

intendierte Tragödiengestaltung Passendes auswählt, sei es direkt aus der Beschäftigung mit philosophischen Texten, sei es aus dramatischen Darstellungen bei Vorgängern. Dabei stehen, jedenfalls nach dem erhaltenen Material, der durch den Mythos, zum Teil auf der Grundlage von Orakeln, gegebene Handlungskontext und die spezifisch philosophischen Äußerungen von Dramenfiguren, vor allem solche mit rationalistisch-naturphilosophischem Inhalt, nebeneinander.

II. Formale Elemente

Wie Pacuvius seine Tragödien in formaler Hinsicht aufbaut und sie sprachlich durchgestaltet, läßt sich beim gegebenen Erhaltungszustand nicht im einzelnen nachvollziehen. Ebenso wenig ist die dramatische Umsetzung bzw. Realisierung von Pacuvius' Stücken auf der Bühne genau zu ermitteln, weil bei diesem Aspekt zum fragmentarischen Überlieferungszustand der Dramen die Unsicherheit über die technischen Möglichkeiten der Bühne in republikanischer Zeit hinzukommt. Für einige Bereiche aber, besonders was die Darstellung einzelner Szenen und Personen sowie die sprachliche und stilistische Gestaltung angeht, sind den Fragmenten und Testimonien Anhaltspunkte zu entnehmen.

I. 'Realismus' in der Darstellung

Wenn auch zur Charakterisierung und Darstellung der Personen bei Pacuvius insgesamt angesichts des vorhandenen Materials kaum Genaues zu sagen ist (s.o. S. 83f.), sind immerhin einige Beschreibungen von Erscheinungsbildern zu identifizieren, bei denen man annehmen kann, daß sie, unabhängig von der Einstellung der sprechenden Personen, mit der Bühnenrealität übereinstimmen. Denn es handelt sich jeweils nicht um charakterliche Eigenschaften, sondern um äußerliche Merkmale des Aussehens, die offensichtlich sind und Züge der Handlung verdeutlichen.

In verschiedenen Tragödien (*Antiopa*, *Atalanta*, *Dulorestes*, *Medus*, *Periboea*, *Teucer*) agieren etwa Dramenfiguren, hauptsächlich Frauen und alte Menschen, in elendem und jämmerlichem Zustand bzw. gibt es einen

Bericht über einen früheren, erbarmungswürdigen Abschnitt des Lebens,¹³¹ was der bekannten Tendenz zur Erhöhung des Pathos in der römischen republikanischen Tragödie entspricht. So erzählt in der *Antiopa* die Titelfigur Antiopa ihren Söhnen von ihrem Schicksal auf der Flucht sowie ihren Leiden bei Dirce und erscheint vermutlich in entsprechend mitgenommenem Zustand; ihre dadurch ausgelösten psychischen Qualen werden ebenfalls vor Augen geführt (vgl. *trag.* 17–18, 19, 27, 28 D'Anna). In der *Atalanta* berichtet Atalanta von ihrem suchenden Herumirren in der Einöde (vgl. *trag.* 79 D'Anna); überhaupt wird über das Elend von Frauen gesprochen (vgl. *trag.* 81 D'Anna). Im *Dulorestes* tritt Orestes als 'Sklave' auf, vermutlich in entsprechender Ausstattung (vgl. auch *trag.* 145 D'Anna).

Im *Medus* kommt der alte Aeetes vor, dessen körperlicher Zustand als kläglich beschrieben wird (vgl. *trag.* 271–274 D'Anna). Seine Situation muß so erbärmlich dargestellt gewesen sein, daß Cicero kommentiert: *quid? illum filium Solis nonne patris ipsius luce indignum putas?* (*Tusc.* 3,26). In der *Periboea* klagt jemand, vermutlich Oeneus, über Alter und Schwäche seines Körpers (vgl. *trag.* 320, 321, 322–323, 324–325, 326, 327–328 D'Anna). Im *Teucer* weist eine Figur ausdrücklich auf die Zerstörung des Körpers durch Alter hin (vgl. *trag.* 388 D'Anna); eine weibliche Figur ist offenbar aus Kummer um ihre Söhne in einen Zustand der Verwahrlosung geraten (vgl. *trag.* 359–360 D'Anna).¹³²

¹³¹ Zur Häufigkeit dieses Phänomens bei Pacuvius vgl. z.B. Ribbeck 1875, 335; Mariotti 1960, 53; Castagna 1991, 216–219; Stärk 2002, 156; Fantham 2003. – In der *Hermiona* wird über (negative) Charakteristika des Alters gesprochen (*trag.* 201–202 D'Anna: *habet hoc senectus ipsa in sese, cum pigra est, / ut omnia spisse videantur confieri*).

¹³² Beschreibungen erbärmlichen Zustands oder Aussehens gibt es auch bei anderen römischen republikanischen Tragikern (vgl. z.B. Ennius, *scen.* 22–26 V.² = *trag.* 20–24 R.²⁻³ = 16–20 Jocelyn (*Alcumeo*): *multis sum modis circumventus, morbo, exilio atque inopia; / ...*, *scen.* 311 V.² = *trag.* 283 R.²⁻³ = 276 Jocelyn (*Telamo*): *strata terrae lavere lacrimis vestem squalam et sordidam*, *scen.* 339 V.² = *trag.* 285 R.²⁻³ = 282 Jocelyn (*Telephus*): *regnum reliqui saeptus mendici stola*; Accius, *trag.* 111 R.²⁻³ = 385 Dangel (*Andromeda*): *miseram obvallata saxo sento, paedore alguque et fame*, *trag.* 339–340 R.²⁻³ = 329–330 Dangel (*Eurysaces*): *pro di immortales! speciem humanam ... / invisitatum egregiam, indignam clade e squalitudine*, *trag.* 555–556 R.²⁻³ = 230–231 Dangel (*Philocteta*): *quod te obsecro, aspernabilem / ne haec taetritudo mea me inculta faxsit*, *trag.* 613–616 R.²⁻³ = 83–85 Dangel (*Telephus*): *quem ego ubi aspexi, virum memorabilem / intui viderer, ni vestitus taeter, vastitudo, / maestitudo praedicarent hominem esse*; *trag.* 617 R.²⁻³ = 86 Dangel (*Telephus*): *nam etsi opertus squalitate est luctuque horrificabili*). Jedoch scheinen deren Schilderungen nicht in demselben Maße anschaulich und eindrucksvoll ausgestaltet gewesen zu sein wie die bei Pacuvius.

Wenn in einem Fragment aus einer unbestimmten Tragödie jemand sein Mitleid ausspricht und dabei seinen eigenen (offenbar durch dieses Gefühl verursachten) elenden Zustand plastisch beschreibt (*trag.* 434 D'Anna: *miseret me, lacrimis lingua debiliter stupet*), läßt sich diese Äußerung (als eine Möglichkeit der Deutung) als innerdramatische Reaktion auf das Auftreten oder den Bericht einer bemitleidenswert konzierten Person in einem der Stücke verstehen.¹³³

Daß das Aussehen dieser Figuren nicht nur als Begleitumstand der Handlung gemeint ist, der zur bloßen Illustration dient, sondern ein für Aussage und Wirkung der Tragödien wesentliches Faktum sein soll, ist daraus zu erschließen, daß in allen Fällen, wie erhaltene Fragmente (bzw. beim *Dulorestes* der Titel) zeigen, durch Beschreibungen der äußere Aufzug thematisiert wird. Diese Fragmente beziehen sich nicht oder nicht in erster Linie auf die psychische Lage, die sich aus der durch das Äußere sinnfällig gemachten Situation ergibt, sondern charakterisieren den sichtbaren Aufzug selbst. Das geschieht mit Hilfe dramatisch übersteigernder (und zum Teil ungewöhnlicher) Ausdrücke, die daher für Satiriker einen Anlaß zur Parodie boten und spätere Grammatiker vor die Notwendigkeit stellten, sich mit diesen Versen zu beschäftigen (s.u. S. 120–123).

