese Merkmale – jedes einzeln, vor allem aber in Kombination – sind geeignet, das Publikum zu unterhalten, in Spannung zu versetzen, zu beeindrucken und dessen Emotionen anzusprechen. Man könnte daher geneigt sein, die Wirkung von Pacuvius' Tragödien auf eine Art gekonnter Effekthascherei zurückzuführen und den Dichter als einen technisch fähigen und geschickten Dramaturgen zu charakterisieren.

Eine derartige Einschätzung ist vermutlich teilweise richtig, wenn man etwa an Ciceros Eindruck denkt, daß bei der Aufführung der *Iliona* die Töne des Schattens das ganze Theater mit Trauer erfüllten (*Tusc.* 1,106). Diese Beurteilung trifft jedoch lediglich einen Teil von Pacuvius' dichterischer Kompetenz. Darauf könnte schon die Tatsache verweisen, daß Pacuvius als einziger der römischen republikanischen Dramendichter bereits in der Antike (wenn auch nicht zu seiner Zeit) das Attribut '*doctus*' erhielt; so wird er bei Horaz (*epist.* 2,1,55–56 [test. B 21 D'Anna]) und später bei Quintilian (*inst.* 10,1,97 [test. B 24 D'Anna]) bezeichnet. Die Frage, wie dieses Urteil zu verstehen sei, ist viel diskutiert

und umstritten.¹ Jedenfalls muß damit ein Charakteristikum gemeint sein, durch das sich Pacuvius von anderen republikanischen römischen Dramendichtern (besonders Accius) unterscheidet;² und sicherlich betrifft die Bezeichnung 'doctus' eher etwas Inhaltliches als technische Fertigkeiten (wie *limae labor*).³

Die heute mehrheitlich favorisierte Vermutung, daß sich dieses Prädikat auf Pacuvius' mythologische Bildung sowie seine umfassende Kenntnis griechischer Literatur beziehe, hat einiges für sich,⁴ zumal andere antike Dichter, denen das Attribut *doctus* verliehen wurde, Catull und auch Calvus, es vermutlich wegen ihrer (unter den Neoterikern üblichen) Bildung bekamen.⁵ Wenn *doctus* auf Pacuvius' Mythenkenntnis hindeuten sollte, wäre darin eine Anerkennung dessen zu sehen, daß Pacuvius bei seinen Dramen der Stoffwahl besondere Aufmerksamkeit widmete und aufgrund seines weitreichenden Wissens auch vom Gewöhnlicheren abwich. Auf jeden Fall ist Pacuvius, wenn er als 'doctus' angesehen wurde, für die urteilenden Kritiker nicht der Dramatiker bloßer Effekthascherei. Cicero läßt zwar eine ironische Distanz zur durchgestalteten 'schönen' Klage des Schattens in der *Iliona* erkennen; dennoch beeindruckte ihn der Auftritt offenbar. Vor allem beschäftigt er sich an anderen Stellen mit

¹ D'Anna (1976, 175) identifiziert in seiner umfassenden Erörterung des Problems sechs bisher erwogene Erklärungen für die Bezeichnung *doctus*, die De Rosalia (1989, 130) entsprechend wiedergibt. Diese werden von ihnen beschrieben als „erudizione mitologica“, „elaborazione formale“, „capacità di costruire lunghi vocaboli composti“, „uso della *contaminatio*“, „propensione per le dispute filosofiche“ und „esperienza del mestiere teatrale“.

² Vgl. D'Anna 1976, 175f. u. 197.

³ Vgl. dazu D'Anna 1976, 176–178.

⁴ Seit Ladewig (1848) wird die Bezeichnung 'doctus' meist auf die 'mythologische und überhaupt griechische Bildung' des Pacuvius, und zwar 'mit Bezug auf die Wahl seiner Stoffe', zurückgeführt, was D'Anna (1976) in neuerer Zeit aufgegriffen (bes. S. 176, 178, 195f.), neu erörtert und begründet hat (zu der Frage vgl. auch z.B. Stieglitz 1826, 8 u. 61f.; Welcker 1841, 1397; Wennemer 1853, 13; Müller 1889, 6; Castellani 1895, 64; Zillinger 1911, 32; Helm 1942, 2173; Lana 1947/49, 61; Frassinetti 1956, 104; Valsa 1957, 85; Argenio 1959, IX–XIV; Biliński 1962, 53f.; Garbarino 1973, 594f. Anm. 10; Della Casa 1974, 291f.; Bona 1982, 22; Traglia 1982, 228 Anm. 16; Castagna 1990, bes. 35–38; Petersmann/Petersmann 1991, 238; Nosarti 1993, 21–28; v. Albrecht 1994, 125; Schierl 2002, 283 mit Anm. 39).

⁵ Vgl. z.B. für Catull: Ov. *am.* 3,9,62: *tempora cum Calvo, docte Catulle, tuo*; [Tib.] 3,6,41: *sic cecinit pro te doctus, Minoi, Catullus*; Mart. 1,61,1: *Verona docti sillybos amat vatis*, 7,99,7: *nec Marso nimium minor est doctoquo Catullo*, 8,73,8: *Lesbia dictavit, docte Catulle, tibi*; für Calvus: Prop. 2,34,89–90: *haec etiam docti confessa est pagina Calvi, / cum caneret miserae funera Quintiliae*.

dem Gehalt einiger von Pacuvius' Szenen, etwa bei der inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem 'physicus' aus dem *Chryses* (*div.* 1,131).

Für die Stoffwahl ist in der Tat zu beobachten, daß die von Pacuvius dramatisierten Stoffe zwar nicht absolut 'selten' oder 'abgelegen' sind, jedoch meist weniger verbreitete Versionen oder Abschnitte vertrauter Mythen darstellen oder Folgen bzw. Ergänzungen bekannterer Ereignisse bilden. Dabei erleichterte Pacuvius möglicherweise durch einen einführenden Prolog dem Publikum den Zugang oder band durch die Übernahme bewährter und wirkungsvoller Darstellungsmerkmale aus den 'Hauptgeschichten' seine Version in das vertraute Muster ein, mit einer Kombination von Wiedererkennungseffekt und Reiz des Neuen. Das gilt etwa für die Erscheinung des Schattens (von Deipylus) in der *Iliona* in Entsprechung zu der des Schattens (von Polydorus) in Euripides' *Hekabe*. Da sich, wie zu beobachten ist, einige strukturelle Merkmale der Handlungsabläufe und inhaltliche Aussagen in etlichen Tragödien wiederholen, liegt der Schluß nahe, daß Pacuvius bei der Auswahl seiner Stoffe diese Darstellungsziele (mit)berücksichtigt hat, die Seltenheit also nicht das alleinige Kriterium war, zumal gerade die gewählten Versionen oder Abschnitte die Verwendung der zu beobachtenden häufigen Motive ermöglichen.

Bei der inhaltlichen Gestaltung ist nach den erhaltenen Fragmenten evident, daß Pacuvius so mit philosophischem Gedankengut vertraut war, daß er geradezu 'theoretische' Diskussionen über philosophische Fragestellungen unmittelbar in die Tragödien einbeziehen sowie Figuren im Drama dazu Stellung nehmen lassen konnte. Auch die Problematik religiöser, ethischer und politischer Fragen wird im Handlungsgeschehen thematisiert, oder Dramenfiguren äußern sich dazu; das sind etwa Fragen der Gültigkeit und Deutlichkeit von Orakeln sowie der Glaubwürdigkeit ihrer Auslegungen, des Umgangs verschiedener Völker untereinander, der Legitimation von Herrschaft (mit ihren Auswirkungen auf die Bevölkerung) oder der Wiederherstellung des Familienverbandes und des Rechtszustandes im jeweiligen Herrschaftsbereich. Alle diese Aspekte betreffen das Lebensumfeld des römischen Publikums.

