

- Marmorale, E.V. (ed.): Naevius poeta. Introduzione biobibliografica, testo dei frammenti e commento, Florenz ²1950 (Biblioteca di Studi Superiori 8).
- Morel, W. / Büchner, K. / Blänsdorf, J. (edd.): Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucilium (FPL), Stuttgart / Leipzig ³1995.
- Morelli, G.: Il modello greco della *Danae* di Nevio, in: G. Puccioni (a c. di): Poesia latina in frammenti, Genua 1974, 85–101.
- Preller, L.: Römische Mythologie. 3. Aufl. v. H. Jordan. II, Berlin 1883.
- Ribbeck, O.: Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik, Leipzig 1875 (ND, mit einem Vorwort v. W.-H. Friedrich, Hildesheim 1968).
- (ed.): Scaenicae Romanorum poesis fragmenta, I. Tragicorum Romanorum fragmenta, Leipzig ³1897.
- Richter, W.: Das Epos des Gnaeus Naevius, NAG, Philol.-hist. Kl. 3, 1960, 41–66.
- Spaltenstein, F.: Commentaire des Punica de Silius Italicus (livres 1 à 8) Genf 1986.
- Warmington, E.H. (ed.): Remains of Old Latin. Newly Ed. and Transl. In Four Volumes. II: Livius Andronicus, Naevius, Pacuvius and Accius, Cambridge (Mass.) / London 1936 (The Loeb Classical Library).
- Weißborn, W. / Müller, H.J. (ed.): Titi Livi ab urbe condita libri, bearb. IV, Berlin ¹⁰1921.

Religiöse Identitäts- und Alteritätsangebote im *Equos Troianus* und im *Lycurgus* des Naevius*

Werner Suerbaum (München)

Eigentlich sollte mein Vortrag „Produktions- und Rezeptionsbedingungen der Tragödien des Naevius am Beispiel des *Equos Troianus* und des *Lycurgus*“ heißen und, wie eine dramatische Tetralogie im Dionysos-Theater in Athen, vier Teile haben:

1. als vorweggenommenes Satyrspiel eine Darstellung der Theaterverhältnisse in dem Badeort Héviz in Ungarn, wo 1999 die *satura* (zu verstehen ist: gesungene Einzelnummern) einer musikalischen ‘Reise in die alte Monarchie’ geboten wurde, also ein Operetten-Potpourri aus der glorreichen Zeit der österreichisch-ungarischen K. und K.-Monarchie;
2. eine Herausarbeitung der frappierenden Parallelen in einer heutigen kleinen Landstadt in Ungarn zu Produktions- und Rezeptionsbedingungen, die Naevius seit 235 v. Chr. bis zum Ende des 3. Jh.s für seine Tragödien in Rom vorfand, vor allem die Problematik von Rolle und Spielmöglichkeiten des Chores bei diesen ‘Reisen in die mythische Vergangenheit’;
3. eine Betrachtung speziell seines *Equos Troianus* in Hinsicht auf die Produktions- und Rezeptionsverhältnisse, darüber hinaus aber als Angebot einer ‘Identitätsstiftung’ oder eher ‘Identitätsvergewisserung’, denn es wird sich zeigen, daß ein Priester in Rom schon seit langem als Rache an dem tückischen Hölzernen Pferd alljährlich am 15. Oktober ein lebendiges Pferd tötet und sich damit erfolgreicher als der seinerzeitige Warner Laokoon erweist;
4. eine Würdigung des *Lycurgus* des Naevius als Beitrag zum beunruhigenden Thema ‘Alterität’, und zwar in dem für Identitätsstiftung in der Antike vielleicht wichtigsten Bereich, dem der religiösen Auffassungen; es soll gezeigt werden, daß die Bestrafung, die in dieser Tragödie der Gott Liber – der bei Aischylos Dionysos heißt – an dem Repräsentanten der staatlichen Obrigkeit, dem thrakischen König Lykurgos, vollzieht, beim Zuschauer in Rom gegen Ende des 3. Jh.s zu einer ambivalenten Erweiterung seiner Gottesvorstellung geführt haben muß.

* Ich habe den Text der oralen Fassung beibehalten, füge aber (wie am 18.11.1999 in Freiburg als Handout) am Ende ein systematisch nach den berührten Themen gegliedertes Literaturverzeichnis bei.

Wegen der Beschränktheit von Zeit und Raum widme ich mich allein den beiden letzten Punkten, die beide den für Identitätsstiftung (im *Equos Troianus*) und Alteritätserfahrung (im *Lycurgus*) vielleicht wichtigsten Bereich betreffen: den der Religion.

Ich beginne mit der Wirkung einer Aufführung des *Equos Troianus* im Rom des 3. Jh.s v. Chr.

Aus dieser Tragödie des Naevius ist nur ein einziger Vers überliefert, eine Drohung des Achill-Sohns Neoptolemos (13 R.³). Der genaue Inhalt des Stückes ist unbekannt und in meinem Zusammenhang auch unwichtig. Es genügt zu wissen, daß in ihm das Geschehen um das Hölzerne Pferd und damit notwendig auch die Eroberung Trojas behandelt gewesen sein muß, ähnlich vielleicht, wie wir sie aus dem 2. Buch der *Aeneis* Vergils kennen.

Es ist allbekannt, daß unter den Stoffen, die sich Livius Andronicus und Naevius, die beiden einzigen uns aus dem 3. Jh. bekannten römischen Tragiker, zur Übertragung aus dem Griechischen ins Lateinische und auf eine Bretterbühne in Rom gewählt haben, solche aus dem Trojanischen Sagenkreis dominieren.

Es ist eine durchaus plausible Hypothese, daß die Autoren bzw. ihre Auftraggeber damit an gewisse Vorkenntnisse oder gar Vorlieben des römischen Publikums anknüpfen konnten und wollten: Die Sage, daß der Trojaner Aeneas über seine Enkel Romulus und Remus der Stammvater Roms war, war Mitte des 3. Jh.s in Rom etabliert. Naevius selbst ist in der sog. Archäologie, dem ersten Teil seines historischen Epos über den Ersten Punischen Krieg, dafür der älteste lateinische Zeuge.

