

Politische Anspielungen in der römischen Tragödie und der Einfluß der Schauspieler

Ekkehard Stärk (Leipzig)

In den *Eumeniden* des Aischylos, dem dritten Stück der 458 v. Chr. in Athen aufgeführten *Orestie*, bildet die Stadtgöttin Athene aus den besten Bürgern einen vereidigten Gerichtshof, der über Orestes' Mord an seiner Mutter Klytaimestra befinden soll (482–488). Orestes, ob dieser Tat von den Erinyen verfolgt, hatte sich schutzfliehend an Athene gewandt, und der unter ihrem Vorsitz am Areshügel, dem Ἄρειος πάργος, geführte Prozeß begründet, wie die Göttin in einer Stiftungsrede erklärt, die Blugerechtigbarkeit an diesem Ort (681–710). Dies wurde den Athenern an den Großen Dionysien des Jahres 458 vor Augen geführt, nachdem in das Jahr 462/461 ein den Areopag-Rat betreffendes und für die athenische Demokratie entscheidendes Ereignis gefallen war: Der sogenannte Rat vom Areopag, der zuvor weitgehende politische Aufsichtsrechte besaß, wurde auf Betreiben eines demokratischen Politikers, des Ephialtes, entmachtet, indem seine Kompetenz auf eben die Blugerechtigbarkeit beschränkt wurde (Aristot. *Ath. pol.* 25,1–2). Ein wie auch immer beschaffener Bezug des Dichters auf das Ereignis wurde seit Karl Otfried Müller postuliert.¹ Es ist nur eine von zahlreichen Anspielungen auf politische Ereignisse der Zeit, die in den Tragödien des Aischylos – und nicht nur des Aischylos – vermutet wurden. Man hat dabei zu sehen nicht versäumt, daß trotz der allfälligen Zeitbezüge die tragischen Dichter der Griechen durchaus nicht als Tendenzschriftsteller erscheinen, daß sie gleichwohl über den tagespolitischen Parteienstand. Nicht zuletzt die widerspruchsvolle Ergebnisvielfalt dieser Forschungsrichtung hat den Eindruck der Überparteilichkeit befördert. Indessen: Was lange nur Auskunft der Verlegenheit war, ist durch die Arbeiten Christian Meiers zugleich allgemeiner und präziser bestimmt worden: 'Die politische Kunst der griechischen Tragödie'? Vor allem in dem so betitelten Buch von 1988 zeigt Meier, daß über die einzelnen Zeitbezüge hinaus in den Tragödien „am entrückten mythischen Gegenstand“ eher „die prinzipielle Problematik politischer Entscheidung“ durchgespielt werde (106), daß dort im Mythos problematisiert werde, „was die Bürger als Bürger beschäuf-

¹ Forschungsgeschichte hierzu bei Braun 1998, 105–133.

² Zu den *Eumeniden* vgl. bereits Meier 1980 (1995), 144–246; die Auseinandersetzung mit Meier führt Schwinge 1990 (1992; vgl. Bichler 1989), hinsichtlich der *Eumeniden* Braun 1998, 204–218.

tigte“ (9). Die Tragödie habe „den Athenern in den verschiedensten Situationen beim Abarbeiten des Schwierigen und Bedrohlichen, von vielerlei Ungewißheiten dienen“ können (237), sie spiegle die Orientierungsschwierigkeiten, die schier nicht zu bewältigende Last an Entscheidungen, welche die Demokratie dem einzelnen Politen aufbürdete. Insofern 'brauchten' die Athener die Tragödie. Nicht aber weil die Tragödie eine Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln war, brauchten sie diese, sondern weil sie den Konfliktreichtum ihrer eigenen Existenz in einer Vergrößerung zeigte.

Es mag verlockend erscheinen, diese Überlegungen zu einer im weiteren Sinn politischen Funktion der Tragödie auf das republikanische Rom zu übertragen. Indessen spricht kein Bruchstück, kein Zeugnis dafür. Wo die römische Tragödie politisch zu sein scheint, ist sie es im engeren Sinn, in der Form einzelner Anspielungen. Im weiteren Sinn politisch ist sie nur, insofern sich die Zeit ganz allgemein in ihr ausdrückt – so wie Seneca dem vielzitierten *oderint dum metuant* aus Accius' *Atreus* (203–204 R.³) das Signum des sullianischen Zeitalters eingepreßt sah (*dial.* 3,20,4). Ausgerechnet im Zeitalter freilich hat er sich vertan – was für sich spricht. Der *Atreus* war ein Frühwerk des Accius (Gell. 13,2).