Dafür, daß in Pacuvius' Tragödien derartige Themen in ein für ein römisches Publikum dramatisiertes Geschehen aus dem griechischen Mythos einbezogen wurden, waren sicher auch die gesellschaftlichen und politischen Bedingungen der Zeit von Bedeutung: Im Zuge der Begegnung

mit hellenistischer Kultur und der Erweiterung des römischen Machtbereichs wurden in bezug auf die Rolle des Individuums sowie die Stellung der Römer und des römischen Staatswesens in der Welt neue geistige, soziale und machtpolitische Überlegungen notwendig.⁶ Da in Tragödien mit einem Stoff aus dem griechischen Mythos nicht – wie in einer Praetexta über zeitgeschichtliche Geschehnisse – konkrete Ereignisse der jüngeren Vergangenheit unmittelbar dargestellt oder eindeutig ausdrückliche Bezüge zur Tagespolitik hergestellt werden, kann die Berücksichtigung solcher aktuell relevanter Aspekte nur durch eine Transposition in die Struktur des dramatisierten Mythos geschehen. Damit werden die Bezüge zur Realität indirekter, gleichzeitig wird eine allgemeingültigere Reflexionsebene erreicht, wie sich bei Pacuvius in bezug auf die Frage der Durchsetzung legitimer Herrschaft beobachten läßt.⁷ Von der gedanklichen Substanz der Tragödien her ergibt sich somit ein anderes Bild von Pacuvius' dichterischer Eigenart als das des bloßen Dramaturgen.⁸

Daher könnte man allenfalls vermuten, daß ein gewisses Spannungsverhältnis besteht zwischen inhaltlichen Erörterungen, wenn etwa philosophische Darlegungen fast diskursartig vorgeführt wurden, und aufsehenerregenden Effekten, die die Stücke dramatisch wirkungsvoll und emotional mitreißend machten. Offenbar gelang es Pacuvius aber (wie man aufgrund der verbreiteten Wertschätzung vermuten kann), einen Ausgleich dazwischen zu schaffen; das ist vermutlich auch darin begründet,

⁶ Daß Pacuvius von derartigen Entwicklungen beeinflusst ist und sie in seinem literarischen Schaffen berücksichtigt, ist nicht unwahrscheinlich; ist er doch, in den Worten v. Albrechts (1994, 125), „ein denkender Dichter“.

⁷ Allerdings sind im erhaltenen Material keine Anhaltspunkte zu finden für Bilińskis These (1960, 161), daß Pacuvius die Mitte zwischen Ennius und Accius im Hinblick auf die Einstellung zu progressiven politischen Vorstellungen einnehme. Auch Bilińskis (z.B. 1960; 1962, 19f.; zustimmend Mandolfo 1975, 37f.; vgl. auch Petaccia 2000, 102) Deutung der Tragödien, besonders von *Dulorestes* und *Antiopa*, als Stellungnahme zur Situation der Sklaven in Pacuvius' Zeit unter Hervorhebung des stoischen Kontexts läßt sich nicht beweisen.

⁸ Anhand von Beobachtungen zu einzelnen Stücken hat man vermutet, daß Pacuvius kein Interesse am Mythos selbst habe und auch Umformungen schaffe oder wähle, die dessen ursprünglichen Sinn zerstörten. Ihm gehe es mehr um die Technik der Tragödie, um die Abfassung eines vollendeten Stücks unabhängig vom Mythos (so Altheim 1935, 288f. u. 296–298 [zur *Atalanta*]; Welcker 1841, 1208 [zum *Medus*] u. 1219 [zur *Atalanta*]). Vermutlich liegt aber eher der umgekehrte Prozeß vor, daß Pacuvius einen Mythos bzw. entsprechende Versionen oder Abschnitte auswählte, die seinen Intentionen entgegenkommen; allenfalls kann sich deren Gehalt von dem verbreiteteren 'Hauptgeschichten' unterscheiden. Eine 'Zerstörung' des Mythos stünde dem Verständnis des Sinngehalts beim Publikum entgegen.

daß er für seine Tragödien häufiger eine Handlungsstruktur zugrunde legte, die von der Anlage her die Integration der verschiedenen Elemente erleichtert bzw. für die Aufnahme von Passagen, die die Handlung nicht unmittelbar weiterführen, tragfähig genug ist:

So beruht die Konzeption von Pacuvius' Tragödien oft auf dem Schema, daß Familienmitglieder voneinander getrennt sind, unter dramatischen Umständen aufeinandertreffen und sich vor einer Katastrophe noch rechtzeitig (wieder)erkennen, sich daraufhin vereinigen und gegen einen ungerechten und / oder unrechtmäßigen Herrscher, der ihnen vorher Leid zugefügt hat, vorgehen. Entsprechend haben die Handlungen aller erhaltenen Tragödien ihren Ort oder ihren Ausgangspunkt in der Familie, wobei die Situation in vielen Fällen durch das Nicht-Erkennen der wahren Identität von Familienmitgliedern gekennzeichnet ist. Die Umstände des Zusammentreffens und die Lösung durch Wiedererkennung enthalten ihr eigenes dramatisches Potential, das Pacuvius durch Effekte, wie eine gefährliche Zuspitzung der Lage durch die Bedrohung der einzelnen Familienmitglieder untereinander, besonders ausgestaltet. Wenn diese Struktur als solche auch nicht als typisch allein für Pacuvius gelten kann (vgl. bereits Euripides' *Ion* sowie weitere fragmentarisch erhaltene Dramen), deutet die Häufigkeit bei Pacuvius dennoch darauf hin, daß dieses Handlungsmuster für seine Zwecke geeignet ist.

Daß bei Pacuvius von der wiedervereinten Familie öfter der Impuls und die Kraft ausgehen, Rache für erlittenes Unrecht zu üben und gegenüber einem Usurpator einen rechtmäßigen Zustand wiederherzustellen, scheint ein weiteres Spezifikum seiner Tragödien zu sein. Das bei den griechischen Tragikern in verschiedenen Zusammenhängen verwendete Handlungsschema ist bei ihm offenbar wesentlich auf dieses Ziel hin ausgerichtet. Die 'politische' Botschaft, die dadurch vermittelt wird, daß in gemeinschaftlichen Aktionen nicht nur in der Familie, sondern auch im öffentlichen Bereich für eine gerechte und legitimierte Ordnung gesorgt werden kann, vervollständigt die positive Perspektive am Ende der Tragödien.

Ein solches vollständig glückliches Ende mag seinen Teil zur Wirkung der Tragödien beigetragen haben. Die Struktur derartiger Stücke hat Ähnlichkeiten zu Dramen des Euripides, die durch den Auftritt eines *deus ex machina* (wenigstens äußerlich) zu einem guten Abschluß geführt werden (vgl. z.B. *Orestes*). Die wirklich positive Lösung wird bei Pacuvius aber

(jedenfalls nach dem erhaltenen Fragmentbestand) von den Menschen selbst geschaffen, nicht nur innerfamiliär, sondern auch im Hinblick auf die 'politische' Ordnung. Die Frage der Herrschaftsform wird jedoch nicht grundsätzlich diskutiert; die in der mythischen Welt übliche monarchische Regierungsform ist vorausgesetzt. Wesentlicher scheint zu sein, daß ein legitimer Rechtszustand (wieder)hergestellt wird, der sichere Perspektiven verheißt.

Die positiv endenden Dramen vermitteln eine Idealvorstellung, wonach Menschen, die moralisch gesinnt sind, durch gemeinsames Handeln eine geordnete Umwelt schaffen können. Überhaupt sieht es so aus, daß in den Tragödien Probleme zur Sprache gebracht und diskutiert werden, am Ende aber möglichst eine harmonische Lösung erreicht wird. Ob solche Einstellungen und Handlungsführungen der Stimmung im Publikum (oder wenigstens einiger Zuschauer) entsprachen oder eher ein Kontrastprogramm vermitteln, das Orientierung an Ordnungsprinzipien in einer Zeit sich verändernder Perspektiven bietet, ist schwer zu klären.