Die satirische Kritik wiederum ist ein Hinweis darauf, als wie auffällig Pacuvius' Darstellung und Beschreibung von Figuren in einer solchen Aufmachung empfunden werden konnte. Das wird vor allem deutlich aus der satirischen Stellungnahme des Lucilius dazu, die nicht nur die Wortwahl, sondern auch die Konzeption insgesamt betrifft (vgl. fr. 597–598 M. = 605–606 K.: *squalitate summa ac scabie, summa in aerumna, obrutam, / neque inimicis invidiosam, neque amico exoptabilem*, fr. 599–600 M. = 620–621 K.: *hic cruciatur fame, / frigore, inluvie, inbalnitie, inperfunditi)e, incuria*). Sie entspricht im Prinzip den Anstößen, die bei Aristophanes gegenüber Euripides geäußert werden, dem man seine in Lumpen gekleideten Bettelhelden vorhält (vgl. *Ach.* 410–434, *Ran.* 842, 1061–1066).

¹³³ Ribbeck (1871, 122; 1875, 294; 1897, 141) meint, daß das Fragment der *Antiopa* entstammen und eine Reaktion Amphions auf Antiopas Auftritt und die Erzählung ihrer Erlebnisse sein oder vielleicht der *Iliona* zugewiesen werden könne. Auch Warmington (1936, 248f. mit Anm. b) erwägt eine Zugehörigkeit zur *Iliona*. Jedoch kann, wie D'Anna (1967, 238) zu Recht bemerkt, ein solches Gefühl von vielen anderen Personen bei Pacuvius ausgedrückt werden.

Für die *Antiopa* sind Anspielungen gerade auf die Szene, in der es um die Beschreibung von Antiopas Leiden geht, auch bei Plautus (vgl. *Cas.* 759–762, *Pers.* 11–12, 712–713, *Pseud.* 771–772) und Persius (vgl. 1,77–78 [test. B 23 D'Anna]) feststellbar. Wenn Plautus in ihrer Verwendung ungewöhnliche und übertriebene Ausdrücke bei Pacuvius parodiert (vgl. z.B. *Pseud.* 771–772: *velut haec me evenit servitus, ubi ego omnibus / parvis magnisque miseriis praefulcior*) oder Persius die schwülstige und umständliche Ausdrucksweise kritisierend und spottend nachahmt (vgl. 1,77–78: *sunt quos Pacuviusque et verrucosa moretur / Antiopa aerumnis cor luctificabile fulta*), ist ein indirekter Beweis für das Ungewöhnliche dieser Darstellungsform gegeben.¹³⁴

Als Grund für die häufige und eindringliche Präsentation des Elends in Pacuvius' Dramen kann man wohl die Absicht annehmen, durch eine übertreibend-realistische Kennzeichnung der Situation der Figuren deren Lage unübersehbar und dramatisch effektiv zu demonstrieren und damit auf die Emotionen des Publikums einzuwirken – offensichtlich mit Erfolg. Die verbale Vermittlung des Aufzugs der Figuren, die die Bühnenwirksamkeit ihres Auftritts erhöht, oder effektvolle Erzählungen über früheres Elend mögen in den von Pacuvius gewählten Formulierungen schwülstig wirken, sind so aber dramatisch wirkungsvoll.

2. Szenische dramatische Effekte

Das Auftreten von Figuren in erbärmlichem Aufzug oder die Imagination durch entsprechende Beschreibungen lassen sich auch als 'dramatische Effekte' verstehen. Das gilt ebenso für die Komposition von dramatisch zugespitzten Handlungsabläufen, indem etwa eine gegenseitige Wiedererkennung von Verwandten nicht einfach stattfindet, sondern kurz vorher eine der Figuren durch eine andere in höchste Gefahr gerät, aus der in letzter Minute eine Anagnorisis die Rettung bringt. Eine besondere Steigerung eines solchen Handlungsmusters scheint im *Dulorestes* gegeben zu sein: Dort spielt offenbar eine Rolle, daß als Termin für eine Eheschließung (wahrscheinlich zwischen Erigona und Oeax) 'dieser', also der 'heutige' Tag, der Tag der Handlung, festgesetzt ist (vgl. *trag.* 148 D'Anna:

¹³⁴ Vgl. dazu Manuwald 2001b, 156f. – Zu Plautus' Bezugnahme auf die *Antiopa* vgl. Thierfelder 1939, 155–161; zu Persius vgl. Santini 1980. – S.u. auch S. 139.

gnatam despondit, nuptiis hanc dat diem). Die Einbeziehung eines besonderen Termins in die Handlung ergibt wie in der römischen Komödie, in der die Fokussierung der Handlung auf das 'Heute' oft den dramatischen Ablauf bestimmt, einen zusätzlichen Handlungsdruck.

Außer diesen dramatischen Mitteln, die sich in mehreren Tragödien finden, sind in nahezu allen bezeugten Stücken des Pacuvius spezifische dramatische Effekte nachweisbar, die durch den bloßen Handlungsablauf, zumindest in dieser Form, nicht notwendig erforderlich zu sein scheinen, jedoch durch die damit angelegte Art der Gestaltung das Geschehen oder einzelne Szenen wirkungsvoller werden lassen und teilweise eine Emotionalisierung der dargestellten Ereignisse bewirken.¹³⁵

Pacuvius' *Armorum iudicium* setzt (im Unterschied zu Accius' Version) vermutlich nicht unmittelbar mit dem Streit um die Waffen ein, sondern mit sportlichen Wettkämpfen als Leichenspielen für Achilles (vgl. *trag.* 30 D'Anna). Abgesehen von einer möglichen inhaltlichen Bedeutung einer solchen Szene erhält das Drama so ein unterhaltsames, die Spannung retardierendes und gleichzeitig steigerndes Moment. Indem in der *Atalanta* bei Pacuvius das Motiv der Suche nach der Mutter von Telephus auf dessen Gefährten Parthenopaeus übertragen ist, ergibt sich die darstellerische Möglichkeit, den (in dieser Konstellation besonders) spannungsvollen Wettlauf aus der Atalanta-Geschichte (vgl. *trag.* 66–67 D'Anna) in die Erzählung von einem Sohn, der auf der Suche nach der Mutter ist, zu integrieren. Der *Chryses* enthält die aufsehenerregende und mitreißende Szene, in der auf die Frage des Königs Thoas nach der Identität des Orestes sowohl Orestes selbst als auch Pylades behaupten, Orestes zu sein, um einander zu retten (vgl. *trag.* 118–121 D'Anna).