Wenn Römer solche Tragödien mit trojanischer Thematik sahen, konnten sie sich also sagen: hier ist von unseren Vorfahren (allerdings noch mehr: von deren damaligen siegreichen Gegnern, den Griechen) die Rede. Solche Tragödien machten ein Identifikationsangebot.

Überraschend ist es, daß wir keine Tragödie kennen, in der Aeneas selber nachweislich aufgetreten wäre. Man würde ihn eigentlich z.B. im *Sinon* und / oder *Laokoon* erwarten, also in zwei verlorenen Tragödien des Sophokles. Für den *Laokoon* des Sophokles ist durch Dionys von Halikarnaß 1,48,2 in der Tat bezeugt, daß Anchises den Tod des Laokoon als Vorzeichen für den Fall Trojas betrachtete und seinem Sohn Aeneas befohlen hat, aus der Stadt zu fliehen. Allerdings wird die klassische Szene des *pius Aeneas*, der seinen Vater auf den Schultern aus Troja schleppt, nicht direkt, sondern nur als Botenbericht vorgeführt. Beide griechischen Tragödien werden auch als Vorlagen für das 2. Buch der *Aeneis* und (neben einer erschlossenen hellenistischen Tragödie eines unbekanntens Autors mit dem Titel *Hippos*) für den *Equos Troianus* des Naevius (und des Livius Androni-

cus) diskutiert. Also gab es für einen römischen Tragiker einen Ansatzpunkt, mit dem entkommenden Aeneas gerade beim Untergang Trojas auf ein Weiterleben Trojas an anderer Stelle hinzuweisen.

Allerdings werden jene Römer, die im Jahre 55 v. Chr. bei den Einweihungsfeierlichkeiten des ersten steinernen Theaters in Rom einen *Equos Troianus* (wahrscheinlicher ist der des Naevius als der theoretisch ebenfalls in Frage kommende des Livius Andronicus) wiederaufgeführt sahen, wohl kaum daran erinnert worden sein, daß die Trojaner die sozusagen auf lange Sicht siegreiche Partei waren. Denn Cicero, dem wir in der *epistula ad familiares* 7,1 einen Augenzeugenbericht verdanken, erlebte zu seiner Frustration im Pompeius-Theater nur *apparatus*, Ausstattungsluxus. Es muß damals zugegangen sein wie etwa bei einer ähnlich auf Show-Effekte angelegten Inszenierung des Triumphmarsches von Verdis *Aida* an originaler Stätte am Fuß der Pyramiden in Ägypten: In der *Clytaemestra* des Accius, dem zweiten damals aufgeführten Stück wurden (nach Cicero) 600 Maultiere, im *Equos Troianus* 3000 Mischkrüge gezeigt. Es kann sich beidemal nur um die Beute handeln, die die Griechen aus Troja herausschleppen ließen – gezeigt wurde also, vielleicht im Finale, vor allem der Sieg der Griechen. Wenn ein Römer von 55 v. Chr. dabei an etwas erinnert wurde, dann am ehesten an den Triumphzug des Pompeius 6 Jahre zuvor wegen seiner Erfolge in Kleinasien, als er übrigens ebendieses Theater gelobt hatte. Pompeius hatte dann implizit die Rolle der siegreichen Griechen übernommen; nicht etwa die der unterlegenen Trojaner.

Ich erwähne diesen Bericht über Aufführungen von 55 v. Chr. im Sinne eines Gegenbildes: So kann es im 3. Jh. bei den Original-Inszenierungen nicht gewesen sein. Dafür boten die räumlichen Voraussetzungen der Skene, die in der Regel offenbar vor den Stufen eines Podiumtempels stand, einfach keine Möglichkeit. Nicht ein einziges Maultier kann die kleine Leiter zum Bühnenpodest hinaufklettern; und Platz für einen revueartigen Umzug rings um das Podest herum ist auch nicht vorhanden. Im originalen *Equos Troianus* kann also der Sieg der Griechen sozusagen mangels Platz nicht so glanzvoll demonstriert worden sein, daß er auf die Nachkommen der Trojaner in Rom hätte anstößig wirken müssen.

Wenn gegen Ende des 3. Jh.s in Rom bei der Aufführung eines *Equos Troianus* keine 3000 Mischkrüge und wohl auch kein Aeneas in persona auf dem *pulpitum* erschienen sind, so doch gewiß ein *Laokoon*. Ein Drama um das Hölzerne Pferd ohne *Sinon*, der den Trojanern einredet, sie müßten das Hölzerne Pferd in ihre Mauern ziehen, und ohne eine Warnerfigur wie *Laokoon* ist für mich strukturell unvorstellbar. (Allenfalls könnte die Warner-Rolle statt dem *Laokoon* der *Kassandra* zugeteilt gewesen sein; die mythische Tradition spricht aber eher für *Laokoon*.) Schon beim Epiker *Arktinos*

im 6. Jh. v. Chr. wird der Tod des Laokoon mit der Flucht des Aeneas aus Troja in Zusammenhang gebracht: Die Leute des Aeneas fassen die Tötung des Laokoon durch Schlangen als düsteres Vorzeichen auf und fliehen, offenbar noch vor der Nyktomachie. Sophokles fußt also auf Arktinos.

Wie mögen die beiden ältesten römischen Tragiker den Laokoon in ihrem *Equos Troianus* dargestellt haben? Ist etwa neben dem in der epischen und historischen Literatur anerkannten Aeneas auch Laokoon eine identitätsstiftende Figur für Rom? Eine solche Vorstellung ist abwegig. Sie würde bedeuten, daß ein Verlierer, und zwar – anders als Aeneas – ein e n d g ü l t i g e r Verlierer, ein Scheiternder, ein Opfer, postum zum Gründervater einer neuen Stadt, von der er noch nichts ahnen konnte, avancieren würde.

Eine solche Konzeption ist zwar einem Vergil zuzutrauen, und in der Tat gibt es Interpreten, die den Laokoon im 2. Buch der *Aeneis* ähnlich deuten (so vor allem der Archäologe Bernard Andreae in seinem großen Laokoon-Buch von 1988). Aber man kann sie, meine ich, nicht bei einem römischen Tragiker im 3. Jh. v. Chr. voraussetzen.