Jedenfalls wird in Pacuvius' Tragödien keine existenzielle Verunsicherung zum Ausdruck gebracht. Zwar werden ethische Fragen erörtert, philosophische Diskurse geführt und das Orakel- und Seherwesen problematisiert. Aber die Wirksamkeit der Orakel als solche wird offenbar nicht angezweifelt, und die ergreifenden Schicksale der Figuren wenden sich meist zum Besseren, nachdem das Böse überwunden ist. Götter, die als personifizierte Gestalten gegen das Lebensinteresse einer Dramenfigur agieren (wie etwa Aphrodite in Euripides' *Hippolytos*), kommen bei Pacuvius (abgesehen vielleicht von *Pentheus (vel Bacchae)*), soweit man es feststellen kann, nicht vor.

Wenn Aristoteles in der *Poetik* Euripides deshalb für den 'tragischsten der Dichter' hält, weil seine Tragödien meistens unglücklich endeten (*poet.* 1453a23–30), muß man daher feststellen, daß nach diesem Kriterium Pacuvius wegen der häufig positiven Schlüsse seiner Tragödien nicht als ein besonders 'tragischer Dichter' gelten könnte. Allerdings wird Pacuvius (faktisch) anderen Forderungen des Aristoteles eher gerecht: Aristoteles empfiehlt, zur Erregung von Schaudern und Mitleid, einen Aufbau der Handlung, bei dem sich das leidvolle Geschehen unter nahen Verwandten abspiele (1453b19–22), und hebt als beste Möglichkeit eine Struktur heraus, bei der man von einer 'Fast-Katastrophe' sprechen könnte, nämlich daß jemand im letzten Augenblick von einer Mordtat Abstand neh-

me, weil er im vorgesehenen Opfer einen Angehörigen wiedererkenne (1454a4–9).⁹ Eine solche Anlage der Tragödien findet sich häufig bei Pacuvius,¹⁰ so daß sich die tragische Wirkung bei ihm nicht durch das Ende, sondern innerhalb des Handlungsablaufs ergibt. Ein positiver Ausgang schließt insofern 'Tragik' in der innerdramatischen Entwicklung des Geschehens nicht aus.¹¹

Die Tatsache, daß Pacuvius' Dramen erfolgreich gewesen sind, wie an der länger anhaltenden Nachwirkung in verschiedenen Bereichen abzulesen ist,¹² und die differenzierte Rezeption, von der parodistischen Auseinandersetzung bis zum bewundernden Zitat, lassen darauf schließen, daß die Dramen mit ihrer Verbindung verschiedener Komponenten Zuschauer mit jeweils anderer Interessenlage ansprachen, zumal sich das römische Theaterpublikum aus Angehörigen verschiedenster Schichten und Gruppen zusammensetzte. Die einzelnen Zuschauer oder Leser reagierten vermutlich auf jeweils andere Dramenelemente, wie die Geschichte selbst mit ihren emotionalisierenden Komponenten, die behandelte Problematik, gedankliche Erörterungen, Wertevermittlung, dramatische Effekte oder die sprachliche und musikalische Gestaltung. Und so wird Pacuvius in der Rezeption sowohl mit den Gedanken seiner Dramenfiguren wie als Gestalter dramatischer Szenen ernstgenommen. Dabei ist nicht eindeutig zu ermitteln, ob sein Erfolg auf der gelungenen Kombination aller dieser Elemente beruhte oder ob seine Stücke für jeden Rezipienten etwas Interessantes enthielten.¹³ Möglicherweise liegt eine Erklärung für die nachhaltige Wirkung in den von Pacuvius für seine Tragödien gewählten

⁹ Inwieweit diese beiden Ansichten des Aristoteles in den Kapiteln 13 und 14 der *Poetik* vereinbar sind, ist ein viel diskutiertes Problem, auf das hier nicht eingegangen werden kann (vgl. dazu Lucas 1968, 155).

¹⁰ Für die *Atalanta* stellen Altheim (1935, 295) und Lotito (1988, 34f. mit Anm. 62 u. 65) fest, daß der für Pacuvius zu rekonstruierende Handlungsablauf dieses Stücks dem entspreche, den Aristoteles als für eine Tragödie am besten erachte (zustimmend Fantham 2003).

¹¹ Die nach Aristoteles (*poet.* 1454a2–4) zweitbeste Handlungsführung einer Tragödie, daß jemand einen nahestehenden Menschen tötet und ihn danach als solchen erkennt, findet sich vermutlich in den *Niptra* und hat wohl auch für die *Periboëa* Bedeutung. Im Zusammenhang der Diskussion der in Tragödien möglichen Handlungsabläufe führt Aristoteles kurz vorher (1453b29–34) für diesen Typ unter anderem das Beispiel des Telegonos an.

¹² Plinius d.Ä. (*nat.* 35,19 [test. A 1 D'Anna]) spricht von der *gloria scaenae* des Pacuvius.

¹³ Castagna (1990, 35) differenziert für Pacuvius zwischen „due tipi di 'fortuna'“, nämlich „successo popolare“ und „successo presso i 'connaisseurs'“.

Handlungsstrukturen, die die Zusammenführung verschiedener Elemente zu einem organischen Ganzen ermöglichten.

Wenn man Pacuvius, ausgehend von dem, was man für seine Tragödien wahrscheinlich machen kann, als Dichter charakterisieren möchte, ist seine Eigenart nicht auf einen einfachen Begriff zu bringen. Versuche, Pacuvius zu kennzeichnen, indem man ihn gleichzeitig als 'scrittore classico' und 'scrittore anti-classico' benennt oder bei ihm Zeichen von (zugleich) 'tradizionalismo' und 'anticonformismo' festzustellen meint,¹⁴ haben zwar einen richtigen Ansatzpunkt in der Beobachtung, daß Pacuvius' Tragödien nur als komplexe Gebilde zu erfassen sind. Jedoch scheinen solche Formalismen ungeeignet, das für Pacuvius spezifische Zusammenfügen verschiedenartiger Elemente zu einer sowohl gedanklich anregenden als auch emotionalisierenden Tragödie zum Ausdruck zu bringen.

Pacuvius' dichterische Eigenart könnte man daher vielleicht eher folgendermaßen beschreiben: Auf der Grundlage einer umfassenden Bildung wählte Pacuvius für die Römer (wenigstens in der Bühnenausführung) neuartige und interessante Mythenversionen bzw. -abschnitte (im vertrauten Mythenkontext), die, häufig im Unterschied zu den 'Hauptgeschichten', so beschaffen bzw. so bearbeitbar sind, daß sie anhand einer eingängigen (und mit Variationen immer wieder verwendbaren) Handlungsstruktur dramatisiert werden können.¹⁵ Dabei bezog Pacuvius philo-

¹⁴ Argenio (1959, XI) charakterisiert Pacuvius folgendermaßen: „Ci chiediamo ora: fu Pacuvio uno scrittore classico o anti-classico? Fu classico, direi, per la cura, la compostezza, l'equilibrio, con cui ideò e svolse i suoi drammi, anti-classico per le novità che vi apportò.“ – Mandolfo (1975) nennt ihren Aufsatz „Tradizionalismo e anticonformismo in Pacuvio“. Dabei versteht sie unter 'tradizionalismo' die Berücksichtigung traditioneller römischer Wertvorstellungen, unter 'anticonformismo' die Offenheit für neue, von den Griechen kommende philosophische Strömungen.