Die *Iliona* ist wegen des Auftritts eines Schattens (wie in Euripides' *Hekabe*) eindrucksvoll. Cicero (*Tusc.* 1,106) berichtet, daß der von seinem Vater Polymestor ermordete Sohn Ilios 'aus der Erde' gekommen

¹³⁵ Daß Pacuvius' Stücke durch die Gestaltung der Handlung, die Art der szenischen Darstellung und die eingefügten Schilderungen dramatisch effektiv seien, wird vielfach (generell oder in bezug auf einzelne Dramen) festgestellt (vgl. z.B. Ribbeck 1875, 335f.; Goette 1892, 14; Paratore 1957, 148–150; Valsa 1957, 17, 26, 28f., 37; Mariotti 1960, 53, 56, 57–59; Flores 1974, 157; Traglia 1984, 64f.; Segura Moreno 1989, XXXIX; Castagna 1991; Petersmann/Petersmann 1991, 239, 243, 244; Nosarti 1993, 42; Stärk 2002, 156; zur republikanischen Tragödie allgemein vgl. Stärk 2002, 153). – Arcellaschi (1990, 137f.) meint, daß trotz der provisorischen Bühne eine beachtliche Maschinerie vorhanden gewesen sein müsse, um die verschiedenen szenischen Effekte zu realisieren.

sei, sie aus dem Schlaf gerissen und seine Bestattung eingeklagt habe, mit weinerlichen Tönen, die das ganze Theater mit Trauer erfüllt hätten (wobei Cicero den Kontrast zwischen der bewegenden Klage und der Schönheit der zur Flöte vorgetragenen guten Verse ironisch kommentiert). Die Wirkung von Deipylus' Bitte (*trag.* 227–231 D'Anna: *mater, te appello, tu quae curam somno suspensam levas / neque te mei miseret, surge et sepeli natum tuum prius / quam ferae volucresque ... / neu reliquias sic meas sireis denudatis ossibus / per terram sanie delibutas foede divexarier.*) wird vermutlich gesteigert durch die Reaktion seiner Mutter, als sein Schatten wieder verschwindet (*trag.* 232–233 D'Anna: *age, adsta, mane, audi! / iteradum eadem ista mihi*). Im *Medus* erscheint Medea auf einem von geflügelten Schlangen gezogenen Wagen, der nicht nur vorgeführt worden sein muß, sondern dessen Schrecken erregende Einzelteile auch beschrieben werden (vgl. *trag.* 260 D'Anna: *angues ingentes alites iuncti iugo, trag.* 261 D'Anna: *linguae bisulces actu crispo fulgere*).

Im *Orestes* wird Orestes offenbar nicht nur von Dirae, sondern auch von seiner (toten) Mutter verfolgt (vgl. Verg. *Aen.* 4,471–473; Serv. zu Verg. *Aen.* 4,473). Wenn Vergil zur Illustration von Didos Gemütszustand im vierten Buch der *Aeneis* einen Vergleich mit Orestes und Pentheus bei Pacuvius als aussagekräftig einsetzt, muß die Situation dieser Figuren eindrucksvoll dargestellt gewesen sein. In *Pentheus (vel Bacchae)* scheint nach diesen Anspielungen bei Vergil Pentheus' Zustand nachdrücklich vor Augen geführt worden zu sein, da Pentheus, im Unterschied zur Version in Euripides' *Bakchai* (vgl. *Bacch.* 918–919), nicht nur die Sonne und Theben doppelt sieht, sondern auch *Eumenidum ... agmina* erblickt (vgl. Verg. *Aen.* 469–470). Nach den Kommentaren zu der Vergil-Stelle ist offenbar auch Pentheus' eigener *furor*, der bei Euripides angedeutet ist (vgl. bes. *Bacch.* 977–981), ein auffälliges Element in Pacuvius' Fassung (vgl. Serv. u. Serv. auct. zu Verg. *Aen.* 4,469).¹³⁶

¹³⁶ Vgl. auch Ribbeck 1875, 281; Lana 1947/49, 36; Haffter 1966, 293; D'Anna 1967, 136f. – Da sich diese Elemente dem Vergil-Text bzw. eindeutig Pacuvius betreffenden Kommentaren entnehmen lassen, sind sie als Charakteristika von Pacuvius' Fassung allgemein anerkannt, auch wenn die Beziehung der inhaltlichen Darstellung, die sich bei Servius auctus an den Hinweis auf Pacuvius anschließt, zu Pacuvius' Drama bezweifelt wird (so z.B. Haffter 1966, 293 – s.o. S. 46f. Anm. 7).

Goossens (1946) erklärt die Tatsache, daß Vergil in Zusammenhang mit der Bühnenfigur Pentheus von 'Eumeniden' spricht (*Aen.* 4,469), damit, daß von Gestalten, die als Furien verstanden werden könnten, bereits bei Euripides die Rede sei (*Bacch.* 977), im Lateinischen keine klare Trennung zwischen Eumeniden / Erinnyen und *furor*-Gotthei-

In *Chryses* wird von einem Schiffbruch bei Unwetter und der Landung an einem unbekanntem Ort (vgl. *trag.* 94, 95–96, 97, 98–99, 100, 101 D'Anna), im *Teucer* von einem Seesturm (vgl. *trag.* 364–365, 366, 367–74, 375–376, 377–378 D'Anna) offenbar ausführlich und anschaulich berichtet,¹³⁷ so daß das Publikum die Situation im einzelnen nachvollziehen kann.¹³⁸ In den *Niptra* erzählt Ulixes von seinen Erlebnissen auf der Rückreise von Troja, etwa den Ereignissen bei Polyphem und bei Circe (vgl. *trag.* 294–295, 296, 297 D'Anna).

Zur Realisierung der auf der Bühne dargestellten szenischen Effekte ist der Einsatz gewisser technischer Mittel anzunehmen:¹³⁹ So muß im *Aedus* für Medeas Erscheinen im Schlangenwagen ein solcher Wagen, gezogen von gräßlichen Schlangen, tatsächlich auf die Bühne gebracht werden. Darauf, daß es sich dabei um etwas Auffälliges und Eindrucksvolles handelt, deutet schon die Tatsache hin, daß Lucilius bei seiner Kritik an der effekthaschenden und realitätsfernen Darstellungsweise der Tragiker als konkreten Beweis sich gerade darauf bezieht (vgl. fr. 587 M. = 604 L.: *nisi portenta anguisque volucris ac pinnatos scribitis*). Auch Cicero benutzt Medeas Schlangenwagen als Beispiel, um die Irrealität von *fabulae* zu illustrieren (*inv.* 1,27: *fabula est, in qua nec verae nec veri similes es continentur, cuiusmodi est: 'angues ingentes alites iuncti iugo'* [vgl.

oben] bestünde und auf diese Weise eine Manifestation des Wahnsinns ausgedrückt werde. In literarischen Einflüssen nimmt er für Vergil allein Euripides' *Bakchai* an (zu diesen Versen vgl. D'Anna 1967, 137 Anm. 6).

¹³⁷ Es läßt sich allerdings nicht nachweisen, daß der Bericht über den Seesturm im *Teucer*, wie Ribbeck (1875, 226f.; ähnlich Welcker 1839, 192; Faggiano 1930, 27f.; Argenio 1959; 68f.) meint, in Zusammenhang mit der Auseinandersetzung zwischen Teukros und Teucer stehe und Teucers Rechtfertigung für Eurysakes' Verlust bilde. – Tieglitz (1826, 53–55) rechnete eine Partie aus der Schilderung des Seesturms, die ohne eindeutige Angabe des Stücks überliefert ist (*trag.* 367–374 D'Anna), dem *Dulorestes* zu.

¹³⁸ In einen solchen Kontext gehören ferner einige ohne Angabe des Stücks überlieferte Fragmente, die daher auch einer dieser Tragödien entstammen könnten (*trag.* 406, 13, 424–425, 426, 432–433, 442 D'Anna). – Eine Schilderung der Schifffahrt der Griechen von Troja zurück in die Heimat gibt es auch in einem Chorlied in Euripides' *Alektra* (vgl. bes. *El.* 432–441). Im Vergleich dazu sind in den Beschreibungen bei Pacuvius mehr Details ausgemalt, so daß die Darstellung plastischer und anschaulicher wirkt.

¹³⁹ Da die Szene der Fußwaschung in den *Niptra* von der Konstellation her als Bühnenszene zu denken ist, nimmt Ribbeck (1875, 273f.) an, daß auf der griechischen Bühne dafür das Ekkyklema zum Einsatz gekommen sei und etwas Ähnliches auch auf der römischen. Dafür scheint es aber keine sicheren Anhaltspunkte zu geben.

trag. 260 D'Anna]; vgl. auch Marius Victorinus, *expl. in rhet. Cic.*, p. 202,18–21 Halm; Aug. *soliloq.* 2,29).