Überzeugender als eine Auffassung des Laokoon als eines von den Göttern gewollten trojanischen Opfers zur Ehre des künftigen Rom ist eine andere Beziehung des *Equos Troianus* auf einen kaum bekannten Aspekt des trojanischen Erbes Roms. Das ist der *October equus*, das Oktober-Roß, die rituelle Opferung eines Rosses in Rom am 15. Oktober jeden Jahres.

Man kann sagen: Der *Equus Troianus* war schon vor den beiden Dramen der frühesten römischen Tragiker in Rom sozusagen leibhaftig präsent. Es gab nämlich einen merkwürdigen archaischen Ritus in Rom, bei einem Fest, das schon im sog. Numanischen Kalender aufgeführt ist und (nach der Schule von Dumézil) zum indogermanischen Erbe gehört. Am 15. Oktober jeden Jahres (militärisch gesprochen: am Ende der Kriegsperiode) fand in Rom auf dem Marsfeld ein Wettrennen von Zweigespannen statt. Das rechte Pferd des siegreichen Gespanns wurde, wohl vom *flamen Martialis*, durch einen Speerstoß getötet und dem Mars geopfert. Der Pferdekopf und der noch blutende Schwanz wurden nach einem Kampf zwischen zwei Stadtteilen zur Regia gebracht.

Was hat dieser rätselhafte Ritus zu bedeuten? Es ist typisch für römische Religion, daß der Ritus bleibt, die Interpretation sich ändert. Schon der griechische Geschichtsschreiber Timaios, also ein Historiker vor Naevius, und noch der durch den Grammatiker Festus repräsentierte römische Philologe Verrius Flaccus zur Zeit des Augustus beziehen diesen Ritus des Oktober-Rosses auf das Hölzerne Pferd.

Die Interpretation des Timaios in seiner Geschichte des Pyrrhos, also jenes Mannes, der als erster nachweislich die trojanische Abkunft der Römer in politischer Propaganda gegen sie ausgespielt hat, kennen wir aus der Po-

lemik des Polybios 12,4b, der eine solche Deutung als lächerlich abtut. Ich zitiere hier nur das kürzere Zeugnis des Festus, p. 190,11–22 L.:

October equus appellatur, qui in campo Martio mense Octobri immolatur quotannis Marti, bigarum victricum dexterior. ... quem hostiae loco quidam Marti bellico deo sacrari dicunt, non ut vulgus putat, quia velut supplicium de eo sumatur, quod Romani Ilio sunt oriundi, et Troiani ita effigie in equi [lignea effigie equi Mueller] sint capti.

Es kommt hier nicht darauf an, daß die „trojanische“ Erklärung dieses Roßopfers durch Timaios religionshistorisch sicherlich abwegig ist und daß also Polybios mit seiner um die Mitte des 2. Jh.s geäußerten Kritik (die bei Festus in *ut vulgus putat* eine Parallele hat) das Richtige trifft.

Entscheidend ist vielmehr, daß eine solche Interpretation eines Ritus, der zur Zeit des Naevius bestand, sowohl vor Naevius in der griechischen als auch nach Naevius in der römischen Literatur als eine Art Volksdeutung vertreten wird. Damit darf diese Interpretation auch zur Zeit des Naevius in Rom als bekannt oder gar als anerkannt betrachtet werden.

Faktisch führten also Naevius und Livius Andronicus in ihrem jeweiligen *Equos Troianus* die Aitiologie eines den römischen Zuhörern bekannten Opferbrauches vor. Wenn Laokoon in einer solchen Tragödie, wie später im 2. Buch der *Aeneis* (2,51), wie ein römischer *flamen* eine Lanze auf das Hölzerne Pferd warf, war die aitiologische Beziehung auf den *October equus* so augenfällig, daß es eines ausdrücklichen Hinweises in der Tragödie auf den späteren römischen Rache-Ritus nicht einmal bedurft hätte. Ein solcher Vorverweis wäre ohnehin in einem Drama mit Figuren-Rede viel schwieriger anzubringen als etwa in einem Epos.

Der *Equos Troianus* hat offenbar Eindruck in Rom gemacht. Denn am ehesten ist es Aufführungen dieser oder einer ähnlichen Tragödie zu verdanken, daß in einer berühmten Troja-Passage in den *Bacchides* des Plautus (*Bacch.* 925–978), ein *servus gloriosus* die Geschichte von der Eroberung Trojas nicht etwa erzählt, sondern sie voraussetzt. Er stellt nämlich ausgefallene Analogien her zwischen seinen eigenen erfolgreichen Intrigen gegen seinen alten Herrn und den Listen der Griechen, speziell des Odysseus gegenüber König Priamus und überhaupt Troja. Da allein unter den Gelehrten, die an diesem Symposium teilnehmen, zwei sind, die sich mit ganz gegensätzlichen Ergebnissen 1969 und 1988 mit diesem *canticum* des Sklaven beschäftigt haben, will ich nicht näher auf diese Passage eingehen. Ich verzichte damit auch darauf, über die Problematik zu reflektieren, daß vor römischem Publikum zwischen 193 und 186 oder (wenn die Partie interpoliert sein sollte) einige Zeit später hier ein Komödien-Sklave sich sozusagen als griechischer Triumphator über seinen eigenen Herrn aufspielt, der doch den *mos maiorum* verkörpert. Auch für Troja-Tragödien wäre die

analoge Frage zu stellen, wie die Sympathie-Verteilung zwischen Trojanern und Griechen in den lateinischen Stücken gewesen sein mag. In den beiden erhaltenen griechischen Tragödien, die über den Untergang Trojas handeln, der *Hekabe* und den *Troades*, verherrlicht Euripides keineswegs die griechischen Sieger des Trojanischen Krieges. Es ist fraglich, ob die Fairneß, um nicht zu sagen: Sympathie, mit der Euripides die Trojaner geschildert hat (mit entsprechenden negativen Folgen für das Bild der eigenen griechischen Landsleute), bei den römischen Adaptionen im Hinblick auf eine faire Behandlung der Griechen ein entsprechendes Gegenstück gehabt hat. Es stimmt bedenklich, daß nicht einmal Vergil die Größe gehabt hat, in der *Aeneis* ein gerechtes oder gar positives Bild der Griechen und speziell des Hauptverantwortlichen für die Zerstörung Trojas, des Odysseus, zu bieten. Immerhin hat der Autor die Verantwortung für diese Verzeichnung auf eine parteiische Figur seines Epos, den Ich-Erzähler Aeneas im 2. Buch der *Aeneis*, abgeschoben.