¹⁵ Diese Handlungsstruktur ist allerdings nicht so schematisch angewendet, daß sie für alle bekannten Pacuvius-Tragödien in derselben Form und Ausprägung bestimmend wäre. Besonders deutlich erkennbar ist sie in der *Antiopa*, im *Chryses*, im *Dulorestes*, in der *Iliona* und im *Medus*. Aber auch in den Tragödien, in denen diese Handlungsstruktur nicht oder nicht mit allen Bestandteilen vorliegt, sind einige der genannten Komponenten zu finden, seien es mehr inhaltliche Aspekte (wie Familienproblematik, Wiedererkennungen oder Herrschaftsthematik), seien es mehr dramentechnische Elemente (wie ungewöhnlicherer Zugriff auf den mythischen Stoff oder Verwendung dramatischer Effekte). Außerdem wird auch bei 'schlechtem' Ausgang der Dramenhandlung häufig ein gedanklicher oder emotionaler Ausgleich geschaffen, wenn etwa im *Armorum iudicium* die Griechen, die bei Pacuvius vermutlich als Richter fungieren, aus der Perspektive des unterlegenen Ajax undankbar und damit schuldig erscheinen. – Bei *Orestes* und *Pen-*

sophische, moralische und politische Gedanken in die Darstellung ein und machte die Stücke durch die für ihn typische Gestaltungsweise spannungsreich sowie sinnlich und emotional wirkungsvoll; die Handlung endet häufig mit einem das Unrecht ausgleichenden positiven Ergebnis für die Dramenfiguren und für die 'politischen' Verhältnisse.

Das ist vielleicht eine Tragödiengestaltung, wie sie Cicero zusagte und wie er sie bei anderen römischen republikanischen Tragikern nicht in derselben Weise finden konnte, weswegen er Pacuvius als *summus tragicus poeta* den Vorzug gab. Jedenfalls entspricht sie in etlichen Punkten den von Horaz in der *Ars poetica* genannten Erfordernissen einer 'guten Tragödie', etwa im Hinblick auf die Behandlung bekannter anstelle von neuen Stoffen (*ars* 128–130), die höhere Wirksamkeit eines visualisierten Eindrucks im Vergleich zu einem bloßen Bericht (*ars* 179–182a) oder die Mischung von *utile* und *dulce* (*ars* 343–344).¹⁶ Eine Tendenz zu derartigen Zügen, vor allem zur Kombination einer inhaltlichen Aussage mit eindrucksvoller Darbietung, scheint für die römische republikanische Tragödie im Unterschied zur griechischen überhaupt charakteristisch gewesen zu sein, wenn man nur an Lucilius' satirische Kritik an den zeitgenössischen Tragikern denkt. Nach den charakterisierenden und anerkennenden Testimonien bei späteren antiken Autoren hat Pacuvius jedoch offenbar derartige Kompositionsprinzipien besonders ausgeprägt, gekonnt und erfolgreich eingesetzt.

Für Pacuvius' dramatisches Schaffen insgesamt wird immer wieder festgestellt, daß er im Unterschied zu anderen römischen republikanischen Tragikern trotz seines langen Lebens (ca. 220–130 v. Chr.) nur wenige Dramen verfaßt habe und also nicht sehr produktiv gewesen sei.¹⁷ Das scheint deswegen besonders auffällig, weil er, wie gleichzeitig hervorgehoben wird, sich als erster römischer Tragiker allein der ersten Form des

theus (vel *Bacchae*) läßt sich wegen des Überlieferungszustands zu wenig sichern, als daß man Aussagen über Pacuvius' Gestaltung der Handlung machen könnte.

¹⁶ Zu Horaz' Äußerungen über die römische republikanische Tragödie vgl. Arico 1983.

¹⁷ Vgl. z.B. Wennemer 1853, 6; Ribbeck 1875, 334; Müller 1889, 6; Leo 1913, 227f.; Warmington 1936, xix; Thierfelder 1939, 156; Valsa 1957, 8; Argenio 1959, IV; Mariotti 1960, 13f.; Beare 1964, 80; Flores 1974, 154f.; Traglia 1982, 227; Segura Moreno 1989, XXXVII; Castagna 1991, 213; Petersmann/Petersmann 1991, 237f.; v. Albrecht 1994, 120; Lefèvre 1997, 168; Stärk 2002, 155; vorsichtiger Paratore 1957, 147; D'Anna 1965a, 67f.; 1967, 16–18, 26, 136.

Dramas gewidmet habe.¹⁸ Für den geringen Umfang des literarischen Werks werden verschiedene Gründe erwogen, unter anderem, daß er auch als Maler tätig gewesen sei und / oder langsam gearbeitet und / oder sich erst spät, vielleicht erst nach dem Tod seines Onkels Ennius (239–169 v. Chr.), der tragischen Dichtung zugewandt habe.¹⁹

Von diesen Überlegungen wird man die, daß Pacuvius erst spät bzw. erst nach Ennius' Tod mit der Dramendichtung begonnen habe, wohl ausschließen können. Denn es gibt externe Zeugnisse für die Datierung eini-

¹⁸ Vgl. z.B. Ribbeck 1875, 218 u. 334; Leo 1913, 227; Valsa 1957, 8 Anm. 11; Mariotti 1960, 19; Beare 1964, 80; D'Anna 1967a, 81; Flores 1974, 155; Castagna 1990, 33; Petersmann/Petersmann 1991, 237; v. Albrecht 1994, 120 u. 125; Lefèvre 1997, 168.

Wenn man die Produktivität rein quantitativ betrachtet (abgesehen von möglicherweise verlorenen weiteren Tragödien), muß man auch in Betracht ziehen, daß nicht auszuschließen ist, daß Pacuvius vielleicht neben ernstesten Dramen auch Satiren und Komödien geschrieben hat. Denn an zwei Stellen wird berichtet, daß Pacuvius Satiren im Stil derjenigen von Ennius verfaßt habe (vgl. Diomedes, GL I, p. 485,32–34; Porph. zu Hor. sat. 1,10,46). Die Nachrichten werden nicht angezweifelt, diese Werke jedoch auch nicht für besonders bedeutend oder umfangreich gehalten. Gemeinhin geht man davon aus, daß von Pacuvius' Satiren nichts erhalten sei. Flintoff (1990, 585–589) will nun das bei Gellius (1,24,4) überlieferte Epitaph des Pacuvius (vgl. *inc. vel ps.-Pac.* 1–4 D'Anna [FPL³, pp. 74f.]: *adulescens, tametsi properas, te hoc saxum rogat / ut sese aspicias, deinde, quod scriptum est legas: / hic sunt poetae Pacuvi Marci sita / ossa. hoc volebam nescius ne esses. vale.*) als Teil der Satiren identifizieren. Daß die Verse überhaupt von Pacuvius stammen, wird jedoch sonst schon häufiger angezweifelt (vgl. z.B. Stärk 2002, 157; anders Ribbeck 1875, 217; Warmington 1936, 323 mit Anm. b; Überblick bei D'Anna 1967, 241f.). Die Annahme, daß damit eine Partie der Satiren erhalten sei, scheint jedenfalls etwas problematisch; auch Flintoffs (1990) Thesen zur Priorität von Pacuvius' Satiren gegenüber denen von Ennius sind nicht beweisbar, aber vielleicht eher erwägenswert (skeptisch Stärk 2002, 157).

Zitate von Versen, die Komödien von Pacuvius entstammen sollen, bei Fulgentius (vgl. *Expositio sermonum antiquorum* 12, p. 115 Helm [*inc. vel ps.-Pac.* 5 D'Anna]; 32, p. 120 Helm [*inc. vel ps.-Pac.* 6–7 D'Anna]), werden meist, vor allem in neuerer Zeit, als zu unsicher betrachtet, als daß man auf dieser Basis auch Komödienschriftstellerei für Pacuvius annehmen könnte (vgl. dazu bereits Stieglitz 1826, 12f.; Wennemer 1853, 7–11; Koterba 1905, 152–154; vgl. auch Valsa 1957, 56–58; Mariotti 1960, 47; D'Anna 1967, 242; Magno 1978; Stärk 2002, 157). Vollkommen auszuschließen ist diese Möglichkeit aber wohl nicht. Dann ergäbe sich ein anderer Hintergrund für Pacuvius' dramatische Erfahrungen und Ziele.