Da die Struktur der politischen Entscheidung in Rom eine ganz andere war als in Athen, überrascht es nicht, daß die attische Tragödie bei ihrer Übertragung nach Rom politisch zunächst funktionslos war und damit frei für anderweitige Absichten. Seit 240 v. Chr. wurden in Rom Tragödien aufgeführt, zuerst von Livius Andronicus, seit 235 v. Chr. auch von Naevius. Von den insgesamt 15 bekanntesten mythologischen Tragödien dieser beiden Archaeten führen stofflich 9 mittelbar oder unmittelbar in den trojanischen Sagenkreis. Dies ist ein auffallendes Verhältnis. Es wurde von Eckard Lefèvre mit dem Glauben der Römer an ihre trojanische Herkunft überzeugend erklärt.⁴ Was Wunder, wenn die Römer auch auf der Bühne vorzugsweise Belagerung und Fall Trojas sowie die Schicksale der Trojaner Heimkehrer dargestellt sehen wollten? Darüber hinaus konnte Lefèvre aus den Bruchstücken des Andronicus wahrscheinlich machen, daß eine naive Parteinahme für die eigenen Vorfahren und gegen deren Feinde, die Griechen, eine Rolle spielte.⁵ Diese gingen im Kampf um Troja militärisch zwar als Sieger, moralisch jedoch als Verlierer hervor. Naiver Patriotismus spricht sich, wie Lefèvre ferner gezeigt hat, auch in den übrigen Stücken der beiden Tragiker aus.⁶ In ihnen sind fast ohne Ausnahme Stoffe traktiert, in

3 Der Ausdruck bei Meier 1988 in der Überschrift des Kap. I („... fragen, wozu die attischen Bürger die Tragödie brauchten“) u.ö.

4 1978, 8–10; 1985, 1244f.; 1997, 166–168.

5 1990, 12–14.

6 Am eingehendsten 1990, 15–18.

denen griechische Heroen an Italiens, günstigenfalls sogar Latiums Küsten gelangen und auf diese Weise die Anteilnahme des Publikums herausforderten. Dies sind die anderweitigen Interessen einer politisch im weiteren Sinn funktionslos gewordenen Tragödie. War die Problematisierung politischer Konflikte in der griechischen Tragödie evident, an der Oberfläche des Textes, so lagen die anderweitigen Interessen der frühesten römischen Stücke wohl eher im verborgenen. Sie bildeten einen Hintersinn.

Von Ennius ist zwar immer noch die Hälfte der Stücke dem trojanischen Sagenkreis gewidmet, doch scheint das patriotisch-aitiologische Interesse durch andere, mitunter philosophische Belange überlagert zu werden.⁷ Bei seinem Neffen und Schüler Pacuvius drängen sich abgelegene Stoffe vor, und bei Accius vollends ist die Vorliebe für trojanische und andere patriotische Stoffe eingebettet in einer umfassenden, fast gleichmäßigen Bearbeitung aller großen Sagenkreise. Überhaupt macht die mythologische Tragödie der Römer im 2. Jh. v. Chr., der Blütezeit der Gattung, einen ausgesprochen unpolitischen Eindruck, sowohl im engeren als auch im weiteren Sinn. Zeitbezüge in Form politischer Anspielungen sind nicht nachzuweisen,⁸ und daß im Mythos problematisiert werde, 'was die Bürger als Bürger beschäufte', davon kann keine Rede sein. Im Gegenteil: Die Tragödie hat sich vom Interesse der Bürger wohl nie weiter entfernt als unter gerade den Autoren, die Cicero als die drei römischen Klassiker der Gattung galten, Ennius, Pacuvius, Accius.⁹ Ihre Stücke bewegten sich in einer von aller Realität und Natur abgelösten Kunstwelt, in der man auf hohen Kothurnen läuft, stets eine Elle über dem Erdboden. Fern von allem, was einem begegnet kann, taumeln die Dramenpersonen, Opfer und Täter, von einer Extremsituation in die andere. Sie werden bedrängt von zu groß geratenen Affekten, alles erdenkliche Elend ist auf sie gehäuft. Edle Unschuld und finstere Tyrannenwut sehen sich gegenübergestellt.¹⁰ Die resultierende Hochspannung drückt sich auch in der exaltierten Kunstsprache aus, die sich von der relativen Schlichtheit der attischen Originale merklich unterscheidet. Die reicher figurierte Rede produziert jenen *tumor* und die *ampullae*, den Schwulst und den Bombast, die *sesquipedalia verba*, anderthalb Fuß langen Wörter, die Horaz nicht gefallen wollten (*ars* 97) und die von der gemeinen Sprache ebensoweit entfernt sind wie vom gemeinen Leben die Taten der

7 Suerbaum 1994, 356. „Der Philosph auf der republikanischen Bühne war Ennius“; Cancik 1978, 332–337, das Zitat 334.

8 Sie wurden mit Phantasie konstruiert vor allem von Biliński 1958 (u.ö.); vgl. Lana 1958–59; eine vorsichtige Wiederbelebung dieser Forschungsrichtung bei Reggiani 1986–87.