Ich lasse solche Fragen beiseite und entnehme der Troja-Partie der *Bacchides* nur ein einziges Motiv, um zu meinem letzten Punkt, dem *Lycurgus* des Naevius, überzuleiten.

Der ruhmredige Sklave in den *Bacchides* vergleicht mit dem Hölzernen Pferd, in dem griechische Krieger zum Verderben Trojas in die Stadt eingeschmuggelt werden, hölzerne Schreiftafeln mit Buchstaben, d.h. einen von ihm entworfenen Brief, durch den erneut der Herr geprellt werden soll. Zum ersten Mal wird das Hölzerne Pferd, vielleicht nur ein oder zwei Jahrzehnte nach der Aufführung eines *Equos Troianus* in Rom, als Metapher für Literatur benutzt, durch die gefährliche Inhalte transportiert werden. Diese Metapher könnte auch für die Botschaft der Tragödie *Lycurgus* passen.

Der *Lycurgus* des Naevius gehört zu den ganz wenigen republikanischen Tragödien, deren Handlung wir mit einiger Sicherheit in groben Zügen rekonstruieren können.

Das liegt aber nicht daran, daß man von dieser Tragödie immerhin 24 Fragmente besitzt – die sind nämlich samt und sonders von spätantiken Grammatikern, zumal von Nonius, nur aus sprachlichen Gründen zitiert. Wichtiger ist schon eher der Scharfsinn mehrerer Gelehrter seit Otto Ribbeck, die mit einiger Sicherheit für mehrere Fragmente Sprecher und Kontext bestimmt haben. Das konnten sie aber nur deshalb, weil es – anders als bei Titeln wie *Achilles* oder *Medea* – in der mythographischen Überlieferung praktisch nur einen einzigen Geschehenskomplex gibt, der in dieser Tragödie des Naevius und den in Frage kommenden verlorenen griechischen Vorlagen gestaltet gewesen sein kann. (Von diesen hat das erste Stück aus der *Lykourgeia*-Tetralogie des Aischylos, die *Edonen*, am meisten Befürworter.) Das ist der Zusammenstoß des Thrakerkönigs Lykourgos, der

über die Edoner herrscht, mit dem Gott Dionysos samt seinem Gefolge, den buntgewandeten Bakchantinnen, die sein Gebiet durchziehen wollen. König Lykourgos will sein Volk vor dem Einfluß des Dionysos und seiner Bakchantinnen schützen und nimmt sie gefangen. Aber Dionysos befreit sich und sein Gefolge und nimmt furchtbare Rache an Lykourgos. Der König, der Repräsentant der bisherigen staatlichen Ordnung, wird getötet; sein Nachfolger führt die Orgien des Dionysos ein.

Das ist der Kern der Handlung, und nur um diese Grundstruktur des Plots geht es mir, nämlich um die Frage, wie der von Naevius gestaltete Stoff auf seine zeitgenössischen Zuschauer – von denen vermutlich so gut wie keiner die griechische Vorlage kannte – gewirkt haben mag.

Kenner der griechischen Mythologie wissen, daß es sich bei diesem Gott, der ein Gefolge (das heißt in einer Tragödie: einen Chor) von Bakchantinnen hat, um den griechischen Gott Dionysos handelt. Aber die römischen Zuschauer hören nur: Liber. Das ist das Problem.

Der Gott, der in der Naevius-Tragödie den Namen Liber trägt, greift nicht etwa nur als *deus ex machina* von außen und gewissermaßen von oben in das Geschehen ein; seine Rolle ist zunächst die eines gewöhnlichen Menschen. Der anfangs offenbar nicht als Gott erkannte Liber wird gefangengenommen und gedemütigt. Erst am Schluß zeigt er seine überwältigende Macht.

Was mag die Aufführung dieser Tragödie, was mag dieses Auftreten eines Gottes bei den zeitgenössischen Zuschauern bewirkt haben?

Die Kernfrage ist: Was heißt in diesem Falle 'zeitgenössisch'?

Ob Parteinahme für Liber-Bacchus-Dionysos, für *Bacchae* und für *Bacchanalia* opportun oder umgekehrt, wie im Jahre 186 nach dem *Senatus consultum de Bacchanalibus* (in dem der Name Liber ebensowenig fällt wie in der ausführlichen einschlägigen Schilderung der Affäre um geheime religiöse Kultvereine des Bacchus bei Livius 39,8–19), eine *res capitalis* war, kann auch eine Frage des Datums sein.

Stellen wir uns einmal vor, der *Lycurgus* sei um 218, zu Beginn oder meinetwegen auch während des Zweiten Punischen Krieges, aufgeführt worden.

Mancher heutige Leser wird dann vielleicht meinen, Naevius propagiere die Einführung eines neuen Kultes und setze sich dafür ein, daß Dionysos / Liber seine gebührende Verehrung bekomme. Im Jahre 218 wäre, so könnte man meinen, der *Lycurgus* ein Tendenz-Stück gewesen, das die Behörden in Rom warnte, kultische Neuerungen zu verhindern.

Und in der Tat war die Notzeit des Zweiten Punischen Krieges eine Zeit voller Unruhe auch in religiösen Belangen. Zwei bekannte Kultübertragungen nach Rom fanden statt, beidemale auf Weisung der Sibyllinischen Bücher: 217 die Einführung des Kultes der Venus vom Berge Eryx in Sizilien; 205 der der Magna Mater aus dem Königreich Pergamon.