¹⁹ Auf die Tätigkeit als Maler (dagegen Castagna 1991, 213) verweisen Ribbeck (1875, 334), Müller (1889, 6), Leo (1913, 227), Warmington (1936, xix), Mariotti (1960, 14), Beare (1964, 80), Flores (1974, 155) und Segura Moreno (1989, XXXVII); langsame Arbeitsweise führen an Ribbeck (1875, 334), Müller (1889, 6), Leo (1913, 227f.), Argenio (1959, IV), Mariotti (1960, 14), Beare (1964, 80), Castagna (1991, 213) und Petersmann/Petersmann (1991, 237f.); einen späten Beginn der dichterischen Tätigkeit vermuten Ribbeck (1875, 334), Warmington (1936, xviii), Thierfelder (1939, 156), Biliński (1962, 29), Flores (1974, 155), Traglia (1982, 227), Nosarti (1983, 99) und Petersmann/Petersmann (1991, 237f.).

ger Tragödien, die in eine andere Richtung weisen: Auf eine Szene aus der *Antiopa* wird eindeutig in Plautus' Komödien *Casina* (*Cas.* 759–762), *Persa* (*Pers.* 11–12, 712–713) und *Pseudolus* (*Pseud.* 771–772) gespielt.²⁰ Der *Pseudolus*, der vermutlich das früheste dieser Stücke ist, ist anhand der erhaltenen Reste der Didaskalie auf 191 v. Chr. zu datieren; die anderen Stücke sind auf die Zeit vor 184 v. Chr., dem Jahr von Plautus' Tod oder zumindest seiner letzten bezeugten Aufführung (vgl. Cic. *Brut.* 60; Hier. *chron.*, p. 135h Helm, [fälschlich] zu 200 v. Chr.), anzusetzen. Die *Antiopa* muß also vor 191 v. Chr. entstanden sein.²¹ Folglich muß Pacuvius wenigstens dieses Stück bereits in jüngeren Jahren und zu Ennius' Lebzeiten geschrieben haben.

Letzteres trifft vermutlich auch für die *Periboea* zu. Denn aufgrund einer wohl zu Recht identifizierten Anspielung auf einen Vers dieses Dramas bei dem Palliatendichter Caecilius,²² die sich zeitlich allerdings nicht genau fixieren läßt, ist sie in die Zeit vor Caecilius' Tod im Jahr 168 v. Chr. (vgl. Hier. *chron.*, p. 138b Helm, zu 179–177 v. Chr.) zu datieren.²³

²⁰ Daß sich die parodistisch klingenden Wendungen bei Plautus speziell auf Pacuvius' *Antiopa* beziehen, ergibt sich durch deren Kombination mit einer Aussage bei Persius: Vgl. Pacuvius, *trag.* 17–18 (*Antiopa* VIII) D'Anna: *inlucie corporis / et coma proluxa impexa conglomerata atque horrida*, *trag.* 19 (*Antiopa* IX) D'Anna: *qua te adplicavisti tam aerumnis obruta?*, *trag.* 27 (*Antiopa* XVI) D'Anna: *perdita inlucie atque insomnia* – Persius 1,77–78: *sunt quos Pacuviusque et verrucosa moretur / Antiopa aerumnis cor luctificabile fulta* (test. B 23 D'Anna) – Plautus, *Cas.* 759–762: *nec pol ego Nemeae credo neque ego Olympiae / neque usquam ludos tam festivos fieri / quam hic intus fiunt ludi ludificabiles / seni nostro et nostro Olympioni vilico.*, *Pers.* 11–12: *sed quasi lippo oculo me eru' meus manum apstinere hau quit tamen / quin mi imperet, quin me suis negotiis praefulciat.*, *Pers.* 712–713: *ne hic tibi dies inlucit lucrificabilis; / nam non emisti hanc, verum fecisti lucri.*; *Pseud.* 771–772: *velut haec me evenit servitus, ubi ego omnibus / parvis magnisque miseriis praefulciat.* – S.o. auch S. 112f.

²¹ Thierfelder (1939, 156f.) setzt die Aktualität der Parodie bei Plautus voraus und nimmt für die *Antiopa* daher eine zeitliche Nähe zum *Pseudolus* an. Arcellaschi (1990, 120–125 u. 133f.) datiert die *Antiopa* auf 192 v. Chr. und wendet sich gegen Biliński (1962, 29f.) Ansatz auf 161 v. Chr., der in der Tat sehr von dessen ideologischer Deutung (s.o. S. 12 mit Anm. 3, 83f. Anm. 78) bestimmt ist (vgl. dazu Flores 1974, 158–160 mit Anm. 52; Reggiani 1986–87, 59f. mit Anm. 141). Aber auch unabhängig von Biliński's Theorien ist wegen der Bezugnahme bei Plautus eine Datierung erst in diese späte Zeit nicht möglich.

²² Vgl. Pacuvius, *trag.* 329 (*Periboea* VII) D'Anna: *patior facile iniuriam si est vacua a contumelia*; Caecilius, *com.* 47–48 (*Fallacia* IV) R.^{2–3}: *facile aerumnam ferre possum, si inde abest iniuria: / etiam iniuriam, nisi contra constat contumelia.*

²³ Vgl. Leo 1913, 231 Anm. 5; D'Anna 1967, 144; Cancik 1978, 327; Nosarti 1983, 99; skeptisch Mariotti 1960, 14. – Nosarti (1983, 99) glaubt, daß die *Periboea* zu Pacuvius' ersten Stücken gehöre, weil er erst spät mit Dramendichtung begonnen habe (dazu s.o. S. 138 mit Anm. 19). Obwohl diese Annahme nicht zutrifft, könnte die *Periboea*

Die dritte Tragödie, die sich vielleicht zeitlich einordnen läßt, ist der *Chryses*. Denn in bezug auf die Freundschafts-Szene aus einem Drama des Pacuvius, die man heute allgemein dem *Chryses* zurechnet, läßt Cicero Laelius in der gleichnamigen Schrift die Aussage machen, daß – zum fiktiven Datum des Dialogs wenige Tage nach Scipio Aemilianus' Tod (vgl. *Lael.* 3: *sermonem ... habitum ... paucis diebus post mortem Africani* [129 v. Chr.] – *nuper* die Aufführung der *nova fabula* stattgefunden habe (*Lael.* 24). Innerhalb des literarischen Werks bedeutet das, daß das Stück, auf das angespielt wird, vor nicht allzu langer Zeit zum ersten Mal aufgeführt wurde. Wenn diese Angabe auch außerhalb der literarischen Fiktion einigermaßen historisch korrekt ist bzw. einen realen Hintergrund hat, was man bei derartigen nachprüfbareren Fakten vielleicht annehmen kann, wäre (ohne daß sich der Zeitpunkt genau festlegen ließe) die erste Aufführung des *Chryses* einige, aber nicht allzu lange Zeit vor 129 v. Chr. anzusetzen und das Stück zum Spätwerk von Pacuvius zu rechnen,²⁴ worauf auch die zur Situation in Rom passende Prominenz philosophischer Fragestellungen in diesem Drama hinweisen könnte.

Die grundsätzliche Möglichkeit, ein Stück des Pacuvius in diese Periode zu datieren, ergibt sich aus einer anderen bei Cicero überlieferten

dennoch ein frühes Stück sein, weil grundsätzlich jeder Zeitpunkt vor 168 v. Chr. für die Abfassung in Frage kommt.