9 Cic. *ac.* 1,10; *opt. gen.* 18; *de orat.* 3,27; *orat.* 36.

10 Vgl. Cancik 1978, 343f., der freilich davor warnt, „die republikanische Tragödie im Lichte 'Senecas' zu lesen“.

übermannshohen Frevler und Dulder.¹¹ Damals entstand – überaus folgenreich – eine Art von Schauspiel, bei dem die Zuschauer mit Recht annehmen durften, daß die Dinge, die darin verhandelt wurden, sie im Grunde nichts angingen, und bei dem ein unversehenes *tua res agitur* dann folglich als Provokation wirken muß. Genau dies aber, die unvermutete Provokation, ist die Wirkungsweise der politischen Allegorie, der wir uns im folgenden zuwenden.

In der beschriebenen Eigenart hat sich die republikanische Tragödie bereits bei den Zeitgenossen nicht nur Freunde erworben. Satirische Kritik an ihrem Bombast – setzte schon mit Lucilius ein,¹² vor allem aber hat sie die Volkstümlichkeit, die sie bei Andronicus und Naevius vielleicht einmal besaß, in der folgenden Zeit anscheinend verloren. Wenn in Plautus' *Ampbitruo* Merkur als Prologus eine Tragödie in Aussicht stellt, rechnet er seitens der Zuschauer mit einem Stirnrunzeln und wiegelt rasch ab (51ff.). Anscheinend machten die Quiriten lange Gesichter, wenn bei den szenischen Spielen schon wieder so ein Trauerspiel angekündigt wurde. Zu Beginn des 1. Jh.s v. Chr. waren die Möglichkeiten der mythologischen Tragödie vorerst ausgeschritten. Nach dem Tod des Accius, irgendwann nach 90 v. Chr., kam die tragische Produktion in Rom zum Erliegen. Lediglich einige vornehme Liebhaber übten sich in der verwaisten Gattung. Für mehr als 50 Jahre versickerte der Strom tragischer Dichtung, um erst in augusteischer Zeit wieder an die Oberfläche zu treten.¹³ Doch war es ein veränderter Strom, der da wiedererschien. Was man bei den Tragikern des 2. Jh.s v. Chr. vergeblich sucht, setzt nun vehement ein: die Bezeugung von Tragödien mit tendenziösen politischen Allegorien. Es sei hier nur erinnert an den Fall des Mamerkus Aemilius Scaurus, der im Jahr 34 n. Chr. dem Hintersinn seiner Tragödie *Atreus* zum Opfer fiel,¹⁴ an Curvatus Maternus, der in Tacitus' *Dialogus* ausdrücklich verspricht, daß bei der nächsten Tragödienrezitation sein Thyestes das sagen werde, was bei der letzten sein Caeto möglicherweise vergessen habe (3,3), und schließlich – aus augusteischer Zeit – an den *Thyestes* des Varius Rufus, den Eckard Lefèvre mit den 'Zehn Überlegungen zu seiner Rekonstruktion' als panegyrisches Tendenzstück erwiesen hat.¹⁵

Was war in der Zwischenzeit geschehen? Nach Accius' Tod wurden zwar keine Stücke von poetischem Gewicht neu gedichtet, jedoch aufgeführt wurden die alten, vorhandenen öfter denn je. Und eben durch die