In der *Iliona* erschien Deipylus' Schatten, wie man aus Ciceros Übertragung auf das Verhalten eines Praetors seiner Zeit schließen kann (*Sest.* 126), plötzlich von unten, nach Angabe des Scholiasten zu dieser Stelle vom unteren Teil des Vorhangs (in Trauerkleidung).¹⁴⁰ Allerdings war zu Pacuvius' Zeit in Rom der Bühnenvorhang vermutlich noch nicht in Gebrauch;¹⁴¹ man wird jedoch eine prinzipiell ähnliche Darstellungsweise für die ersten Aufführungen annehmen können.¹⁴² Jedenfalls wurde die Erscheinung des Schattens bei späteren Aufführungen dieses Stücks mit den weiterentwickelten technischen Möglichkeiten auf diese Weise umgesetzt und der darin enthaltene Effekt so vielleicht sogar verstärkt.

Auch die anderen effektvollen Szenen bei Pacuvius müssen, wie die Reaktionen zeigen, nicht nur durch ihre Existenz als solche, sondern ebenso durch das darin angelegte dramatische Potential und damit die technische Realisierung beeindruckend konzipiert sein. Obwohl der Aktionsreichtum der Bühne im Laufe der Zeit generell zunahm, konnten diese Effekte (in der jeweiligen Umsetzung) offenbar ihre Wirkung behaupten. Auch von Optik und Aktion her bietet Pacuvius dem Publikum also besondere Attraktionen.

Andererseits ergibt sich aus der Zusammenstellung der verschiedenen dramatisch effektvollen Szenen, daß die beabsichtigte Wirkung nicht nur durch die Bühnenhandlung, sondern auch durch den Bericht einer Dramenfigur erzeugt werden kann, die mit einer wortreichen und plastischen

¹⁴⁰ Vgl. Cic. *Sest.* 126: ..., *is, cum cotidie gladiatores spectaret, numquam est conspectus cum veniret. emergebat subito, cum sub tabulas subrepserat, ut 'mater, te appello' dicturus videretur*; ...; Schol. Bob. zu Cic. *Sest.* 126: ... *ut Polydori umbra secundum consuetudinem scaenicorum ab inferiore aulaei parte procedat et utatur hac invocatione matris suae: quam sordidatus et lugubri habitu, ut solent qui pro mortuis inducuntur, filius implorabat*; vgl. auch Cic. *Tusc.* 1,106: *exoritur e terra*. – Zu einem solchen Auftritt auf einer Bühne mit Vorhang vgl. Beare 1941, 269.

¹⁴¹ Nach antiken Nachrichten (vgl. Don. *com.* 8,8; Serv. zu Verg. *Aen.* 1,697; Non., p. 537,14–16 M. = 861 L. [Varro]) wurden Vorhänge erstmals am Hof des Königs Attalos (III.) verwendet und kamen von daher, also um oder nach 133 v. Chr., nach Rom. Vielleicht wurde ihr Einsatz im Theater dann in Rom entwickelt. Jedenfalls ist ein Vorhang eindeutig auf das Theater bezogen, zum ersten Mal in Ciceros Rede *Pro Caelio* (*Cael.* 65: *aulaeum tollitur*) aus dem Jahr 56 v. Chr. erwähnt (zu Einführung und Funktion des Vorhangs auf der römischen Bühne vgl. Beare 1941).

¹⁴² So bemerkt Traglia (1984, 64f.) in bezug auf den Auftritt des Schattens, daß Pacuvius sich eines krassen Realismus in der Darstellung bediene, um das Pathos zu erhöhen.

Erzählweise eine mitreißende Wirkung erzielt, die zu einer emotionalen Beteiligung des Publikums führt.¹⁴³ Es ist nicht auszuschließen, daß Pacuvius entsprechend seiner Sehweise als Maler zu einer solchen szenischen Vorstellungskraft besonders befähigt war¹⁴⁴ und durch eine sorgfältige Wahl der (treffenden) Worte sowie eine anschauliche Darstellung einen bildlichen Eindruck wiederzugeben versuchte.

In Zusammenhang mit der Funktion von Berichten in Pacuvius' Dramen ist eine Stelle aus der *Rhetorik an Herennius* (4,7) zu prüfen, an der von *nuntii* in Pacuvius' Tragödien die Rede sein könnte: ... *si de tragoediis Ennii velis sententias eligere aut de Pacuvianis nuntios* Allerdings ist der Text an dieser Stelle keineswegs sicher und für das fragliche Wort sind zwei verschiedene Lesarten, *nuntios* und *periodos*, überliefert.¹⁴⁵ Aufgrund des Textzusammenhangs ist die Version *periodos* wahrscheinlicher, weil *de Pacuvianis periodos* offensichtlich eine inhaltlich parallele, aber stilistisch variierte Aussage zu *de tragoediis Ennii* ... *sententias* darstellen soll, indem zwischen *sententias* und *periodos* ebenso ein Wechsel stattfindet wie zwischen *de tragoediis Ennii* (sicherlich so zu lesen) und *de Pacuvianis*. Dieses Zeugnis bestätigt daher eher den Eindruck eines ausgefeilten und vielleicht zum Zitieren einzelner Aussagen einladenden Stils bei Pacuvius. Darüber hinaus sind die zum Teil ausführlichen Berichte, die wegen ihrer Dramatik für Pacuvius kennzeichnend sein mögen, in Erzählungen der Hauptfiguren enthalten, die nicht eigentlich die Funktion von Boten haben. Daß einige Pacuvius-Fragmente zu Boten-

¹⁴³ Auch bei Accius gibt es eindrucksvolle Schilderungen, wenn etwa in seiner Medea-Tragödie ein Hirte, der nie zuvor ein Schiff gesehen hat, die Argo auf dem Meer beschreibt (vgl. *trag.* 391–402 R.²⁻³ = 467–478 Dangel). Die Wirkung dieses Berichts liegt aber mehr in der ungewohnten Perspektive als in der nachvollziehbaren Plastizität. Daß der Eindruck einer Beschreibung aus einem besonderen Blickwinkel für die Rezipienten dominierend ist, ergibt sich bereits aus den kommentierenden Bemerkungen bei Cicero, der das Fragment überliefert (*nat. deor.* 2,89).

¹⁴⁴ Diese Vermutung z.B. bei Malcovati 1943, 125; Argenio 1959, III; Traglia 1982, 228f.; 1984, 62; Segura Moreno 1989, XXXIX; Arcellaschi 1990, 138; v. Albrecht 1994, 121; skeptisch Paratore 1957, 150. – Als Zeugnisse für Pacuvius' Tätigkeit als Maler vgl. Plin. *nat.* 35,19 (test. A 1 D'Anna); Hier. *chron.*, p. 142e Helm, zu 154–153 v. Chr. (test. A 2 D'Anna).