Die Hypothese, Naevius bzw. seine politischen Hintermänner hätten mit der Aufführung gerade des *Lycurgus* eine weitere Kultübertragung vorbereiten wollen, hat nur einen Fehler: Einen Liber-Kult zwischen 235 und 201 (als der Theater-Dichter Naevius wirkte) zu fordern war überflüssig: Er bestand bereits seit 496, als ein Tempel am Circus Maximus der sog. Aventinischen Trias Ceres, Liber und Libera geweiht wurde. Liber-Verehrung war also nicht neu in Rom, auch wenn bakchische Kultriten erst nach Naevius' Tod sich offenbar so bedrohlich und mit solchen Exzessen in Italien verbreiteten, daß der Senat im J. 186 dagegen einschreiten zu müssen meinte.

Damit erhält der *Lycurgus* des Naevius eine ganz andere, wie ich meine: viel größere Bedeutung.

Es ist die Bereicherung, oder besser: Umwälzung des Götterbildes. In Tragödien wie dem *Lycurgus* – aber auch in einem Epos wie dem *Bellum Poenicum*, in dem Venus als Helferin des Aeneas eine gewisse Rolle gespielt zu haben scheint – wurden den Römern zum ersten Mal Geschichten von ihren Göttern erzählt. Erst jetzt wurden die numinosen Mächte oder Naturgewalten, wie Liber, wirklich anthropomorphe Götter, von denen man Taten, und zwar nicht immer unproblematische Taten, vorgeführt bekam.

Von dieser in meinen Augen fundamentalen Bedeutung gerade der Tragödie in Rom lese ich in den Standardwerken von Gerhard Radke, *Die Götter Altitaliens* (1965) und *Zur Entwicklung der Gottesvorstellung und der Gottesverehrung in Rom* (1987), nichts. Die Methode Radkes ist etymologisch-sprachlich. Durch das Erschließen der wahren Etymologie der Götternamen glaubt er zum ursprünglichen Wesen der Götter vorzudringen. Dieser Ansatz muß aber spätestens seit der zweiten Hälfte des 3. Jh.s durch eine andere Methode ergänzt werden, mit der man erschließen kann, was sich die Römer damals unter ihren Göttern vorgestellt haben. Man muß untersuchen, was von den Göttern in der Literatur erzählt wird, und noch mehr, weil das Theater das wirkungsvollere Medium ist, wie sie auf der Bühne gezeigt werden. Es genügt nicht festzustellen, daß sich ab dem oder dem Jahrhundert in Rom oder vielleicht auch schon zuvor in Etrurien eine Gleichsetzung von z.B. Liber mit Dionysos erschließen läßt. Solange das bloße Namensgleichsetzungen sind, werden keine Vorstellungen transportiert. Hier auf der Bühne des Naevius wird zudem nicht einmal eine Gleichsetzung Dionysos = Liber geboten (jedenfalls ist sie in den 24 Fragmenten nicht belegt), sondern es wird, so muß es der Zuschauer sehen, von dem wohlbekanntem Gott Liber eine Geschichte erzählt, die nichts mit der Liber zugeschriebenen Funktion der Gottheit des Gedeihens, der Naturkraft und der Vegetation zu tun hat.

Die im *Lycurgus* dargestellte Geschichte schlägt übrigens, soweit erkennbar, auch keine Brücke zum Theatergott Dionysos. Diesen verehrten vermutlich gerade die Schauspieler in Rom, weil sie wahrscheinlich zu den in Süditalien verbreiteten Techniten des Dionysos gehörten und weil gewiß die für sie 207 v. Chr. vom Senat anerkannte Korporation des *collegium scribarum histrionumque* nach dem Vorbild griechischer Techniten-Kultvereine organisiert war. Seinen Sitz hatte dieses *collegium* auf dem Aventin, aber dort nicht im Dionysos-Tempel, sondern im Tempel der Minerva.

Für die Gottesvorstellung einer bestimmten Zeit sind die wirklich im Volk verbreiteten Etymologien aussagekräftiger als die wissenschaftlich abgesicherten. Nach Radke leitet sich 'Liber' in Wahrheit vom Stamm **ludh-* ab, was 'hervorkeimen, emporwachsen, sprießen' bedeutet, und nicht etwa von *liber* oder *liberare*. Zur Zeit des Naevius ist aber gerade diese Etymologie Liber von *liber* 'frei' so bekannt, daß er in der Komödie *Tarentilla* daraus sogar ein Wortspiel gewinnt: *libera lingua loquemur ludis Liberalibus* (com. 113 R.³) – „an den Spielen des Freiheitsgottes werden wir mit freier Zunge reden“. Es gab in Rom gar keine *ludi liberales*, einerlei, ob *liberales* groß oder klein geschrieben wird. Aber im Kontext dieser in Athen spielenden Palliata sind *ludi Liberales* eben eine lateinische Umsetzung des griechischen Theater-Festes der Dionysien.

Für die Römer wurde bisher ein römischer Gott durch seine Funktion definiert. Aber das Auftreten der ersten römischen Dichter seit 240 brachte etwas ganz Neues: Erstmals wurden jetzt von den Göttern, deren Namen und Walten die Römer seit Jahrhunderten kannten und deren Identität mit entsprechenden griechischen Gottheiten sie meist ebenfalls schon durch Vermittlung der Etrusker akzeptiert hatten, Geschichten erzählt, im Epos und noch mehr in den Tragödien (in den Komödien so gut wie nicht). Erstmals hörte man zum Beispiel in der *Odyssee*-Adaption des Livius Andronicus davon, daß eine bestimmte Göttin sich ständig um das Wohl des Odysseus besorgt zeigt, sogar mit dem Titelhelden in menschlicher Gestalt kommuniziert.

Und auch in den Tragödien brauchte sich die Aktivität der Götter nicht darauf zu beschränken, daß sie etwa von oben, als *deus ex machina*, eingriffen und damit in gewisser Weise die Rolle von altrömischen Funktionsgöttern fortsetzten. Im *Lycurgus* des Naevius jedenfalls wurden die römischen Zuschauer mit einer ganz anderen Gotteskonzeption konfrontiert: Da agierte ein Gott im Stück lange auf der gleichen Ebene wie Menschen, trug vermutlich eine Maske wie andere Figuren, wurde – etwas durchaus Anstößiges – selber erniedrigt.