Wiederaufführungen veränderten sie sich. Wir haben es hier mit einem literaturgeschichtlich interessanten Vorgang zu tun: daß sich eine Gattung nicht durch Produktion, sondern durch Rezeption verändert, wobei die Rezeption in der Folge sogar einen bestimmenden Einfluß auf die Produktion ausübt. Aus den fraglichen 50 Jahren sind zahlreiche Fälle überliefert, in denen bei Wiederaufführungen die Schauspieler Handlung und Sentenzen alter Repertoirestücke als Anspielungen auf aktuelle Situationen ausmünzten.¹⁶ Über einen besonders spektakulären Fall berichtet Cicero in der 56 v. Chr. gehaltenen Rede *Pro Sestio*, und er berichtet darüber um so lieber, als die politische Sympathiekundgebung, in die sich eine eigentlich unpolitische mythologische Tragödie verwandelte, seiner eigenen Person galt. Das bewußte Stück ist der *Eurysaces*, eine jener Elendstragödien des Accius, in denen der Held, über Meer und Länder verschlagen, heimatlos und verbannt, vom Gipfel der Macht gestürzt, verwahrlost, in scheußliche Lumpen gekleidet, ein Leben in Drangsal und Kummermiss fristet. Im *Eurysaces* war das beklagenswerte Schicksal des Telamo, des Fürsten von Salamis, dargestellt, seine Verbannung und wie er in all seinem Leid in der Fremde unvermutet auf Hilfe bei seinem Enkel Eurysaces stößt.¹⁷ Laut Cicero (*Sest.* 120–123) wurde diese Tragödie im Jahr 57 v. Chr., lange nach Accius' Tod, wiederaufgeführt, und zwar an dem Tag, da der Senat im Tempel der Virtus über Ciceros Rückberufung aus der Verbannung beriet. Möglicherweise war es kein Zufall, daß just an diesem Tag eine Verbanntragödie ins Festprogramm aufgenommen worden war; denn der sich für Cicero verwendende Konsul Lentulus Spinther war der Spielgeber (*Sest.* 117). Jedenfalls hatte sich die Nachricht über die durch Senatsbeschluß in die Wege geleitete Rückberufung im Theater eben verbreitet, als der angesehene und mit Cicero befreundete Tragöde Clodius Aesopus die Gelegenheit ergriff und die Tragödie über den verbannten Telamo in eine Kundgebung für den verbannten Cicero umfunktionierte. Accius' Stück enthielt ein *canticum* des Eurysaces, in welchem die hohen Verdienste Telamos um die Achiver, seine Aufopferung in Zeiten der Gefahr gepriesen, der Achiver Undank und Gleichgültigkeit dagegen bloßgestellt wurden (357–360 u. 364–365 R.³). Als Aesopus dieses *canticum* vortrug und zu den Worten kam: „Der den Staat mit festem Mut verteidigt hat, / der mit treuem Sinn zu den Achivern hielt“ (357–358 R.³; Übers. M. Fuhrmann), da habe er deutlich zu verstehen gegeben, daß der vertriebene Cicero in der nämlichen Situation wie Telamo sich befinde, indem er beim Wort Achiver

¹¹ Vgl. Cancik 1978, 338–341; ein großer Teil des Materials bei Koterba 1905; ferner: Casacelli 1976.

¹² Christes 1971, 103–140.

¹³ Opelt 1978, 427–441; Della Corte 1983; Goldberg 1996.

¹⁴ Tac. *ann.* 6,29,3f.; Cass. Dio 58,24,3f.; Suet. *Tib.* 61,3.

¹⁵ Lefèvre 1976.

¹⁶ Die Zeugnisse hierfür sind bereits mehrfach gesammelt worden: Abbott 1907; Wright 1931, 1–9; Nicolet 1980, 363–373; Beacham 1991, 131, 133, 159f.; Erasmo 1995, 87–155.

¹⁷ Rekonstruktion: Ribbeck 1875, 419–425; contra: Pearson 1917, I,165f.; Sutton 1984, 49–56; Ribbeck folgen: D'Antò 1980, 332ff.; Dangel 1995, 328ff.

auf die Zuschauerreihen wies. Durch die Identifikation der Achiver mit den Römern und des Telamo mit Cicero interpretierte Aesopus, wie schon der Scholiast zu Cicero verständlich angemerkt hat, das alte Stück des Accius in einem Sinn, der dem Autor selbstverständlich fremd gewesen sein muß.¹⁸ Er hatte mit dieser politischen Aktualisierung Glück, denn schon die folgenden Verse: „Es schwankte das Geschick; / er hat nicht geschwankt, sein Leben einzusetzen und sein Blut“ (359–360 R.³) seien da capo verlangt worden. Der Erfolg der Interpretation gab dem Schauspieler Mut; denn im weiteren glaube er, sich nicht mehr an den Wortlaut des Dichters halten zu müssen, vielmehr interpolierte er zu Ciceros höherem Ruhm einen Zusatzvers in das *canticum* des Accius. Ungeniert bekennt Cicero an der betreffenden Stelle, es sei der Vers *summu amicum summo in bello, summo ingenio praeditum* („den größten Freund im größten Krieg, mit größter Geisteskraft begabt“) gewesen, den der Schauspieler eingeschwärzt habe.¹⁹ Hier gibt Cicero selbst zu erkennen, daß die mythologische Tragödie ins Schlepptau der Aktualisierung genommen wurde. Von den folgenden Versen, *o pater ...* und *haec omnia vidi inflammari*, läßt sich hingegen nur durch Kombination erschließen, daß sie während jener denkwürdigen Aufführung gleichfalls hinzugesetzt wurden. Obwohl der Scholiast behauptet, daß alle zitierten Verse aus dem *Eurysaces* stammen,²⁰ gehören die letzteren beiden, wie anderwärts unzweideutig belegt ist, Ennius' *Andromacha* an, als Bruchstücke eines vielzitierten *canticum* der Gattin Hectors, mit dem sie Brand und Untergang Trojas beklagte (92 u. 97 V.² = 81 u. 86 R.³). Aesopus habe sie *paulo post in eadem fabula* auf den Brand und die Zerstörung von Ciceros Haus während seiner Verbannung bezogen. Folglich sind auch sie in den Zusammenhang interpoliert und als Anspielung instrumentalisiert worden.²¹ Den Rest des *Eurysaces-canticum* über den Undank der Arger bzw. Römer habe Aesopus durch sein Spiel so trefflich auf Cicero ausgedeutet, als habe ihn der *disertissimus poeta* eigens für Cicero geschrieben (Sest. 122).