¹⁴⁵ Vgl. *Rhet. Her.* 4,7 (test. B 6 D'Anna): ... *si de tragoediis Ennii [Ennii cβh : Enii a : om. MI] velis sententias eligere aut de Pacuvianis periodos [nuntios HPB : periodos CIE] ...* (Text und app. crit. nach G. Achard, ed. 1989). – Von den Pacuvius-Forschern, die sich zu der Frage äußern, entscheiden sich Mariotti (1960, 56) für *nuntios*, Welcker (1841, 1397), Ribbeck (1875, 338 Anm. 7), Valsa (1957, 70 mit Anm. 192) und D'Anna (1967, 30) für *periodos*.

berichten, wie sie in Tragödien üblich sind, gehören könnten, läßt sich anhand des Inhalts und der üblichen dramatischen Darstellungskonventionen vermuten; sichere Identifizierungen sind jedoch nicht möglich.¹⁴⁶

Die Elemente, die bei Pacuvius zu einer effektvollen Darstellung beitragen, gehören zum Teil zu denen, die man mit der Charakterisierung der republikanischen Tragödie als 'Rührstück', das die Affekte der Zuschauer erzeuge, in Zusammenhang gebracht hat.¹⁴⁷ Beim Einsatz derartiger Effekte ist die Einwirkung auf die Emotionen des Publikums sicher ein Ziel; dennoch ist die Klassifizierung als auf Rührung bedachte Dramen vermutlich zu eng. Denn, wie jedenfalls bei Pacuvius zu beobachten ist, reichen die in der Handlungsstruktur angelegte Problemstellung und die angedeuteten Gedanken über das bloße Ansprechen von Emotionen hinaus.

Hingegen könnte das Bestreben, Dramen durch effektvolle Szenen und technische Raffinesse interessant zu machen, wodurch sie sich in Richtung auf Ausstattungstücke entwickeln, der allgemeinen Tendenz der römischen Tragödie und den Entwicklungen im Verlauf der Republik entsprechen. Denn es stellt etwa der spätantike Grammatiker Diomedes fest, daß römische Schriftsteller im Gegensatz zum griechischen Drama mehr als drei Personen auf die Bühne gebracht hätten, um ihre Stücke großartiger zu gestalten.¹⁴⁸ Und wie die Kritik bei Cicero (*fam.* 7,1,2) und Horaz

¹⁴⁶ So wird in Fällen, in denen Fragmente offenbar zur Schilderung eines Geschehens gehören, das man sich kaum auf der Bühne dargestellt denken kann, die Zugehörigkeit zu Botenberichten erwogen. Warmington (1936, 186f., 206f., 232f., 264f.) etwa weist *trag.* 89 D'Anna aus der *Atalanta*, *trag.* 117 D'Anna aus dem *Chryses*, *trag.* 212 D'Anna aus der *Hermiona* und *trag.* 286 D'Anna aus dem *Medus* einem Boten als Sprecher zu. D'Anna (1967, 195 u. 211) rechnet *trag.* 66–67 D'Anna aus der *Atalanta* einem Bericht über den Wettlauf zu, der natürlich nicht auf der Bühne stattgefunden habe, und *trag.* 212 D'Anna ebenfalls einer Erzählung über den Tod von Neoptolemus. Dieses Fragment aus der *Hermiona* ordnet auch Ribbeck (1875, 267) einem Botenbericht zu.

¹⁴⁷ Der Ausdruck 'Rührstück' findet sich bei Cancik (1978, 343f.), auf der Basis von Äußerungen über die Tragödie, wie sie bei Horaz zu finden sind (vgl. *epist.* 2,1,208–213, *ars* 89–118). Bei den Bemerkungen über die Tragödie an diesen Stellen gibt Horaz aber keine Definition, sondern befaßt sich mit einigen Aspekten der Darstellung, die für die Wirkung auf die Zuschauer wichtig sind.

¹⁴⁸ Vgl. Diomedes, GL I, pp. 490,27–491,3: *in Graeco dramate fere tres personae solae agunt, ideoque Horatius ait 'ne quarta loqui persona laboret' [ars 192], quia quarta semper muta. at Latini scriptores complures personas in fabulas introduxerunt, ut speciosiores frequentia facerent.*

Sutton (1984, 89) meint außerdem, daß römische Dichter bestrebt seien, im Vergleich zum Griechischen die Stücke länger zu machen und mit komplexeren Handlungsabläufen auszustatten, weil das, wenn nicht mehrere Dramen als Komplex hintereinander aufge-

(*epist.* 2,1,182–207) nahelegt, die bereits in Lucilius einen Vorläufer hat (vgl. *fr.* 587, 588–589 M. = 604, 589–590 K.),¹⁴⁹ ist die Tragödie am Ende der republikanischen Zeit, auch als Reaktion auf Interessen des Publikums, tatsächlich weitgehend Spektakel. Trotzdem ist es der Tragödie bekanntlich nicht gelungen, sich neben (anderen) Belustigungen zu behaupten.

Da, wie man aus Lucilius' Kritik schließen kann, bereits zu Pacuvius' Zeit ein Bewußtsein von der Verwendung von Effekten in der Dramengestaltung vorhanden war, kann man vielleicht annehmen, daß der häufige Einsatz wirkungsvoller Szenen bei Pacuvius auf bewußter Überlegung beruht und auch als Mittel eingesetzt ist, dem möglichen oder steigenden Desinteresse des Publikums entgegenzuwirken und die Gelegenheit zu schaffen, in attraktiven Stücken Themen von allgemeinem Interesse zu behandeln. Jedenfalls deutet ein Fragment aus dem *Teucer*, in dem es heißt, daß Dichter Falsches erfinden und einfache Dinge mit Worten ausschmückten (*trag.* 399–400 D'Anna: *ubi poetae pro sua parte falsa confictant, canunt, / qui causam humilem dictis amplant*), darauf hin, daß Pacuvius eine klare Vorstellung von den fiktionalen Fähigkeiten und Möglichkeiten von Dichtern hat. Und wenn man den Zeugnissen über die Nachwirkung seiner Stücke Glauben schenken darf, hatte Pacuvius mit seiner Methode zumindest zeitweilig Erfolg.

3. Stilistische Gestaltungsmerkmale

Inwieweit sich Pacuvius' Tragödien neben augenfälligen dramatischen Effekten in bezug auf den Aufbau, die sprachliche, metrische und musikalische Gestaltung sowie die spezifische Verwendung tragödienüblicher Formelemente in charakteristischer Weise von denen anderer römischer republikanischer Tragiker unterscheiden, läßt sich auf der Grundlage der Fragmente nicht generell feststellen, sondern nur im Hinblick auf einzelne Merkmale wahrscheinlich machen.

So ergibt sich aus einigen Urteilen späterer antiker Autoren sowie einigen entsprechenden Pacuvius-Fragmenten, daß seine Sprache mit ih-

führt würden, möglich und wünschenswert sei. Auf solche Zusammenhänge gibt es aber keine sicheren Hinweise.

¹⁴⁹ Vgl. dazu Manuwald 2001b, 153–156.

ren ungewöhnlichen Wortschöpfungen, besonders einmaligen, malerisch schildernden Komposita, auffällig war.¹⁵⁰ Das bekannteste Beispiel ist das Fragment, in dem (offenbar) Delphine als *Nerei repandirostrum incurvicervicum pecus* be- oder umschrieben werden (*trag.* 366 D'Anna).¹⁵¹ Diesen Ausdruck parodiert bereits Lucilius, der überhaupt an der Sprache der zeitgenössischen Tragiker (darunter Pacuvius) Anstoß nimmt.¹⁵² Auch Quintilian (*inst.* 1,5,67) kritisiert diese Wortbildung.¹⁵³ Horaz (*ars* 97, *epist.* 2,1,63–78) bemängelt allgemein die Sprache der (frühen) römischen Tragödie mit ihren *sesquipedalia verba* (*ars* 97). Eine solche Einschätzung war jedoch kein Hinderungsgrund dafür, daß von Pacuvius ver-

¹⁵⁰ Zu Pacuvius' Sprache vgl. z.B. Wennemer 1853, 43–50; Koterba 1905; Mariotti 1960, 63–68; Segura Moreno 1989, XXXVIII–XL; Castagna 1992; v. Albrecht 1994, 122f.; Stärk 2002, 156.