²⁴ Daß das an dieser Stelle bei Cicero genannte Stück vermutlich zu den späteren von Pacuvius gehört, wird allgemein angenommen (vgl. z.B. Welcker 1841, 1383f.; Wennemer 1853, 2; Ribbeck 1871, 86; 1875, 217 u. 260; 1897, 98; Leo 1913, 227 mit Anm. 2; Malcovati 1943, 119 mit Anm. 4 u. 128; Lana 1947/49 mit Anm. 2; Klotz 1953, 131; Argenio 1959, 20; Biliński 1960, 163f.; Mariotti 1960, 14 u. 30; Mette 1964, 83; D'Anna 1967, 46 u. 75f.; Mandolfo 1975, 42 mit Anm. 56; Cancik 1978, 327; Nosarti 1983, 99; Traglia 1984, 58; Artigas 1990, 70f.). – Zur Zuordnung dieser Szene zum *Chryses* und nicht wie in früherer Forschung zum *Dulorestes* s.o. S. 50 Anm. 13.

Die gelegentlich unternommenen Versuche, das Jahr oder den Zeitraum der Aufführung des *Chryses* näher festzulegen, können nur unbeweisbare Hypothesen sein, weil Zeitbestimmungen durch *nuper* ohnehin eine gewisse Bandbreite haben und sich die Angabe außerdem in einem literarischen Werk findet. Ribbeck (1875, 260) war wegen der Bemerkung bei Cicero *stantes plaudebant in re ficta* der Ansicht, daß von Sitzen für die Theaterbesucher ausgegangen werde und die Aufführung deshalb nicht vor 608 a.u.c. (= 146 v. Chr.) stattgefunden haben könne, weil diese Einrichtung vorher nicht existiert habe. Jedoch setzen bereits etliche Bemerkungen bei Plautus (vgl. z.B. *Amph.* 65–66, *Aul.* 718–719, *Mil.* 81–83, *Poen.* 5, 1224b, *Truc.* 968) sitzende Zuschauer voraus, was wahrscheinlich schon in früheren Zeiten üblich war (zu Sitzen im römischen Theater vgl. z.B. Beare 1939; 1964, 171f.); überhaupt könnte Cicero die Formulierung nach den Gegebenheiten seiner Zeit wählen. Auch unabhängig davon wird man Ciceros *nuper* kaum noch unbestimmter verstehen und die damit bezeichnete Aufführung in die Zeit vor 146 v. Chr. setzen wollen.

Bemerkung (*Brut.* 229 [test. A 3 D'Anna]), daß unter denselben Aedilen Accius als dreißigjähriger und Pacuvius als achtzigjähriger je ein Drama aufgeführt hätten (140 v. Chr.); daraus geht hervor, daß Pacuvius bis in ein relativ hohes Alter hinein in Rom literarisch und dramaturgisch tätig war, bevor er sich zu einem unbestimmten Zeitpunkt nicht lange vor seinem Tod (ca. 130 v. Chr.) nach Tarent zurückzog (vgl. Hier. *chron.*, p. 142e Helm, zu 154–153 v. Chr. [test. A 2 D'Anna]; Gell. 13,2,2; Hier. *chron.*, p. 144h Helm, zu 139 v. Chr. [test. A 5 D'Anna]).

Einer solchen Spätdatierung des *Chryses* steht nicht entgegen, daß Lucilius bereits in der Gruppe seiner ersten Satirenbücher (26–30), deren Abfassung man heute in die Zeit zwischen 132 und 129 v. Chr. und deren Veröffentlichung nach 129 v. Chr. datiert,²⁵ in Buch 26 einen Vers aus dem *Chryses* parodiert (vgl. Lucil. 653 M. = 616 K.: *di monerint meliora, amentiam averruncassint tuam*; Pac. *trag.* 142 D'Anna: *di monerint meliora atque amentiam averruncassint tuam!*). Wenn man eine Aktualität der Parodie annimmt, verstärkt diese Beziehung im Gegenteil die Vermutung zur zeitlichen Einordnung des *Chryses*; die zeitliche Nähe könnte auch erklären, warum sich Lucilius mehrfach mit dem *Chryses* auseinandersetzt (vgl. auch fr. 876 M. = 842 K.).²⁶

Für die absolute Datierung weiterer Pacuvius-Tragödien gibt es verschiedene Erwägungen; da die Anhaltspunkte aber jeweils ziemlich vage sind, müssen die darauf aufbauenden Vermutungen als unbeweisbare Hypothesen angesehen werden.²⁷

²⁵ Vgl. z.B. Suerbaum 2002, 309.

²⁶ Der Togatendichter Afranius (2. Hälfte des 2. Jh.s v. Chr.) spielt ebenfalls auf einen Vers aus Pacuvius an (vgl. Afranius, *com.* 7 R.²⁻³; Pac. *trag.* 405 D'Anna – s.o. S. 17 mit Anm. 14 u. 59f. mit Anm. 32); laut einer erhaltenen Partie, die wohl zum Prolog des Stücks *Compitalia* gehört (*com.* 25–28 R.²⁻³), übernimmt Afranius von griechischen wie von lateinischen Dichtern, was ihm passe und er nicht besser machen könne. – Da Afranius' Lebenszeit nicht genau feststeht und man nicht weiß, welcher Tragödie von Pacuvius das Zitat entstammt, kann diese Beziehung nicht als Anhaltspunkt für eine Datierung von Pacuvius' Dramen dienen.

²⁷ Pacuvius' Praetexta *Paulus* über die Schlacht bei Pydna im Jahr 168 v. Chr. muß selbstverständlich nach diesem Ereignis entstanden sein.

Pacuvius' *Hermiona* hält Lana (1947/49, 42–49) für eine Kontamination von Sophokles' *Hermione* und Euripides' *Andromache*, die auf Pacuvius selbst zurückgehe. Er habe in Sophokles' Stück bürgerliche und patriotische Züge aus dem von Euripides integriert. Auf der Basis dieser Überlegungen kommt Lana (1947/49, 48f.) zu einer Datierung des Stücks in die Jahre 195 bis 192 v. Chr. und sieht es daher als eines der frühesten an, mit dem Pacuvius das Wohlwollen der Nobilität habe gewinnen wollen. – Für den *Medus* nimmt Arcellaschi (1990, 120–125, 133f., 150–154) das Jahr 192 v. Chr. als Entstehungszeit an, da er auf den Krieg mit Antiochos III. Bezug nehme und sich in

Wenn auch die Aufstellung einer chronologischen Folge bei so geringer und relativ unsicherer Materialbasis problematisch ist,²⁸ kann man vielleicht dennoch folgende Beobachtungen festhalten: Es fällt auf, daß der *Chryses*, der ein spätes Stück wäre, zu den Dramen gehört, in denen sich die als für Pacuvius charakteristisch anzusehende Struktur in der Kombination von komplexem Handlungsablauf mit positivem Ende, angesprochener Thematik und dramatischen Effekten besonders ausgebildet zeigt. Andererseits weist bereits die *Antiopa*, die ein relativ frühes Stück sein muß, im Prinzip dieselben Kennzeichen auf, wenn auch deren Ausgestaltung schlichter zu sein scheint; es handelt sich um die wohl nur in Details abgeänderte Bearbeitung eines verbreiteteren und bereits dramatisierten Mythos. Die *Periboea*, die einer frühen bis mittleren Phase von Pacuvius' dichterischer Tätigkeit zuzurechnen wäre, zeigt, sofern sich das feststellen läßt, eine relativ freie Behandlung eines bekannten Mythos und ist in Anlage und szenischer Anreicherung vermutlich einfacher als der *Chryses*. Dieser Befund könnte zu der Vermutung führen, daß Stücke, in denen die Pacuvius auszeichnende Struktur besonders ausgereift und perfektioniert ist, zu den späteren gehören. Dabei ist es jedoch nicht so, daß die häufig verwendete Handlungsstruktur und die typischen Gestaltungsmerkmale sich erst allmählich herausgebildet hätten, sondern es ist festzustellen, daß sie von Anfang an vorhanden sind und lediglich die Gesamtanlage der Tragödien raffinierter wird.