¹⁸ Schol. Bob., p. 137,4 Stangl: *ergo versus omnes tragici ad ipsum Ciceronem πλεονεξίως convertuntur, ut aliud quidem in opere poetico fuerit, aliud vero in ipsius actoris significationibus.*

¹⁹ 121: *nani illud ipse actor adiungebat amico animo.* Zu dem Vorgang in der griechischen Tragödie s. Page 1934.

²⁰ Schol. Bob., p. 136,29 Stangl: *actor illis temporibus notissimus tragicarum fabularum Aesopus egisse videtur Accii fabulam, quae scribitur Eurysaces, ita ut per omnem actionis cursum tempora rei p. significarentur et quodammodo Ciceronis fortuna deploraretur.*

²¹ Dies ist Ribbeck's Lösung des Widerspruchs, der zwischen der Behauptung des Scholiasten und der anderweitigen Herkunftsbezeugung für Enn. 92 u. 97 V.² = 81 u. 86 R.³ besteht: 1849, 34; 1852, 328f.; 1875, 422f.; contra (mit Forschungsgeschichte): Jocelyn 1967, 238–241; Jocelyn läßt von den in Sest. 120–122 zitierten Versen nur 364–365 R.³ dem *Eurysaces* und weist alle übrigen der *Andromacha* zu. Indessen scheinen 357–360 und 364–365 R.³ nach ihrem Inhalt demselben *canticum* anzugehören.

Wir sehen an diesem Beispiel, daß sich Sinn und Funktion der Tragödie in einer für die Gattung unproduktiven Zeit durch Interpretation bei der Wiederaufführung radikal ändern konnten. Die in der *Sestiana* angeführten Fälle – wir erfahren dort weiter von der bei gleicher Gelegenheit aktualisierten Praetexta *Brutus* des Accius²² und sogar von einer umfunktionierten Komödie, der *Togata Simulans* des Afranius²³ –, diese Fälle aus dem Jahr 57 v. Chr. sind für die Zeit der ausgehenden Republik beileibe nicht die einzigen, sondern lediglich die am besten dokumentierten. Schon zwei Jahre zuvor hatte Cicero in einem Brief an Articus geschildert, wie ein Schauspieler namens Diphilus einigen Versen einer uns unbekannteren älteren Tragödie einen dem Pompeius Magnus feindlichen Sinn unterlegte.²⁴ Als er den Vers *nostra miseria tu es magnus* („durch unser Elend bist du groß“ *trag. inc.* 115 R.³) mit deutlicher Bezugnahme auf den Beinamen des Pompeius vortrug, habe das Volk unzählige Male die Stelle da capo verlangt, und auch die darauf folgenden Verse habe der Schauspieler unter wüstem Beifallsgeschrei des ganzen Theaters gesprochen. Man hätte aber auch wirklich meinen können, kommentierte Cicero schadenfroh, daß die Verse von einem persönlichen Gegner des Pompeius und just für den Augenblick geschrieben worden seien. Natürlich waren sie weder das eine noch das andere. Ein weiterer Fall ist durch Suetons *Caesar-Vita* bekannt. Es ist ein von der antiken Geschichtsschreibung oft dargestellter Vorgang, wie nach Caesars Tod dessen Bestattung zu einer Kundgebung für Caesar und gegen die Caesar-Mörder ausgenutzt wurde. Sueton trägt hierzu die Nachricht bei (84,2; vgl. *App. civ.* 2,611), daß bei den Leichenspielen gewisse Parteien aus Tragödien so vorgetragen wurden, daß sie dem Mitgefühl und dem Unmut über die Ermordung adaptiert wurden, unter anderem ein *canticum* aus Pacuvius' *Armorum iudicium*, dem Waffengericht zwischen Ulixes und Ajax, in dem der letztere über den Undank der Griechen zu klagen alle Ursache hatte. Ajax' letzte Worte: „Ach daß ich selbst meine eigenen Verderber rettete!“ (40 R.³) mußten den Caesarianern aus der Seele gesprochen sein, da natür-