Was die Römer da in der wirkungsvollen Form einer dramatischen Auf-führung von einem bestimmten Gott vernahmen, dessen Tempel sie am Aventin besuchen konnten, das muß eine ungeheuerliche Erweiterung ihres Gottesbildes bedeutet haben. Der Liber im *Lycurgus* war ein ganz anderer Liber als jener Liber, den ein Römer in der Funktion eines Vegetationsgot-tes (oder meinetwegen inzwischen auch schon als Weingott) anrufen mochte. Es ist keineswegs sicher, daß einem Römer dieser Liber, der im *Lycurgus* den König vernichtete, sympathisch war; vielleicht erfuhr er diesen Gott als ganz anderen.

Das Problem wird dadurch verschärft, daß gerade im *Lycurgus* offenbar zwei gleichberechtigte Standpunkte hart aufeinanderprallten: der des neuen Gottes und der des konservativen Königs. Und der König unterliegt.

Aufschlußreich für eine solche Interpretation ist fr. 37f. R.³: *oderunt di homines iniuros – egone an ille iniurie / facimus?*

„Ich oder er, wer von uns tut Unrecht?“ Wir würden uns nicht wundern, wenn hier eine Antigone sich gegen einen Kreon auflehnt. Aber es ist so gut wie sicher, daß mit dem ersten Halbvers „Es hassen die Götter Menschen, die Unrecht tun“ der Gott Liber selber sich warnend an den König Lykurg wendet. Faktisch wird dem König Lykurg hier ausdrücklich vorgehalten, daß sein Verhalten gegen Liber Unrecht ist. Aber der König repliziert darauf (er ist sicher der Sprecher des zweiten Halbverses): Wer im Unrecht ist, ich oder er (*ille* geht auf Liber), das ist hier die Frage.

Hier stoßen also zwei unterschiedliche Ansprüche aufeinander: der des Königs, der in einer Einführung des Liber-Kultes, der Bakchanalien, offenbar eine Gefährdung, eine Zerrüttung der *mores maiorum* und des *ius* sieht; und der des Liber, der als Gott die göttliche Verehrung eben in dieser Form der Bakchanalien fordert und Widerstand als *impietas* betrachtet und entsprechend bestraft. Und es ist die göttliche Macht, die sich gegen den Vertreter des Staates durchsetzt. Darf man vielleicht sagen: Die Tragödie feiert den Triumph des Neuen und Zügellosen auf Kosten des Untergangs der traditionellen Werte? Jedenfalls machte sie den Zuhörern ein Angebot, sich mit der einen o d e r der anderen Seite zu identifizieren, zwischen der von den alten Autoritäten verteidigten alten Religion und neuen Formen zu wählen.

Tragödien stiften, meine ich, keine Identität, sie machen Angebote. Ob sie angenommen werden, entscheidet das Publikum, das Volk, literarisch gesprochen: die Rezeption.

Literaturverzeichnis

1. Forschungsberichte zur archaischen römischen Tragödie:

Für 1945–1964 von H.J. Mette, *Lustrum* 9, 1964, 5–211, hier: 50–54 zu Naev. (vorwiegend zum *Lycurgus*), und für 1965–1986 von A. De Rosalia, *BStudLat* 19, 1989, 76–144, hier: 87–95 zu Naev.; vgl. ferner J.H. Waszink: *Zum Anfangsstadium der römischen Literatur*, ANRW I.2, Berlin / New York 1972, 869–927, hier: 924f. zu Naev. trag. (für 1950–1972).

2. Ausgabe auch der archaischen Tragödien:

A. Traglia (ed.): *Poeti latini arcaici I: Livio Andronico, Nevio, Ennio*, Turin 1986 (*Classici latini*) (lat.-ital. mit Anm. und Einl.).

3. Zu Naevius und seinen Tragödien allgemein:

R. Bairati: *Nevio drammatico*, *Dioniso* 8, 1940/41, 201–222; H. Rosner: *Die Stoffwahl in der römischen Tragödie*, Diss. Innsbruck 1970, 13–26; S. Stabryla: *Latin tragedy in Virgil's poetry*, Breslau u.a. 1970, 26–28, 107–109; W. Suerbaum: § 116 Naevius, in: *Handbuch der latein. Literatur der Antike*, Bd. 1 (HLL 1) = W. Suerbaum (Hg.): *Die archaische römische Literatur*, München (demnächst); darin auch: E. Stärk, zu Tragödie (§ 120) und *Praetexta* (§ 124).

4. Naevius und die einheimische Theatertradition (von Capua):

Am ehesten berücksichtigt bei E.V. Marmorale (ed.): *Nevio poeta. Introduzione bibliografica, testo dei frammenti e commento*, Florenz ²1950 (*Biblioteca di Studi Superiori* 8), in der Einleitung 16ff.; vgl. ferner J.C. Dumont: *Les gens de théâtre originaire des municipes*, in: *Les bourgeois municipales italiennes aux II^e e I^{er} siècles av. J.-C.* *Colloques intern. du C.N.R.S.* 609 (Naples 1981), Paris 1983, 333–345 (bes. zu Naev.); M.L. Chirico: *La civiltà teatrale dell'antica Capua*, in: M.L. Chirico / F. Conti Bizzarro (a c. di): *Il testo e la scena. Memorie teatrali dell'antichità. Atti del Convegno ...* (S. Maria Capua Vetere 1996), Neapel 1998, 13–26 (nicht hilfreich für das 3. Jh. v. Chr.).

5. Speziell zu Naevius' Lycurgus:

Unter der älteren Lit., die durch die drei Forschungsberichte (Abt. 1) erschlossen ist, ragt hervor: A. Pastorino: *Tropaeum Liberi. Saggio sul Lycurgus di Nevio e sui motivi dionisiaci nella tragedia latina arcaica*, Arona 1955 (dazu S. Mariotti, *Gnomon* 29, 1957, 315–317). Vgl. ferner D.F. Sut-

ton: Aeschylus' Edonians, in: Fons perennis. Saggi critici di filologia classica raccolti in onore del prof. V. D'Agostino, Turin 1971, 387–411 (Rekonstruktion dieser griech. Tragödie mit Hilfe des von ihr abhängigen *Lycurgus* des Naev.). Rekonstruktionen außerdem bei Marmorale 1950 (Abt. 4), 150f.; Mette 1964 (Abt. 1), 51–54; Traglia 1986 (Abt. 2), 32–34, zuerst 1980. – Wichtig auch für Naevius: Rousselle 1986/87 (Abt. 6). – Erst nachträglich zugänglich: L. Lattanzi: Il Lycurgus di Nevio, *Aevum*(ant) 7, 1994, 191–265 (mit Ed., Übers. und Komm.).