Plautus' *Pseudolus* (*Pseud.* 591, 964) Anspielungen fänden. – *Pentheus* (*vel Bacchae*) wird öfter mit dem *Senatus consultum de Bacchanalibus* von 186 v. Chr. in Zusammenhang gebracht und entsprechend auf die Zeit um dieses Jahr datiert (vgl. z.B. Lana 1947/49, 37–40; D'Anna 1959, 224f.; 1975, 32f.; Cancik 1978, 327). – Für das *Armorum iudicium* nimmt Biliński (1962, 52f.) aufgrund seiner speziellen Deutung, daß Aiax und Ulixes die Verkörperungen Catos bzw. von Aemilius Paulus seien, (ähnlich wie für die *Antiopa*) an, daß das Drama nach Aemilius Paulus' Tod oder bei dessen Leichenspielen 160 v. Chr. aufgeführt worden sei (so auch Reggiani 1986–87, 63). – Den *Dulorestes* sieht Biliński (1960, 164f.) als Spätwerk aus der Zeit zwischen 140 und 135 v. Chr. an. – Einen genauen zeitlichen Ablauf von Pacuvius' dichterischer Tätigkeit konstruiert Flores (1974, 155–157): Pacuvius habe mit der dramatischen Produktion relativ spät begonnen, etwa um 178/173 v. Chr.; in einer zweiten Schaffensphase nach Ennius' Tod habe er größere Freiheit von dessen Werken gewonnen; wahrscheinlich habe es keine Aufführungen von neuen Stücken nach 140 v. Chr. gegeben.

²⁸ Sicherheiten sind nicht zu gewinnen; das ist auch die Einschätzung von Stärk (2002, 155): „Noch im J. 140 war er [sc. Pacuvius] in Rom als Achtzigjähriger neben dem 50 Jahre jüngeren Accius mit einem Stück angetreten ... Wie sich des weiteren seine Produktion auf die Jahre verteilt, ist nicht zu ermitteln; ...“

Anhand der Prämisse einer zunehmenden Anreicherung und Komplexität der Tragödien könnte man versuchsweise auch die anderen Stücke, für die es keine Hinweise auf eine absolute Datierung gibt, in ein relatives chronologisches Raster einordnen. Dann müßte man für *Atalanta*, *Dulorestes*, *Iliona* und *Medus* eine ähnlich entwickelte Stufe ansetzen wie für den *Chryses*, sie also als spätere Stücke ansehen, während *Niptra* und *Teucer* eher mit *Antiopa* und *Periboea* auf eine Ebene zu bringen wären. Die Stücke *Armorum iudicium*, *Hermiona*, *Orestes* und *Pentheus* (*vel Bacchae*) lassen sich mit diesen Kriterien (zumal zum Teil von diesen Stücken nicht einmal Fragmente erhalten sind) allerdings kaum zeitlich festlegen.

Diese chronologischen Überlegungen können Anhaltspunkte geben für die Verteilung von Pacuvius' bekannten literarischen Werken auf seine Schaffenszeit, aber keine neuen Aspekte liefern für die Frage nach seiner Produktivität. In diesem Punkt ist auch immer noch mit der Möglichkeit weiterer (unbekannter) Dramen zu rechnen.

Als eine Erklärung der vermuteten Entwicklung von Pacuvius' Tragödiendichtung zu einer souveräneren und komplexeren Gestaltung könnte man annehmen, daß sie mit dem Verhältnis der Dramen zu griechischen Vorbildern in Verbindung zu bringen wäre, in dem Sinne, daß Pacuvius zu einer immer freieren Gestaltung gekommen sei.²⁹ Das scheint auch deswegen naheliegend, weil für einige Stücke, gerade für die besonders kunstvoll gearbeiteten, kein griechisches dramatisches Vorbild nachzuweisen ist und andererseits Cicero die *Antiopa*, die sich als frühes Stück identifizieren läßt, als Beispiel für eine nach Euripides' Muster gedichtete Tragödie anführt (*fin.* 1,4).³⁰

Abgesehen von der schwierigen und umstrittenen Deutung von Ciceros Bemerkung³¹ läßt sich eine derartige Entwicklung allerdings nicht so ein-

²⁹ In diese Richtung scheint Lanas (1947/49, bes. 30 u. 41 Anm. 2) Auffassung zu gehen.

³⁰ Vgl. Cic. *fin.* 1,4: *iis igitur est difficilium satis facere, qui se Latina scripta dicunt contemnere. in quibus hoc primum est in quo admirer, cur in gravissimis rebus non delectet eos sermo patrius, cum idem fabellas Latinas ad verbum e Graecis expressas non inviti legant. quis enim tam inimicus paene nomini Romano est, qui Ennii Medeam aut Antiopam Pacuvii spernat aut reiciat, quod se isdem Euripidis fabulis delectari dicat, Latinas litteras oderit?*

³¹ S.o. auch S. 22f. mit Anm. 25 u. 26. – In der Pacuvius-Forschung wird Ciceros Aussage teils wörtlich verstanden (so Ribbeck 1875, 281; Warmington 1936, 158;

fach postulieren, weil beim *Chryses*, der ein spätes Stück wäre, immerhin ein Drama von Sophokles mit diesem Titel vorliegt (wenn auch wegen des fragmentarischen Erhaltungszustands die jeweiligen Handlungsabläufe und ihr Verhältnis zueinander nicht im einzelnen zu bestimmen sind und Pacuvius' *Chryses* eine für diesen Dichter auch sonst als typisch zu erweisende Struktur hat). Auf der anderen Seite wird man davon ausgehen können, daß Cicero die Vergleichbarkeit von Ennius' *Medea* und Pacuvius' *Antiopa* mit griechischen Vorbildern als für seine Leser evident ansah und bei diesen beiden Tragödien (möglicherweise im Unterschied zu anderen) die Umsetzung für besonders originalgetreu hielt. Soweit man das beurteilen kann, hat Pacuvius' *Antiopa* tatsächlich im Prinzip denselben Handlungsgang und dieselbe Personenkonstellation wie Euripides' *Antiope*. Jedoch gibt es auch bei der *Antiopa* wahrscheinlich Unterschiede im Detail, wie etwa wegen des Fehlens philosophischer Fragmente bei Pacuvius zu erwägen ist und sich anhand der Akzentuierung der Positionen der beiden Brüder im Redeagon über ihre jeweiligen Lebensweisen vermuten läßt;³² Fragmente, die wie bei Pacuvius Antiope's elenden Zustand beschreiben, sind für Euripides nicht nachweisbar.

Jedenfalls muß vom Beginn seiner dichterischen Tätigkeit an eine für Pacuvius eigentümliche Gestaltungsweise erkennbar gewesen sein, die seinen Dramen einen unverwechselbaren Charakter und künstlerischen Wert verlieh. Sonst hätten Komiker und Satiriker (Plautus, Lucilius und später Persius) nicht gerade (das frühe Stück) *Antiopa* zur Zielscheibe ihres Spotts über Eigenheiten von Pacuvius' Stil gemacht und Cicero nicht diese Tragödie als ein Beispiel für ein Drama angeführt, bei dem Leute mit geübtem Gehörsinn schon bei den ersten Takten des Flötenspielers

Biliński 1962, 29), teils für falsch gehalten und eine freie Umsetzung angenommen (so Müller 1889, 14) und teils die vermittelnde Position eingenommen, daß man Cicero nicht ganz wörtlich nehmen dürfe, es aber sein könne, daß die *Antiopa* näher an einem griechischen Original sei als andere Pacuvius-Tragödien (so D'Anna 1967, 43 u. 44; 1976, 179f.; Castagna 1990, 43f.).