²² Sest. 123: *nominatum sum appellatus in Bruto: Tullius, qui libertatem civibus stabiliverat* (praet. 40 R.³). *miliens revocatum est.* Hierzu Schol. Bob., p. 137,15 Stangl: *haec etenim tragoedia praetextata; Brutus inscribitur. in qua nominatus quidem Tullius videtur, sed non idem ipse Cicero, quantum pertinet ad Accium poetam; quantum ad actorem tamen, sine dubio per aequalitatem nominis utique significatio passionis eius eluxit.*

²³ Sest. 118 (der offenbar moralische Epilog des *Simulans* wurde von der Caetava auf P. Clodius Pulcher gemünzt): *nani cum ageretur togata 'Simulans', ut opinor, caetava tota clarissima concentratione in ore impuri hominis imminens contionata est: hinc, Tite, / tua post principia atque exitus vitiosae vitae —!* (com. 304–305 R.³); vgl. Davault 1981, 224 Anm. 10.

²⁴ *Att.* 2,19,3; hieraus Val. Max. 6,2,9 (vgl. Abel 1965, 314 Anm. 25; anders Shackleton Bailey 1965, 62f.).

lich jeder daran dachte, wie der Diktator in seiner Milde die Gegner geschont und sich damit die Mörderbande selbst an den Hals geschafft habe.

Auf das Publikum blieben die Interpretationen der Schauspieler nicht ohne Wirkung. Sie erzeugten eine Erwartung für die folgenden Aufführungen alter Stücke, schließlich sogar, wie wir gesehen haben, für die Produktion neuer. Am Ausgang der Republik konnte man damit rechnen, daß die Zuschauer auch ohne Zutun der Schauspieler die zur Aufführung kommenden Tragödien nach allfälligen Zeitbezügen absuchten.²⁵ So wollte der Caesar-Mörder Brutus gewiß nicht ohne Grund an den *Indi Apollinares* des Jahres 44 v. Chr., wenige Monate nach dem Tod des Diktators, die Praetexta *Brutus* des Accius aufgeführt sehen. Bereits der Dichter selbst hatte sehr wahrscheinlich eine generelle Ehrung der Junii Bruti im Sinn, zumal er dem D. Iunius Brutus, Konsul des Jahres 138 v. Chr., freundschaftlich verbunden war.²⁶ Doch der Caesar-Mörder rechnete nun mit einer tagesspolitisch einschlägigen Deutung des Stückes: daß die Zuschauer seine Tat als Wiederholung jener heroischen Vertreibung des Königsgschlechts aus Rom verstünden, die der Gegenstand der bewußten Praetexta war. Dies lag ganz auf der Linie der an seiner Person haftenden Propaganda. C. Antonius indessen, der Bruder des M. Antonius, wußte als der für die Spiele verantwortliche Praetor diesen in jedem Sinn theatralischen Schachzug zu verhindern, indem er die Praetexta aus dem Programm nahm und an deren Stelle den ihm wohl harmloser scheinenden *Terens* desselben Accius aufzuführen ließ. Doch auch diese mythologische Tyrannentragedie wurde von dem politisch polarisierten Publikum als *in tyrannos* geschrieben aufgefaßt.²⁷ So weit war es in Rom gekommen.

Es ist keine sehr delikate Kunstgesinnung, die sich in diesen Umdeutungen äußert. Stets gehen sie von der aus dem Kontext gelösten Einzelstelle, ja von der Doppeldeutigkeit eines einzelnen Worts wie *magnus* aus; alles, was sie erreichen, ist eine über die Einzelszene wohl selten hinausgehende Gleichsetzung von heroischen mit aktuellen Konstellationen.²⁸ Da die rö-

²⁵ Beide Möglichkeiten, die Interpretation durch den Schauspieler und diejenige durch das Publikum, sind bereits bei Cic. *Sest.* 118 vorausgesetzt: *et quoniam facta mentio est ludorum, ne illud quidem praetermittam, in magna varietate sententiarum numquam ullum fuisse locum, in quo aliquid a poeta dictum cadere in tempus nostrum videretur, quod aut populum universum fegeret aut non exprimeret ipse actor.*

²⁶ Cic. *Brut.* 107; *Arch.* 27 mit Schol. Bob., p. 179,5 Stangl; Val. Max. 8.14.2. Weitergehende Vermutungen bei Lana 1958-59, 351-354; dagegen mit guten Gründen Gabba 1969.

²⁷ Cic. *Att.* 16.5,1; 16.2,3; *Phil.* 1,36; hierzu Coulter 1940.