¹⁵¹ Dabei kann Pacuvius auf einer bereits bei Livius Andronicus zu findenden Umschreibung für diese Tiere aufbauen (vgl. *trag.* 5–6 [*Aegisthus* II] R.²⁻³; *tum autem lascivum Nerei sinum pecus / ludens ad cantum classem lustratur*), gibt ihr aber durch die neuartigen, komplizierten und gleichzeitig genau beschreibenden Adjektive eine andere und stark gesteigerte Wirkung. Accius hingegen benutzt in seiner Medea-Tragödie das Wort *Delphini* und konzentriert die Schilderung auf deren Verhalten (Acc. *trag.* 403–406 R.²⁻³ = 479–482 Dangel: *sicut lascivi atque alacres rostris perfremunt / Delphini, item alto mulcta Silvani melo / consimilem ad auris cantum et auditum refert.*).

¹⁵² Vgl. Lucilius' Parodie (fr. 212 M. = 211 K.): *lascivire pecus Nerei rostrique repandum*. – Die Kritik, die Lucilius (auf verschiedene Weise) an der Sprache der Tragiker vorbringt (vgl. z.B. *fr.* 597–598, 599–600, 601, 606, 607, 653 M. = 605–606, 620–621, 615, 611, 612, 616 K.; vgl. dazu Manuwald 2001b, 151–153, mit weiterer Literatur), entspricht der Einstellung zur Tragödien-Sprache vor allem von Aischylos, wie man sie bei Aristophanes findet (vgl. *Ran.* 814–829, 836–839, 923–950a, 1004–1005, 1058–1060, *nub.* 1364–1372; vgl. auch Quint. *inst.* 10,1,66: *tragoedias primus in lucem Aeschylus protulit, sublimis et gravis et grandilocus saepe usque ad vitium, sed rudis in plerisque et incompositus: propter quod correctas eius fabulas in certamen deferre posterioribus poetis Athenienses permisere: suntque eo modo multi coronati.*).

¹⁵³ Vgl. Quint. *inst.* 1,5,67: *ceterum etiam ex praepositione et duobus vocabulis dure videtur struxisse Pacuvius: 'Nerei ... pecus'* [*trag.* 366 D'Anna]. – Quintilian scheint jedoch in der Sprache der römischen Tragiker (in Relation zu ihrer Zeit) auch positive Züge zu sehen, wobei er in dieser Hinsicht aber keinen Unterschied zwischen Pacuvius und Accius macht (vgl. *inst.* 10,1,97 [test. B 24 D'Anna]: *tragoediae scriptores veterum Accius atque Pacuvius clarissimi gravitate sententiarum, verborum pondere, auctoritate personarum. ceterum nitor et summa in excolendis operibus manus magis videri potest temporibus quam ipsis defuisse: ...*). – Auf anderer Ebene ist die Kritik an der Altertümlichkeit der Sprache der frühen römischen Dichter angesiedelt, für die häufig Pacuvius und Accius stehen (vgl. z.B. Tac. *dial.* 20,5 [test. B 26 D'Anna], 21,7 [test. B 19 D'Anna]; Mart. 11,90 [test. B 27 D'Anna]). Denn dabei handelt es sich um ein generelles Phänomen, das durch die Entwicklung der Sprache bzw. die Betrachtungsweise späterer Autoren bedingt ist, wobei sich nichts für die Charakteristika einzelner Dichter ergibt.

wendete (gebildete oder nobilitierte) Wortverbindungen und Bilder in die sich entwickelnde Dichtersprache eingingen.¹⁵⁴

Die Kritik späterer Autoren an Pacuvius' Sprache sollte jedoch nicht den Blick für die möglicherweise dadurch erzeugte Wirkung verstellen. Jedenfalls ist zu vermuten, daß Pacuvius mit seinen Wortungetümen eine bestimmte darstellerische Absicht verfolgte. Die Verwendung seltener, besonderer Wörter sollte vielleicht der Tragödie Erhabenheit verleihen, oder es liegt eine manieristisch-hellenistische Vorliebe für eine zugleich verrätselnde und die Vorstellung präzise ansprechende Ausdrucksweise vor. Daß Pacuvius das Operieren mit genauen, wenn auch dem Publikum überhaupt nicht oder in ihrer speziellen Bedeutung nicht vertrauten Wörtern wichtig war, zeigt seine Gleichsetzung des lateinischen Begriffs *caelum* mit dem griechischen Wort *aether* (vgl. *trag.* 136 D'Anna), wobei er, um diese Beziehung deutlich zu machen, sogar einen Bruch der dramatischen Illusion in Kauf nimmt (vgl. *Cic. nat. deor.* 2,91).

Darüber hinaus wird man vermuten können, daß durch die Verwendung von Wörtern, die für die Zuschauer ungewohnt waren, auch deren Interesse geweckt und ihre Aufmerksamkeit gesichert werden sollten. Dieselbe Motivation kann man vielleicht annehmen, wenn mit Reihungen von Wörtern (meist derselben Art in derselben grammatischen Form, manchmal auch variierend) oder mit einer Reihe von Phrasen (vgl. *trag.* 171–172 D'Anna; s.u. S. 126) eine fortschreitende Präzisierung des Sachverhalts und gleichzeitig eine sich steigernde Spannung erreicht werden. Eine solche sprachliche Gestaltung findet sich in vielen Pacuvius-Fragmenten, beispielsweise bei der Schilderung eines elenden Zustands in der *Antiopa* (*trag.* 17–18 D'Anna: *inluvie corporis / et coma proluxa impexa conglomerata atque horrida*), in der *Atalanta* (*trag.* 81 D'Anna: *quas famulitas, vis, egestas, fama, formido, pudor*) oder in der *Periboea* (*trag.* 320

¹⁵⁴ Vgl. Castagna 1992, bes. 87f. – Neben solchen allgemeinen Nachwirkungen sind konkrete Bezüge auf einzelne Passagen festzustellen (s.o. auch S. 108f. mit Anm. 128, zu Lukrez). Beispielsweise enthält die Ausmalung des von Aigisthus geplanten Vorgehens gegen Electra in Senecas *Agamemnon* Elemente, die sich nur bei Pacuvius (im *Dulorestes*), aber nicht bei Sophokles (in der *Elektra*) finden (s.o. S. 77f. Anm. 66), und weist sprachliche Bezüge zu Pacuvius auf (vgl. *Pac. trag.* 156–157 D'Anna: *nam te in tenebrica saepe lacerabo fame / clausam et fatigans artus torto distraham*; *Sen. Ag.* 988–993: *abstrusa caeco carcere et saxo exigat / aevum; per omnes torta poenarum modos / referre quem nunc occultit fors an volet. / inops egens inclusa, paedore obruta, / vidua ante thalamos, exul, invisita omnibus / aethere negato sero subcumbet malis.*; vgl. dazu Ribbeck 1875, 226; D'Anna 1967, 205; Castagna 1991, 217).

D'Anna: *metus egestas maeror senium exiliumque et senectus, trag.* 324–325 D'Anna: ... *tali / maerore errore macore senet*). Auch Ilionas Ausruf beim Verschwinden des Schattens ihres toten Sohns in der *Iliona* wird so eindringlich gemacht (*trag.* 232–233 D'Anna: *age, adsta, mane, audi! / iteradum eadem ista mihi*). Sogar die Beschreibung des Aether im 'naturphilosophischen' Passus des *Chryses* ist auf diese Weise dramatisch formuliert: *omnia animat format alit auget creat / sepelit recipitque* (*trag.* 138–139 D'Anna).