6. Zur Dionysos-Rezeption in Rom und Etrurien:

G. Radke: Die Götter Altitaliens, Münster 1965, ²1979, 174–183, s.v. Liber; G. Radke: Zur Entwicklung der Gottesvorstellung und der Gottesverehrung in Rom, Darmstadt 1987, 219–222; R.J. Rousselle: Liber-Dionysus in early Roman drama, *CJ* 82, 1986/87, 193–198 (zuvor: The Roman persecution of the Bacchic cult 186–180 BC, Diss. SUNY Binghamton 1982); F.-H. Massa-Pairault: En quel sens parler de la romanisation du culte de Dionysos en Étrurie?, *MEFRA* 99, 1987, 573–594; Poucet 1989 (Abt. 9). Vgl. auch Wiseman 1998 (Abt. 12), 35–43.

7. Zum October equus:

Außer den Geschichten der römischen Religion vgl. noch: E. Montanari: Equus october, *Enciclopedia Virgiliana* III, Rom 1985, 353f.; F. Bernstein: *Ludi publici*. Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung der öffentlichen Spiele im republikanischen Rom, Stuttgart 1998 (*Historia Einzelschr.* 119), 239–241, zu Naev. auch 242–244.

8. Zu der Troja-Partie in Plautus' Bacchides:

H.D. Jocelyn: Chrysalus and the fall of Troy (Plautus, *Bacchides* 925–978), *HSPH* 73, 1969, 135–152; K. Barsby (ed.): Plautus, *Bacchides*, Warminster 1986, 169–178; E. Lefèvre: Plautus-Studien V. Plautus' Iliupersis (Ba. 925–977), *Hermes* 116, 1988, 209–227 (mit Überblick für jeden einzelnen Vers über die Interpolationstheorien von 15 verschiedenen Gelehrten); M. Skafte Jensen: The fall of Troy in Plautus' *Bacchides*, *C&M* 48, 1997, 315–323; J. Blänsdorf: *HLL* 1 § 127 W. 4 Plautus (s. Abt. 3).

9. Zum Troja-Mythos in Rom:

E. Weber: Die trojanische Abstammung der Römer als politisches Argument, *WS* 86, 1972, 213–225 (mit einem Nachtrag in: E. Olshausen / H. Biller [Hgg.]: *Antike Diplomatie*, Darmstadt 1979 [WdF CDLXII], 239–

255); K. Galinsky: Aeneas in Latium. Archäologie, Mythos und Geschichte, in: V. Pöschl (Hg.): 2000 Jahre Vergil, Wiesbaden 1983, 37–62; N.M. Horsfall: The Aeneas-legend from Homer to Virgil, in: J.N. Bremmer / N.M. Horsfall: Roman myth and mythography, London 1987 (*BICS Suppl.* 52), 12–24 (zuvor: La leggenda di Enea, *Enciclopedia Virgiliana* II, Rom 1985, 221–229, mit Bibl.); J. Poucet: La diffusion de la légende d'Énée en Italie centrale et ses rapports avec celle de Romulus, *LEC* 57, 1989, 227–254; M. Sordi: Il mito troiano e l'eredità etrusca di Roma, Mailand 1989 (86 S.), darin bes. 17–29: Il mito troiano progetto di sviluppo di Roma (dazu R. Adam, *Latomus* 49, 1990, 692–697; K. Zelzer, *WS* 104, 1991, 293–295); K. Galinsky: Aeneas at Rome and Lavinium, in: R. Wilhelm / H.H. Jones (edd.): The two worlds of the poet. New perspectives on Vergil, Detroit 1992, 93–108 (mit Bibl.); E.S. Gruen: Culture and national identity in republican Rome, Ithaca (N.Y.) 1992, 6–51: The making of the Trojan legend.

10. Laokoon:

Ältere Lit. bis 1975 zu den beiden Laokoon-Passagen in Verg. *Aen.* 2 (40–56 u. 199–233) bei W. Suerbaum, *ANRW* II.31.1, Berlin / New York 1980, 215. – B. Andreae: Laokoon und die Gründung Roms, Mainz 1988 (mit Bibl. 191–216); Kritik in der Rez. von A. Geyer, *GGA* 243, 1991, 52–67, auch bei R.R.R. Smith, *Gnomon* 63, 1991, 351–358.

11. Zu den Bacchanalien und dem SC de Bacchanalibus von 186:

Vgl. Rousselle 1986/87 (Abt. 6); J.-M. Pailler: Bacchanalia. La répression de 186 av. J.-C. à Rome et en Italie. Vestiges, images, tradition, Rom 1988, 868 S. (umfassend; S. 61–113 Forschungsbericht; S. 229–246 literar. Zeugnisse vor 186; S. 489ff. Dionysos in Etrurien); A. Arcellaschi: Les *Bacchides* de Plaute et l'affaire des Bacchanales, in: J. Blänsdorf (Hg.): Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum, Tübingen 1990 (*Mainzer Forschungen zu Drama und Theater* 4), 35–44 (datiert die Bacch. auf 188); E.S. Gruen: *Studies in Greek Culture and Roman Policy*, Leiden / New York / Kopenhagen / Köln 1990 (*Cincinnati Classical Studies. New Series. Vol. VII*), 34–78: The Bacchanalian affair (zu den Wurzeln des Bacchus-Kultes in Italien bes. S. 48–51, auch zu den Zeugnissen des Plaut. und Naev.); D. Liebs: *HLL* 1 § 110.7 (s. Abt. 3). Vgl. auch Wiseman 1998 (Abt. 12), 43–48 (Bibl. in Anm. 49).