²⁸ Das Gegenteil (*per omnem actionis cursum*) behauptet allein der Scholiast zu Cic. *Sest.* 120-123 (zitiert oben Anm. 20) - ungewiß, mit welcher Zuverlässigkeit. Schwerlich hatte die Identifikation des Telamo mit Cicero im *canticum* des Eurysaces eine Folge für das Ganze des Stückes oder für die übrigen Figuren. Hinsichtlich der Aktualisierungen bei Caesars Leichenspielen (Suet. *Inl.* 84,2) wurde sogar vielfach an die Aufführung von Einzelnummern gedacht: s. (z.B.)

mischen Tragödien durchaus nicht zeigen, 'was die Bürger als Bürger beschäufte', da sie somit kein eigentlich politisches Leben haben, sondern eine ferne Kunstwelt präsentieren, entsteht aus der unvermuteten Konfrontation dieser Kunstwelt mit dem politischen Tagesgeschäft, dem Schmutz des Forums, ein Spannungsverhältnis, das den eigentlichen Reiz jener Allegorien ausmacht. Die im Grunde unpolitische Natur der römischen Tragödie und ihre tagespolitische Aktualisierung scheinen sich nachgerade zu bedingen. Blicken wir noch einmal auf die politische Kunst der griechischen Tragödie. Die Athener 'brauchten' die Tragödie beim Abarbeiten des Schwierigen und Bedrohlichen, in das sie die Volksherrschaft geführt hatte. In der eingangs erwähnten Stiftungsrede Athenes für den Gerichtshof vom Areopag gibt die Göttin gute Ratschläge für Entscheidungsnot, die eben in den *Euemiden* vorgeführt werden. Mythos und Politik, in Rom geschiedene Bereiche, sind hier eins. Die Römer hingegen 'brauchten' die Tragödie im großen und ganzen nicht. Sie war ein Importgut, und nachdem einmal alle griechischen Göttersöhne auf die tragische Weise an Italiens Küsten verbracht worden waren, hätten die *Romuli nepotes* auch durchaus ohne diesen erhebenden Schmuck leben können. Da die Tragödie politisch funktionslos war, ließ sie sich um so leichter politisch instrumentalisieren. Sie wurde zur Fortsetzung der Politik mit anderen, theatralischen Mitteln.

Literaturverzeichnis

- Abel, K.: *Senecas De brevitate vitae: Datum und Zielsetzung*, Gymnasium 72, 1965, 308-327.
- Abbott, F.F.: *The Theatre as a Factor in Roman Politics under the Republic*, TAPhA 38, 1907, 49-56.
- Beacham, R.C.: *The Roman Theatre and its Audience*, London 1991.
- Bichler, R.: *Christian Meier und die Dimension des Politischen in der klassischen Tragödie*, Politische Vierteljahresschrift 30, 1989, 512-518.

Dihle 1983, 165. Eine Begrenzung auf die Einzelszene ist auch für die vermutliche Aktualisierung der Accianischen *Chyamestra* bei der Dedikation des Pompeius-Theaters im Jahr 55 v. Chr. zu postulieren (Cic. *fam.* 7,1,2; s. Beacham 1991, 157f.; Erasmo 1995, 124-130): Wenn wirklich die Rückkehr Agamemnons, die mit königlichem Aufwand inszeniert wurde, an Pompeius' eigenen Triumph im Jahr 61 v. Chr. erinnern sollte, war ein Weiterdenken des Publikums an Agamemnons Ende offensichtlich nicht eingeplant (Erasmo 1995, 128: "It seems that Pompey was so concerned about the extravagance of the triumph scene that he did not consider the plot of the play as a whole").