Eine solche 'barocke' Sprache¹⁵⁵ dient auf jeden Fall der Veranschaulichung, ebenso wie plastische und ausmalende Beschreibungen, zum Beispiel die des Seesturms im *Teucer*; wie diese sind sie darauf gerichtet, die Imaginationsfähigkeit des Publikums zu aktivieren. Das geschieht außerdem durch die Verwendung einer bildlichen Ausdrucksweise, wofür Pacuvius' Praetexta *Paulus* ein bekanntes und markantes Beispiel bietet (*trag.* 403 D'Anna).¹⁵⁶ In denselben Kontext gehört die Verdeutlichung abstrakter Gedanken durch sinnfällige Bilder und Gleichnisse (wenn deren Deutung auch wegen der ungesicherten Zusammenhänge im einzelnen schwierig ist).¹⁵⁷

Neben der sprachlichen Gestaltung scheint zu den formalen Mitteln bei Pacuvius, mit denen die Sinne der Zuschauer angesprochen werden sollten, ein durchgestalteter und sorgfältiger Einsatz von Musik zu gehören. Cicero jedenfalls spricht von den zur Flötenbegleitung vorgetragenen 'schönen' Versen des klagenden Deipylus-Schattens in der *Iliona* (*Tusc.* 1,106)¹⁵⁸ und führt als Beispiel für die Fähigkeiten von Leuten, deren

¹⁵⁵ Von „barocken Stilmerkmalen“ in Pacuvius' Sprache spricht v. Albrecht (1994, 123).

¹⁵⁶ Vgl. *trag.* 403 D'Anna: *sagittis nivit* [codd. : *nivit sagittis* Ribbeck, D'Anna], *plumbo et saxis grandinat* (vgl. dazu Manuwald 2001a, 190f., mit weiterer Literatur).

¹⁵⁷ Vgl. z.B. *trag.* 12–14 D'Anna (*Antiopa*): *sol si perpetuo siet, / flammeo vapore torrens terrae fetum exusserit; / omnes fructi, ni interveniat sol, pruina obriguerint*. (vgl. dazu z.B. Ribbeck 1875, 289; Biliński 1962, 18f.; Mette 1964, 90; Reggiani 1986–87, 57); *trag.* 58–59 D'Anna (*Armorum iudicium*): *nam canis, quando est percussa lapide, non tam illum adpetit / qui sese icit quam illum eumpse lapidem qui ipsa icta est petit*. (vgl. dazu z.B. Manuwald 2002, 213 Anm. 17, mit weiterer Literatur).

¹⁵⁸ Cicero (*Tusc.* 1,106) bezeichnet die Verse des Schattens als *septenarii*, während die von ihm zitierten Verse aus dessen Rede (*trag.* 227–231 D'Anna) ohne Eingriffe in den Text (zumindest zum Teil) am naheliegendsten als Oktonare aufzufassen wären. Zur Erklärung werden verschiedene Lösungen erwogen; auf jeden Fall handelt es sich um eine zur Musikbegleitung vorgetragene Äußerung und nicht um eine Rede im Sprechers (vgl. dazu Manuwald 2000, 306 mit Anm. 13).

Gehörsinn geübt sei, an, daß sie beim ersten Blasen des Flötenspielers die *Antiopa* oder die *Andromacha* identifizierten, womit sicherlich auf Pacuvius' gleichnamiges Drama bzw. Ennius' *Andromacha* und zwar gängige oder typische Melodien daraus angespielt ist (*ac.* 2,20). Offenbar gab es in diesen Tragödien bekannte eingängige oder charakteristische Musik.

Auf eine besondere Berücksichtigung der musikalischen Form bei Pacuvius deutet auch die metrische Gestaltung der Tragödien hin, soweit sie sich erkennen läßt. Zwar ist beim Vergleich des erhaltenen Bestands, dessen Zusammensetzung allerdings nicht repräsentativ sein muß, die Anzahl der Sprechverse bei Pacuvius höher als bei Ennius und niedriger als bei Accius (was mit der allgemein angenommenen Entwicklung der römischen Tragödie bis zur Gestaltung bei Seneca übereinstimmt).¹⁵⁹ Dennoch zeigt ein Blick auf die Verteilung der Metren in den von Pacuvius erhaltenen Versen,¹⁶⁰ daß bei ihm die Anzahl trochäischer Septenare, also zu Musikbegleitung rezitierter Verse, beinahe so groß ist wie die der iambischen Senare, der Sprechverse; daneben sind verschiedene lyrische Maße festzustellen, wobei jeweils nur wenige Beispiele erhalten sind. Diese Art der Darbietung bei Pacuvius entspricht der Tendenz der römischen Tragödie (im Unterschied zur griechischen), das musikalische Element zu verstärken.

Zu der Annahme, daß bei Pacuvius ein Bemühen um eine gefällige metrische und musikalische Form festzustellen sei, paßt die Nachricht bei Marius Victorinus, daß Pacuvius (anders als Accius) ein *dactylicum metrum* eingeführt habe.¹⁶¹ Gemeint ist offenbar, daß bei Pacuvius anapästische Verse vorkommen, bei denen nach dem ersten Metrum (nach den

¹⁵⁹ Vgl. z.B. Cancik 1978, 317; Stärk 2002, 156.

¹⁶⁰ Vgl. z.B. den 'Metrorum conspectus' bei D'Anna 1967, 283.

¹⁶¹ Vgl. Marius Victorinus, GL VI, pp. 76,28–77,13: *hoc loco dicam, cur, cum sint duae periodi seu stasima, ut quidam vocant, pari inter se coniugatione copulata, alterum vocetur anapaesticum, alterum dactylicum, cum aequae in utraque cadant mixti dactylus et anapaestus. causa talis, quod anapaesticum melos binis pedibus amat sensum includere, ut apud Accium 'inlyte, parva praedite patria, / nomine celebri claroque potens / pectore, Achivis classibus auctor' [vgl. trag. 520–522 R.^{2–3} = 195–197 Dangel]. quae periodos circa sex versatur dipodias. contra Pacuvius novare propositum volens noluit intra binos pedes, ut superius, finire sensum, sed secundum Euripidem dactylicum metrum, quod appellatur, induxit, ut nominis [codd.: mominis Ribbeck³ dub., Klotz, D'Anna] mutatio diversitatem daret, huius modi stasimo seu periodo usus, 'agite, icite [Leo, D'Anna: ite codd., Ribbeck^{2–3}, Klotz], volvite, rapite, coma / tractate per aspera saxa et humum, / scindite vestem ocus' [Zitat der Pacuvius-Verse nach D'Anna; vgl. trag. 436–438 D'Anna].*

ersten beiden 'Füßen') keine Zäsur eintritt.¹⁶² Nach dem Verszitat bezieht sich Marius Victorinus auf Fälle, in denen das die Zäsur überspielende Wort eine daktylische Form hat. So gestaltete Verse können möglicherweise den Eindruck eines gleichmäßigeren Dahinfließens erzeugen.

Unter den üblichen Formelementen einer (römischen) Tragödie, die auch für Pacuvius zu ermitteln bzw. voraussetzen sind, haben vermutlich einige eine für ihn eigentümliche Gestaltung und Verwendung. Während der Einsatz des Chors in der Rolle einer an der Handlung beteiligten Person bei Pacuvius (vgl. bes. *Niptra*) dem Vorgehen der übrigen römischen republikanischen Tragiker entspricht, ist für ihn vor allem eine auffällige Art der Verwendung von Prologen wahrscheinlich zu machen. Zwar ist kein Fragment sicher als zu einem Prolog gehörend überliefert und lassen sich nur einige hypothetisch Prologen zuweisen;¹⁶³ jedoch bietet die Kritik des Lucilius speziell an Pacuvius' Prologtechnik (fr. 875 M. = 844 K.: *verum tristis contorto aliquo ex Pacuviano exordio*) ein eindeutiges Zeugnis dafür, daß Pacuvius (zumindest in einigen Tragödien) Prologe vorangestellt und sie auf charakteristische Weise gestaltet hat.¹⁶⁴

¹⁶² Diese Freiheit gibt es auch bei gesungenen Anapästern des griechischen Dramas (vgl. West 1982, 121).