12. Aufführungspraxis, -stätten, -zeiten von Dramen in Rom:

L.R. Taylor: Opportunities for dramatic performances in the time of Plautus and Terence, *TAPhA* 68, 1937, 284–304; G. Gentili: *Theatrical Per-*

formances in the Ancient World. Hellenistic and Early Roman Theatre, Amsterdam / Uithoorn 1979 (London Studies in Classical Philology 2), 15–62, zuerst ital. Rom / Bari 1977; E. Rawson: Roman culture and society. Collected papers, Oxford 1991, 468–487: Theatrical life in republican Rome and Italy (= PBSR 53, 1985, 97–113); M. Hülsemann: Theater, Kult und bürgerlicher Widerstand im antiken Rom. Die Entstehung der architektonischen Struktur des römischen Theaters im Rahmen der gesellschaftlichen Auseinandersetzung zur Zeit der Republik, Frankfurt a.M. u.a. 1987 (248 S. und Pläne), hier 27–30 zu Liber / Liberalia, vgl. auch noch 129 zu den Spielstätten (stadtröm. Tempel-Theater); C. Courtois: Le bâtiment de scène des théâtres d'Italie et de Sicile. Étude chronologique et typologique, Providence (Rhode Island) 1989, 83–87: Théâtres du Latium; M.G. Morgan: Politics, religion and the games in Rome, 200–159 B.C., Philologus 134, 1990, 14–36; E. Pöhlmann: Zur Rezeption der hellenistischen Komödie in Rom, in: Chr. Börker / M. Donderer (Hgg.): Das antike Rom und der Osten. Festschrift für K. Parlasca zum 65. Geburtstag, Erlangen 1990 (Erlanger Forschungen: Reihe A, Geisteswiss., Bd. 56), 175–193; E. Pöhlmann: La scène ambulante des Technites, Pallas 47, 1997 (B. Le Guen [éd.]: De la scène aux gradins), 3–12; s. auch Bernstein 1998 (Abt. 7). – Problematische Voraussetzungen bei T.P. Wiseman: Roman Drama and Roman History, Exeter 1998 (Exeter Studies in History), 35–51, 181–185: Two plays for the Liberalia (sc. ein postuliertes Drama über die Unterdrückung der *Bacchana-lia* 186, ein weiteres im Hinblick auf *Ov. fast.* 6,483–550).

13. Zum Chor in der archaischen römischen Tragödie:

A. Martina: Alcune osservazioni sul coro della tragedia latina dalle origini a Seneca, in: L. Castagna (Hg.): Nove studi sui cori tragici di Seneca, Mailand 1996, 17–36; M. Hose: Anmerkungen zur Verwendung des Chores in der römischen Tragödie der Republik, in: P. Riemer / B. Zimmermann (Hgg.): Der Chor im antiken und modernen Drama, Stuttgart / Weimar 1999 (Drama 7), 113–138.

Ennius' *Andromacha* im politischen Kontext der Zeit

Ulrike Auhagen (Freiburg i. Br.)

„Aufgrund ihrer politischen Tendenz war die *Andromache* des Euripides für die Bearbeitung vonseiten eines römischen Dichters weniger geeignet.“¹ Ausgehend von diesem Zitat N. Weckleins in seinem Kommentar zur Euripideischen *Andromache* von 1911 soll die Frage untersucht werden, in welcher Hinsicht für die Römer zu Ennius' Zeit die Figur der *Andromacha* interessant sein konnte und was ihn bewogen haben mochte, neben anderen trojanischen Stoffen auch diesen Mythos zu bearbeiten. – Die politische Tendenz des griechischen Stückes ist nach H.D.F. Kitto² eine anti-spartanische: Es spielt in Phthia in Thessalien, am Hofe des Achill-Sohnes Neoptolemos, dem *Andromache* nach dem Fall von Troja als Kriegsgefangene zugefallen war. Die Titelheldin muß sich in Abwesenheit ihres neuen 'Herrn' seiner eifersüchtigen Gattin Hermione erwehren. Diese Spartanerin und auch ihr Vater Menelaos werden in denkbar negativem Licht dargestellt.³

Die Euripideische *Andromache* ist eine der Tragödien, die in der Forschung bei der Frage nach einem 'Vorbild' für die Ennianische *Andromacha* eine Rolle spielen, wobei man sich erst einmal darüber klarwerden mußte, ob die erhaltenen Fragmente aus einem oder zwei Ennianischen *Andromacha*-Stücken stammen. Die Möglichkeit einer zweiten Ennianischen *Andromacha*⁴ ist aber spätestens seit O. Ribbeck und J. Vahlen⁵ widerlegt.

¹ Wecklein 1911, 12, Sperrung ad hoc.

² Vgl. Kitto ³1961, 230: "This hard and brilliant tragedy is, not incidentally but fundamentally, a violent attack on the Spartan mind, on *Machtpolitik*; in particular on three Spartan qualities, arrogance, treachery and criminal ruthlessness." Vgl. auch Stevens 1971, 11–12.

³ Die anti-spartanischen Tendenzen werden besonders in *Andromaches* Rede 445ff. deutlich; dazu vgl. Stevens 1971, 148; zu der Frage, inwiefern diese Verse für eine Datierung des Stückes herangezogen werden können, vgl. Stevens 1971, 15–16. Allgemein zum Problem der Datierung vgl. Kitto ³1961, 236 Anm. 2.

⁴ Diese These wurde von Mercerus in den Anmerkungen zu seiner Nonius-Ausgabe ²1614 vertreten: „Duae fabulae Andromachae nomine scribserunt veteres Tragicis: unam ad Troiam ... Alteram in Thessalia ... Utramque docuit Ennius: primam videtur inscribisse simpliciter Andromacham ... Alteram puto inscribtam fuisse Andromachemolottus“ (162). Mercerus stützte sich dabei auf unterschiedlich formulierte Erwähnungen der *Andromacha* bei Nonius; an drei Stellen (pp. 76,1; 504,18; 515,28) ist nur der Titel *andromaca* bzw. *andromacha* genannt, an vier weiteren Stellen (pp. 292,7; 402,3; 505,12; 515,13) ist er mit textkritisch umstrittenen Zusätzen versehen, woraus Mercerus *Andromachemolottus* liest; vgl. dazu ausführlicher unten Anm. 16.

⁵ Ribbeck 1875, 135 Anm. 122; Vahlen ²1903, CCII.

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