³² Wenn man der Überlieferung bei Cicero (*div.* 2,133) Glauben schenken und die Angabe entsprechend belasten darf, wäre auch der Chor anders zusammengesetzt als bei Euripides (vgl. dazu z.B. D'Anna 1965b, bes. 81–89; 1967, 44f.). Cicero nennt nämlich Amphions Gesprächspartner, die im Drama eigentlich nur den Chor bilden können, *Attici* (so z.B. Mette 1964, 90; D'Anna 1967, 48); bei Euripides hingegen soll der Hauptchor aus thebanischen Greisen bestanden haben (vgl. Schol. zu Eur. *Hipp.* 58). Anhand der Prämisse einer Übereinstimmung zwischen Euripides und Pacuvius wird die Überlieferung bei Cicero öfter, meist zu *astici*, emendiert (so z.B. Ribbeck 1871, 77; 1875, 285; 1897, 87; Warmington 1936, 162f. mit Anm. a [vorsichtig]; Klotz 1953, 113).

das Stück identifizieren könnten (*ac.* 2,20). Möglich wäre, daß diese markanten Zeichen allein in der äußeren Form gesehen wurden, die auch bei relativ genauer Umsetzung eines griechischen Originals 'romanisiert' werden mußte, schon wegen der bekannten Tendenz der Römer zu Gesangs- und Musikszenen. Die zu vermutenden inhaltlichen Unterschiede zwischen dem griechischen und dem römischen Stück lassen es aber problematisch erscheinen, Ciceros Äußerung über die *Antiopa* so zu deuten, daß das Verhältnis zwischen einer griechischen Vorlage und Pacuvius' Fassung als völlige Übereinstimmung zu definieren wäre.

Man wird also wohl annehmen können, daß Pacuvius in keinem Fall ein (bekanntes) griechisches Vorbild genau nachbildete, der Grad des freien Umgangs mit griechischem 'Material', wenigstens im Verhältnis zu den drei großen griechischen Tragikern, jedoch unterschiedlich war, woraus aber keine klare lineare Entwicklung abzuleiten ist. Immerhin kann man aber, wenn man alle erschließbaren Tragödien überblickt, erkennen, daß sich in Pacuvius' (vermutlich) späteren Stücken von Anfang an vorhandene Tendenzen verstärken und sich bei der Bezugnahme auf (mögliche) griechische Vorbilder eine Steigerung an Freiheit und innovativer Raffinesse zeigt; das könnte auf ein mit zunehmender Praxis gesteigertes dichterisches Selbstbewußtsein zurückzuführen sein.

Die umstrittene Frage, ob römische republikanische Tragiker aus dem Griechischen 'übersetzten' bzw. inwieweit sie ihre Stücke eigenständig gestaltet haben (s.o. S. 21–23), kann aufgrund des Befunds bei Pacuvius nicht eindeutig und allgemeingültig entschieden werden, da seine Stücke (und mögliche Vorbilder) nicht vollständig erhalten sind und das Vergleichsmaterial wegen der Auswahl der dramatischen Stoffe besonders schwierig zu beurteilen ist. Man kann aber positiv feststellen, daß das relativ geschlossene Bild, das sich für Pacuvius' dichterische Eigenart und seine mögliche dichterische Entwicklung ergibt, eher dafür spricht, daß seinen Gestaltungsabsichten eine größere Bedeutung zuzubilligen ist.

Pacuvius (als *doctus* unter den Tragikern) wählte offenbar unter den ihm zugänglichen Stoffen³³ vor allem solche aus, die das Interesse des Publikums wecken konnten, weil sie noch nicht so bekannt, gleichzeitig aber

³³ Zurückgreifen konnte er dabei auf Handlungsstrukturen griechischer Tragödien, auf einzelne (typische) Szenen oder Effekte aus verschiedenen Dramen oder Elemente aus Darstellungen mythischer Szenen in der bildenden Kunst.

durch die Anbindung an Vertrautes leicht zugänglich waren, und die sich – im Unterschied zu anderen bekannteren Geschichten – für eine bestimmte Art der dramatischen Gestaltung besonders eigneten. Vielen dieser Stoffe ist eine spezifische Handlungsstruktur inhärent, bei der auf ein dramatisch zugespitztes Geschehen eine befriedigende Lösung folgt, indem Familienmitglieder sich wiederfinden und durch die handelnden Figuren ein legitimer Zustand der Herrschaft im 'politischen' Bereich hergestellt wird. Dadurch wird in etlichen Tragödien das optimistische Bild vermittelt, daß Probleme durch den Sieg des moralisch Guten gelöst werden. Zwar werden auch Diskussionen philosophischer und religiöser Probleme in die Bühnenhandlung integriert, aber daraus scheinen sich keine verunsichernden Positionen grundsätzlicher Art zu ergeben, wie Zweifel an den Ordnungssystemen des Rechts oder der Beziehung von Göttern und Menschen.

Diese aus der Gesamtheit der Tragödien zu entnehmenden, wegen ihrer Häufigkeit in Verbindung mit ihrem variierenden Einsatz als typisch anzusehenden Kennzeichen von Pacuvius' dramatischer Produktion erlauben den Schluß, daß seine Wahl von weniger bekannten Stoffen nicht nur durch das Bemühen, sich von Ennius abzusetzen, motiviert gewesen sein kann, sondern daß derartige Stoffe (mit ihren Möglichkeiten der Gestaltung) auch seinen Vorstellungen von Tragödien entsprachen. Der durch den Stoff gegebene Handlungsablauf, der als solcher schon eine dramatische Steigerung enthält, wird dargestellt mit einer ungewöhnlichen Sprache und angereichert durch sensationelle und emotionalisierende Effekte. Diese spezielle Kombination formaler und inhaltlicher Elemente kann man als Zeichen einer dichterischen Individualität verstehen.

Inwieweit sich Pacuvius bei der Gestaltung seiner Tragödien auch von Anforderungen des Publikums überhaupt oder von manchen Tendenzen im Publikum lenken ließ, muß im einzelnen offenbleiben. Indem er Erwartungen erfüllte nach interessanter und spannender Unterhaltung, rührenden Momenten sowie häufig ein glückliches Ende bot, das die Perspektive auf eine geordnete Zukunft eröffnet, und dabei in seiner Zeit aktuelle philosophische Fragestellungen sowie moralische und politische Aspekte in der Handlung thematisierte oder von Figuren diskutieren ließ, dürfte sich die Resonanz bei den Zuschauern auf jeden Fall erhöht haben. Daß Pacuvius in der Lage war, in seinen Tragödien, deren Handlungsstrukturen auch Forderungen eines Aristoteles erfüllen, verschiedenen Ansprüchen

zu genügen, mag die (nicht nur bei Cicero zu findende) Wertschätzung erklären.

Die vorgeführten Überlegungen und deren Ergebnis müssen in vieler Hinsicht hypothetisch bleiben. Jedoch lassen sie sich als Versuch betrachten, trotz des fragmentarischen Erhaltungszustands der republikanischen Tragödiendichtung wenigstens näherungsweise Charakteristika der einzelnen Dichter zu identifizieren und so eine differenziertere Vorstellung von 'der römischen republikanischen Tragödie' zu gewinnen.

Beiträge zur Altertumskunde

Herausgegeben von
Michael Erler, Dorothee Gall, Ernst Heitsch,
Ludwig Koenen, Reinhold Merkelbach,
Clemens Zintzen

Band 191



K · G · Saur München · Leipzig

Pacuvius
summus tragicus poeta

Zum dramatischen Profil
seiner Tragödien

Von
Gesine Manuwald



K · G · Saur München · Leipzig 20