¹⁶³ Bei einer Bemerkung von Nonius Marcellus (p. 475,18–19 M. = 762 L.) zu einer Stelle aus dem *Armorum iudicium* ist nach allgemeiner Ansicht die Überlieferung (*paenitebant. Pacuvius Armorum iudicio prologo: nunc paenitebunt liberi grato ex loco?*), abgesehen von den sonstigen vielfältigen textkritischen Problemen des Verses (vgl. trag. 45 D'Anna), jedenfalls mit G. Hermann von *prologo* zu *proloqui* zu emendieren (anders [vorsichtig] Warmington 1936, 172f. mit Anm. a). Denn eine Angabe über die Stellung eines Verses innerhalb eines Stücks widerspricht der üblichen Zitierpraxis von Nonius Marcellus.

Für verschiedene Stücke wird anhand von Korrespondenzen zu griechischen Dramen oder wegen des Charakters einiger erhaltener Fragmente die Existenz von Prologen vermutet: So nehmen für die *Antiopa* (in Entsprechung zu Euripides) Argenio (1959, 3) und Mariotti (1960, 25) einen, vielleicht von Merkur gesprochenen, Prolog an. Ribbeck (1875, 284) vermutet ebenfalls einen Gott, am angemessensten Bacchus, oder eher den Hirten, der die Kinder aufgezogen habe. Gegen Letzteres wendet sich D'Anna (1967, 185) und meint wieder, daß, wenn es einen Prolog gebe, dieser von Merkur gesprochen werde (so auch Strzelecki 1952, 71; zu der Frage vgl. Strzelecki 1952, 69–72). Für die *Iliona* setzen Ribbeck (1875, 233) und Argenio (1959, 40) einen Prolog an, der von Bacchus oder besser von Neptunus gesprochen werde, D'Anna (1967, 212f.) hält als Sprecher einen Gott oder Deipylus' Schatten für möglich. Überhaupt ordnen Ribbeck (1875, 319) beim *Medus*, Warmington (1936, 181, 209, 237, 275, 287) bei *Atalanta*, Dulorestes, *Iliona*, *Periboëa* und *Teucer* und D'Anna (1967, 194) bei der *Atalanta* Fragmente einem Prolog zu.

¹⁶⁴ Vgl. dazu auch Manuwald 2001b, 159f. – Warmington (1936, 314f. mit Anm. a) vermutet, daß Lucilius sich vielleicht auf ein Fragment aus einer unbestimmten Tragödie

Wenn Lucilius daran Anstoß nimmt, daß Pacuvius' Prologe 'verdreht, gekünstelt' seien, kann man daraus schließen, daß Pacuvius möglicherweise darin die Voraussetzungen des von ihm dramatisierten Stoffs darlegt, wobei er sie nicht in einer schlichten, linearen Weise entwickelt. Diese Vorgehensweise könnte einen sachlichen Grund darin haben, daß es sich öfter um Geschehnisse handelt, die zwar mit verbreiteten mythischen Erzählungen zusammenhängen, sich aber als Fortsetzungen an bekanntere Abschnitte anschließen oder in dieser Version des Mythos bisher seltener dramatisiert waren. Vielleicht sollte so dem Publikum der Zugang zu den komplexen Stoffen der Tragödien erleichtert werden; die Darlegung der Sachverhalte konnte aber als relativ 'gekünstelt' empfunden werden.

Einige Tragödien von Pacuvius erhalten durch Redeagone, in denen gegensätzliche und zum Teil grundsätzlich differierende Ansichten gegenübergestellt werden (*Antiopa, Armorum iudicium, Chryses, Duloresses, Hermiona*), Lebendigkeit, womit Pacuvius in der bereits durch die griechische Tragödie gegebenen Tradition steht. Ebenso wird durch den Einsatz von Antilabe, wofür etwa unter den erhaltenen Fragmenten des *Medus* einige Beispiele zu identifizieren sind (*trag.* 251, 255, 258 D'Anna; vgl. auch *trag.* 244 D'Anna),¹⁶⁵ die Lebhaftigkeit der Dialoge gesteigert. Mit der Gestaltung von erregten Wortwechseln in diesem Stück ist daher vielleicht Ciceros Bemerkung zu erklären, daß der *Medus* zu den Stücken gehöre, die Schauspieler *voce freti* (im Unterschied zu *gestu*) als für sich geeignet auswählten (*off.* 1,114). Auch können durch eine Folge knapper, unruhiger Fragen Aufregung und Bedrohlichkeit der Situation sprachlich zum Ausdruck gebracht werden, wie es unter den erhaltenen Fragmenten deutlich im *Duloresses* zu beobachten ist (vgl. *trag.* 171–172 D'Anna: *unde exoritur? quo praesidio fretus? auxiliis quibus? / quo consilio consternatur? qua vi? cuius copiis?*). Durch eine solche Darstellungsweise, die lebensnahe Spontaneität suggeriert und die Gefühle des Publikums anspricht, werden dessen Einbeziehung in das Geschehen und die Identifizierungsmöglichkeiten erhöht.

(*trag.* 431 D'Anna: *quid est? nam me exanimasti prologio tuo*) beziehe. In diesem Vers geht es aber im Unterschied zu dem, was Lucilius offenbar meint, nicht um einen 'Prolog' zu einem Stück, sondern, wie aus der Anredesituation klar ist, um die Vorrede zu der Erzählung einer Person innerhalb eines Stücks.

¹⁶⁵ Vgl. D'Anna 1967, 217.

Im Hinblick auf die festzustellenden Merkmale ihrer stilistischen und formalen Gestaltung scheint die Annahme, Pacuvius' Tragödien hätten eine beträchtliche Länge gehabt und seien daher eher zum Lesen als zur Aufführung geeignet,¹⁶⁶ nicht plausibel. Im Gegenteil verweisen alle Indizien darauf, daß die Anlage der Dramen auf eine große Wirkung durch die Aufführung ausgerichtet ist. Dafür sprechen sowohl die Auswahl von Stoffen, die nach spannenden Verwicklungen dramatische Anagnorisis-Szenen zulassen, als auch ein Spektrum von Elementen, die durch Erzeugung von Spannung und Abwechslung auf visuelle und akustische Weise Interesse und Emotionen des Publikums anregen. Antike Urteile über *ornatus* und *ubertas* der sprachlichen und metrischen Gestaltung bei Pacuvius unterstützen diesen Eindruck.¹⁶⁷

¹⁶⁶ So Reggiani 1990, 27f.

¹⁶⁷ Vgl. Cic. *orat.* 36 (test. B 16 D'Anna): *Pacuvio [sc. delector], inquit alius: omnes apud hunc ornati elaboratique sunt versus, ...; Gell. 6,14,6 (test. B 7 D'Anna): vera autem et propria huiusmodi formarum exempla in Latina lingua M. Varro esse dicit ubertatis Pacuvium, gracilitatis Lucilium, mediocritatis Terentium* (fr. 322 Funaioli); Fronto, pp. 133,11–134,1 v.d.H. (test. B 28 D'Anna): *in poetis (aut)em quis ignorat, ut gracilis sit Lucilius, Albucius aridus, sublimis Lucretius, mediocris Pacuvius [App.: Lucretius, (Terentius) mediocris, Pacuvius (uber) Warren], inaequalis Accius, Emnius multiformis?* – Zum Text s.o. auch S. 18f. mit Anm. 18.

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 2003