- Bilinski, B.: Accio ed i Gracchi. Contributo alla storia della plebe e della tragedia romana, Rom 1958 (Accademia Polacca di Scienze e Lettere, Biblioteca di Roma, Conferenze, Fascicolo 3).
- Braun, M.: Die 'Eumeniden' des Aischylos und der Areopag, Tübingen 1998 (Classica Monacensia 19).
- Cancik, H.: Die republikanische Tragödie, in: E. Lefèvre (Hg.): Das römische Drama, Darmstadt 1978 (Grundriß der Literaturgeschichten nach Gattungen), 308–347.
- Casaceli, F.: Lingua e stile in Accio, Palermo 1976.
- Christes, J.: Der frühe Lucilius. Rekonstruktion und Interpretation des XXVI. Buches sowie von Teilen des XXX. Buches, Heidelberg 1971.
- Coulter, C.C.: Marcus Junius Brutus and the *Brutus* of Accius, Cj 35, 1940, 460–470.
- Dangel, J. (ed.): Accius. Œuvres (fragments), Paris 1995.
- D'Antò, V. (ed.): L. Accio. I frammenti delle tragedie, Lecce 1980.
- Daviault, A. (ed.): Comoedia togata. Fragments, Paris 1981.
- Della Corte, F.: La tragédie romaine au siècle d'Auguste, in: Théâtre et Spectacles dans l'Antiquité. Actes du Colloque de Strasbourg (5–7 novembre 1981), Leiden o.J. [1983] (Université des Sciences Humaines de Strasbourg. Travaux du Centre de Recherche sur le Proche-Orient et la Grèce Antiques 7), 227–243.
- Dihle, A.: Seneca und die Aufführungspraxis der römischen Tragödie, A&A 29, 1983, 162–171.
- Erasmus, M.: Roman Tragedy and the Discourse of Allusion, Diss. Yale University 1995.
- Gabba, E.: Il 'Brutus' di Accio, Dioniso 43, 1969, 377–383.
- Goldberg, S.M.: The Fall and Rise of Roman Tragedy, TAPhA 126, 1996, 265–286.
- Jocelyn, H.D. (ed.): The Tragedies of Ennius. The Fragments ed. with an Introd. and Comm., Cambridge 1967 (Cambridge Classical Texts and Commentaries 10) (repr. with corr. 1969).
- Koterba, L.: De sermone Pacuviano et Acciano, Wien / Leipzig 1905.
- Lana, I.: L'Atreo di Accio e la leggenda di Atreo e Tieste nel teatro tragico romano, AAT 93, 1958–1959, 293–385.
- Lefèvre, E.: Der Thyestes des Lucius Varius Rufus. Zehn Überlegungen zu seiner Rekonstruktion, Wiesbaden 1976 (AAWM 1976, 9).
- : Versuch einer Typologie des römischen Dramas, in: E. Lefèvre (Hg.): Das römische Drama, Darmstadt 1978 (Grundriß der Literaturgeschichten nach Gattungen), 1–90.
- : Die politische Bedeutung der römischen Tragödie und Senecas 'Oedipus', ANRW II.32.2, Berlin / New York 1985, 1242–1262.

- : Die politisch-aitiologische Ideologie der Tragödien des Livius Andronicus, QCTC 8, 1990, 9–19.
- : Die Literatur der republikanischen Zeit, in: F. Graf (Hg.): Einleitung in die lateinische Philologie, Stuttgart / Leipzig 1997, 165–191.
- Meier, Chr.: Die Entstehung des Politischen bei den Griechen, Frankfurt a.M. 1980 (1995).
- : Die politische Kunst der griechischen Tragödie, München 1988.
- Nicolet, C.: The World of the Citizen in Republican Rome (1976). Transl. by P.S. Falla, Berkeley / Los Angeles 1980.
- Opelt, I.: Das Drama der Kaiserzeit, in: E. Lefèvre (Hg.): Das römische Drama, Darmstadt 1978 (Grundriß der Literaturgeschichten nach Gattungen), 427–457.
- Page, D.L.: Actors' Interpolations in Greek Tragedy. Studied with special reference to Euripides' Iphigeneia in Aulis, Oxford 1934.
- Pearson, A.C. (ed.): The Fragments of Sophocles, 3 vol., Cambridge 1917.
- Reggiani, R.: Rileggendo alcuni frammenti tragici di Ennio, Pacuvio e Accio, QCTC 4–5, 1986–1987, 31–92.
- Ribbeck, O.: In tragicos Romanorum poetas coniectanea. Specimen I, Diss. Berlin 1849.
- : Quaestionum scenicarum mantissa, in: O. Ribbeck (ed.): Tragicorum Latinorum reliquiae, Leipzig 1852, 241–356.
- : Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik, Leipzig 1875 (ND, mit einem Vorwort v. W.-H. Friedrich, Hildesheim 1968).
- Schwinge, E.-R.: Rez. zu: Chr. Meier, Die politische Kunst der griechischen Tragödie, München 1988, Gnomon 62, 1990, 678–686.
- : Griechische Tragödie: Das Problem ihrer Zeitlichkeit, A&A 38, 1992, 48–66.
- Shackleton Bailey, D.R. (ed.): Cicero's Letters to Atticus, Vol. I, Cambridge 1965.
- Suerbaum, W.: Ennius als Dramatiker, in: A. Bierl / P. von Möllendorff (Hgg. unter Mitw. v. S. Vogt): Orchestra. Drama – Mythos – Bühne. Festschrift für H. Flashar anlässlich seines 65. Geburtstages, Stuttgart / Leipzig 1994, 346–362.
- Sutton, D.F.: The Lost Sophocles, Lanham / New York / London 1984.
- Wright, F.W.: Cicero and the Theater, Northampton (Mass.) 1931.

IDENTITÄTEN UND ALTERITÄTEN

Herausgegeben
von

Hans-Joachim Gehrke Monika Fludernik
Hermann Schwengel

BAND 3

ALTERTUMSWISSENSCHAFTLICHE REIHE

BAND 1

Identität und Alterität
in der
frührömischen Tragödie

Herausgegeben von

Gesine Manuwald

P 6019

95

ERGON VERLAG

ERGON VERLAG